

Horkay Hörcher Ferenc

## Önképzés és közösségépítés – a *Bildung*-eszmény eszmetörténeti és esztétikai jelentései

Édesapám, id. Hörcher Ferenc emlékére

1.

■ A XX. századi művészet lázadását értelmező irodalomban hiába keresünk a tevékenység minden megjelenési formájára érvényes művészet-meghatározást. Ezért a XXI. században a művészeti jelenségekkel foglalkozó elmélet – nevezzük bár az egyszerűség kedvéért továbbra is esztétikának – nem tudja tárgyát átfogóan és egyértelműen megragadni. A különböző gondolati kísérletek ezért inkább tekinthetők maguk is művészeti ideológiáknak: olyan elképzeléseknek, amelyeknek – tárgyuk, a művészi alkotó tevékenység egy meghatározott körének igaz megragadásán túl – közvetlen céljuk is van. Nemcsak a művészi tevékenységet szeretnék valamilyen irányban befolyásolni, hanem értékelésének a mércéjét is szeretnék bizonyos fokig önkényesen kijelölni.

Az alábbi írás is – bevallottan – ilyesmire tesz kísérletet. Amikor a „Bildung” sokak szerint elavultnak tekinthető fogalmát próbálja feleleveníteni, abból a hipotézisből indul ki, hogy egyrészt arra teremt ez által lehetőséget, hogy a kortárs művészet egy bizonyos körét értelmezze, másrészt viszont egy bizonyos művészeteszményt is fel kíván mutatni, követendő mintaként. A hipotézis – egyelőre durván leegyszerűsítő formában – a következőképp fogalmazható meg: az antik és keresztény hagyományokra épülő XVIII. századi Bildung-fogalom alkalmas lehet a kortárs művészet két fontos feladatának kijelölésére és megragadására is. Egyrészt lehetővé teszi, hogy úgy gondoljunk el a művészi tevékenységet, mint amelynek célja az önképzés, az önformálás, végső soron pedig az önkiteljesítés. Másrészt – de ettől nem függetlenül – azt is lehetővé teszi, hogy ráirányítsa a figyelmet a művészetnek a közösség vagy társadalom egészének kiművelésében játszott hasznos szerepére.

Fontos előrebocsátani, hogy ez a művészeteszmény nem kívánja lefedni a művészetek minden ma lehetséges

megjelenési formáját. Tehát nem akarja azt állítani, hogy a fenti két kritériumot minden kortárs művészeti jelenség kapcsán fel lehet vetni. Mint ahogy azt sem kívánja sugallni, hogy ez a Bildung-fogalom csak művészeti jelenségekre lenne vonatkozatható, tehát hogy alkalmas volna a művészet megkülönböztető jegyének kijelölésére. Pusztán amellet szeretne kiállni, hogy a művészeti jelenségek jól meghatározható körével kapcsolatban az önképzés és/vagy a közösségi művelődés eszménye felvethető – s e formákkal kapcsolatban a Bildung fogalma ma is magyarázó erővel bír. Vagyis alkalmasnak tűnik a művészet társadalmi legitimációjának alátámasztására, sőt az egyéni és közösségi művészeti nevelés számára is fontos támpontot jelenthet.

Az alábbiakban először egész röviden áttekintjük a Bildung fogalmának történetét, olyan tekintélyes filozófus-elődök munkájára támaszkodva, mint Gadamer képzés-fogalom elemzése a humanista vezérfogalmakközött, Márkus György kultúra és modernitás összefüggését elemző írása és Raymond Geuss rövid fogalomtörténeti tisztázása.<sup>1</sup> Három történeti korszakra koncentrálnak. Egyrészt az antik római kultúra-fogalomra, másrészt a középkori keresztény *formatio* fogalmára, harmadrészt a keresztény-humanista (reneszánsz- és felvilágosodás kori) használatára fogunk kitekinteni. Ezt követően a műveltség-eszmény egy sajátos megfogalmazását vesszük szemügyre: Wilhelm von Humboldt nézeteit azért, hogy világossá váljon a Bildung-fogalom belső feszültsége, mely egyéni és közösségi meghatározottsága között áll fenn. Ugyancsak Humboldt kapcsán tárgyaljuk a tudomány és művészet külvilágra irányuló és az egyén belső világát mégis alakító jellegét, itt utalva arra a művészet-eszményre, amely a Bildung-fogalom mai esztétikai használatát is indokolja. Végül a *Bildungsbürgertum* fogalmára térünk ki, amellet érvelve, hogy lehetséges egy olyan kortárs magasművészet-konceptiót elképzelni, melyet nem a polgárpukkasztás célja mozgat, hanem a Bildung-

fogalmában rejlő önképzés és a közösségi művelődés eszménye. E tekintetben annak a művészeteszménynek a továbbélése lesz a kérdés, amelyet a XX. században Thomas Mann vagy Márai Sándor életműve és személyes példaadása képviselt.

## 2.

A Bildung fogalma a német nyelvű teoretikus irodalomból ismert – nem keverendő össze az angol nyelvű buildung szóval.<sup>2</sup> Míg a Bildung kifejezésben a 'kép' szó német gyökerét találjuk, az angol buildung-ban az 'építeni' szó gyökere húzódik meg.<sup>3</sup> Geuss szerint a XVIII–XIX. század fordulóján a német nyelvű filozófiai irodalomban három rokon értelmű szó forgott: a kultúra (Kultur), a képzés (Bildung) és a szellem (Geist) fogalma. A három kifejezés jelentésmezeje néhol egybeesett, ám voltak különbségek is jelentéstartományaikban. Mivel nem szeretnénk a német filozófiatörténet kétségtelenül fontos (de számunkra kicsit ezoterikusnak tűnő) részleteinek vizsgálatában elveszni, elegendőnek látszik, ha a Bildung-eszménynek a kultúra fogalmához való szoros kötődését regisztráljuk. E fogalompár tekintetében arra kívánunk vállalkozni, hogy a kultúra Bildung-dimenzióját tárjuk fel, annak érdekében, hogy megmutassuk, milyen értelemben adhat a mai napig kulcsot a művészet egy határozott típusának értelmezéséhez. E feladat elvégzéséhez azonban vessünk először egy-egy pillantást e fogalompár fejlődésének három fázisára.

Ami az antik római kiindulópontot illeti, a 'colere' kifejezéssel indul a történet. Ennek jelentésmezejét Márkus György a következőképp foglalja össze: „A colere eredetileg annyit tesz, mint valamit gondozni, ápolni, megművelni (különösen a földművelés értelmében), de azt is jelentette, hogy lakni, díszíteni vagy felékesíteni, imádni vagy tisztelni.”<sup>4</sup> Ebben az értelemben az ember legősibb tevékenységeihez kapcsolódik: a föld megművelése, a lakozás és az istenimádás minden fejlődő emberi közösség számára kulcs-tevékenység volt.<sup>5</sup> Mint látni fogjuk, a kultúra fogalmának az ősi földművelő tevékenységhez való kötődése sok mindent meghatároz a kultúra morális természetére vonatkozólag is. Benne van továbbá az az ősi vonatkozás, amelyet Fichte hangsúlyoz majd a kultúra kapcsán: szerinte a német népnek sikerült megőriznie azt az őseredetiséget, primordialitást (Ursprünglichkeit), amely szavatolja őszinteségét, tisztaságát, becsületességét.<sup>6</sup> A gondolat alapját a népszellem herderi gondolata adja, mely megszabja az adott nép fejlődési lehetőségeit, és melyet meg kell őrizni – kivéve a fejlődés korrumpáló hatásait. A nagy hatású gondolat a német historizmus

alapvetése, s ezt viszi tovább Fichte, aki „a németeket őseredeti népnek nevezhette, amely – szemben másokkal (például a franciákkal) – még nem vesztette el a kapcsolatot a nyelv közvetítette népszemmel.”<sup>7</sup>

Ez az ősiségre tisztelettel feltekintő, jellegzetesen modern és német szemléletmód persze nem gyökeresen új: ott van már az antikvitásban is, például Cicerónál, akit a kultúra fogalmának első teoretikusai között tartunk számon. Ő volt az, aki – többek között *Az állam* című művében – az ősök bölcsessége doktrínáját megalapozta. Márkus szerint e doktrínának az a funkciója, hogy egy soknemzetiségű birodalomban biztosítson valamifajta egységet azáltal, hogy a kulturális tradícióban mintegy összegzi a minden polgártól elvárt közös tudást.

Cicerónál azonban nem pusztán a közösségi múltba avatja be a római polgárt a kultúra, hanem az egyén számára az önművelés, a lélek megmunkálásának (cultura animi) programját jelenti. Persze elsősorban azok számára, akik a közösség vezetésére hivatott elit tagjai közé kívánnak emelkedni. Ez a program – amely Márkus szerint arisztotelészi gyökerű, de hozzátehetjük nyugodtan, hogy platóni–szókratészi elemeket is tartalmaz – végső soron arra a megfontolásra épül, amely szerint egy közösség politikai vezetése szempontjából a filozófia hasznos lehet. A filozófia ebben az összefüggésben nem is más, mint a lélek megművelése.<sup>8</sup> Ahogy a földműves megműveli a földet, hogy termékenyre fordítsa, úgy kell megművelni az ártatlan lelket is, hogy termőre forduljon. A kultúra épp ebben az értelemben jelenti a lélek megművelését.

## 3.

A Bildung vagy kultúra fogalomtörténetének következő fázisa a keresztény gondolkodással köszönt be. E tekintetben nem Márkus György, hanem Gadamer és egy francia filozófus, Pierre Hadot lesz a kalauzunk. Márkus egy helyen kifejezetten a skolasztikával szembeállítva tárgyalja a Bildung reneszánsz fogalmát,<sup>9</sup> máshol meg azt hangsúlyozza, hogy épp a keresztény értelemben vett énfőmálás szekularizációjaként jön létre a Bildung felvilágosult fogalma.<sup>10</sup> A mi történetünkben viszont – ahogy Gadamer opus magnumában, de még a Márkus által idézett Pufendorfnál is – a képzés humanista fogalma elválaszthatatlan az énfőmálás keresztény tanításától. Ennek igazolására először fel kell idéznünk a 'formatio' fogalmát, majd ki kell térnünk a filozófia mint lelkigyakorlat Hadot által feltárt hagyományának keresztény változatára. E történeti rekonstrukció fényében válhat majd világossá, hogy a keresztény humanizmus és egy nem istentagadó felvilágosodás koncepciójában milyen fontos szerepe marad az

istenképmásként értett ember-fogalomnak.

Gadamer maga is a fogalom történetét rekonstruáló doktori disszertáció<sup>11</sup> alapján utal – meglehetősen felszínesen – a Bildung-fogalom keresztény jelentés-összefüggésére. Felidézi a fogalomnak „a középkori misztikából való eredetét, a barokk misztikában való továbbélését, vallásos alapú spiritualizálódását Klopstock *Messiása* révén...”<sup>12</sup> A gondolat alapja az a hasonlóság, amely a *Bibliából* kibonthatóan áll fenn az ember és az Istenfia, Jézus között. Ez a minden emberi lény számára adott tulajdonság az isteni teremtből fakad, s valójában csak egy lehetőség, amelynek kiteljesítése nem szükségszerű, hisz az egyéntől függ. Gadamer ezt „a régi misztikus tradíciót” a következőképp fogalmazza meg: „az ember lelkében hordja Isten képét, melynek mintájára teremtett”, de rögtön hozzáfűzi, hogy ez a hasonlóság nem befejezett tény, hanem valami olyasmi, amit az embernek magának kell kiküzdenie: a benne szunnyadó képet „fel kell építenie magában”.<sup>13</sup> A magában hordozott kép megvalósításának küzdelmes folyamata az, amit a latin 'formatio' fogalom jelöl. Gadamer szerint ennek megfelelője az angol 'form', 'formation' szócsalád, mely szerint még Shaftesburynél is megjelenik mint az egyén önművelésének programja.

A gadameri szófejtésnek épp az adja erősségét, hogy rámutat a fogalom paradox mivoltára. Az isteni képmás bennünk rejlik, ám nem magunknak köszönhetjük, hanem a Teremtőnek, aki egyedül nekünk, embereknek adta meg ezt a hasonlósági jegyet. Másfelől: a hasonlóság magva eleve mindnyájunkban ott rejlik már, ám mégsem szükségszerű, hogy kiteljesedjék: saját erőfeszítésünk, az önképzés folyamata révén valósulhat csak meg. Az istenképiség tanításához kapcsolódó önképzés kettségére utal Gadamer szövegének következő részlete, melyben a formatio és a Bildung-fogalom versengésére reflektál: „A forma fogalma nem tudott versenyezni azzal a titokzatos kétoldalúsággal, mellyel a »kép« egyszerre jelent képmást és mintaképet.”<sup>14</sup> A mi értelmezésünkben a képzés-eszmény titokzatos kétoldalúsága abban áll, hogy egyszerre vagyunk már eleve birtokában és törekszünk ténylegesen megvalósítani az Istenhez való hasonlóságot: vagyis a kép ebben az összefüggésben egyszerre deskriptív (képmás) és normatív koncepció (mintakép).

Ráadásul normativitása nem csupán elvi természetű, tehát nem csupán a gondolat világában kíván érvényre jutni. Olyan eszmény ez, amely arra hivatott, hogy a gyakorlatban kerülhessen alkalmazásra, tehát csakugyan megvalósuljon. Pierre Hadot francia filozófus volt, az aki a XX. század második felében ráirányította a filozófiai közvéle-

mény figyelmét arra a tényre, hogy a filozófia, ahogy azt mind az antik görög-római világban, mind a kereszténység fénykorában értették, nem elvont eszmék rendszere, pusztán gondolati konstrukció, hanem olyan egzisztenciális érdekű választás eredménye, mely kiterjedt a gondolkodó és hallgatója hétköznapi életére is. Hadot filológiai alaposztottságú revizionista tézise nem kevesebbet állít, mint hogy a filozófia egyszerre tekinthető életformának és lelki gyakorlatnak.<sup>15</sup> Életforma abban az értelemben, hogy a filozófiába beavatást nyerő tanítvány, miután megismerkedett a jelentősebb filozófiai iskolák ajánlatával, az által ad tanúbizonyságot érettségéről, hogy elkötelezi magát az egyik vagy a másik mellett. Mégpedig nemcsak elvileg, hanem nagyon is gyakorlati értelemben: életformát választ, nem csak elveket, példát követ, nem csak racionális belátásokra jut. És lelki gyakorlat abban az értelemben, hogy a kiválasztott iskola által propagált életforma elsajátítása mellett, hogy gondolati munka, olyan önképzést feltételez, amely sok tekintetben hasonlítható a keresztény vallás által elvárt lelki gyakorlathoz. A tanítványnak fel kell függesztenie saját csökönyös akaratát, tévútra vezető vágyait, majd egyfajta meditáció révén rá tud ismerni a számára alkalmas életútra, melyet önmérséklettel és önuralommal, egyfajta gyakorlati bölcsesség erényének gyakorlása által képes megvalósítani.

Hadot mondandójának fontos eleme, hogy ez a már-már a vallásossággal határos, csakugyan egzisztenciális kockázatvállalást feltételező antik filozófiai hagyomány egyáltalán nem tűnt el a kereszténység megjelenésével, majd domináns gondolati alakzattá válásával. Épp ellenkezőleg. Hadot szerint a keresztény bölcselek sikeresen igazították hozzá ezt a hagyományt a keresztény gondolkodásmódhoz. Ennek a hozzáigazításnak az eredményeképp jött létre egy olyan keresztény filozófiai beszédmód, mely például Ágoston *Vallomásaival* jellemezhető, és amely biztosította, hogy az antik filozófiai tradíció tovább éljen a korai modernitás megváltozott körülményei között is – gondoljunk például Montaigne vagy Pascal filozófiájára. Ennek a hagyománynak fontos eleme, hogy a gondolat nem függetleníthető a gondolkodótól: megformálása szoros kapcsolatban áll az egyén hétköznapijainak megformálásával, végső soron pedig az önformálással. De soha nem szakad el attól a mintaképtől, amely megteremtette, és amely kiteljesedésének kulcsa: a krisztusi tanítás példájától.

#### 4.

Innét válik érthetővé a keresztény humanizmus és a hozzá szorosan kapcsolódó, nem ateista felvilágosodás

Bildung-fogalma is. Márkus Györggyel vitázva ugyanis azt mondhatjuk, hogy a Bildung-fogalomnak nem csak szükségtelen tartozéka a vallási vonatkozás, amelytől kiteljesedése pillanatában kellő időben megszabadult e tan. Sokkal hűségesebb képet kapunk tényleges hagyományáról, ha megértjük, még a kései, szekularizált változatában is megőrizte a fogalom a transzcendens vonatkozását: ha valami képes rá, akkor az embert épp önmaga meghaladásának eszméje tudja kiemelni saját meghatározottságai béklyójából.

De nézzük, milyen módon alakult a Bildung-fogalom abban a mintegy háromszáz éves időszakban, amely 1500 és 1800 között meghatározónak bizonyult a modernitás kialakulása szempontjából, és amelyet egységesen kora-modern korszaknak nevezhetünk, ha több eszmetörténeti korszakra tagolhatjuk is. E történeti rekonstrukció szempontjából számunkra mindenesetre a legfontosabbnak a keresztény humanizmus és a szintén még alapvetően keresztény felvilágosodás tűnik.

A keresztény humanizmus szellemi mozgalma egyszerre fordítja figyelmét az antik hagyomány felé – ismét felfedezve a filozófiának, tágabb értelemben a humán műveltségnek, a művészeteknek és a retorikának a jelentőségét. Szemben a keresztény önostorozás ágostoni hagyományával – amelyben az embert bűnös természete eleve romlottá teszi, ezért helyesebbnek tűnik e természet elnyomása, megrendszabályozása –, az egyén tökéletesedésre képes lényként jelenik meg a szemükben, s e tulajdonságát épp Isten-képmás volta biztosítja. Az emberi tökéletesedés feltétele a nevelés és az önnevelés. A nevelés eszménye immár túlmutat egy szűk eliten és a középkori egyetem intézményrendszerén. Ugyanis nem csupán elvont (skolasztikus) tudásanyag átadása a cél immár, hanem az ember minden irányú kiképzése. Hiszen nemcsak az ész különbözteti meg az embert a többi lénytől, nemcsak ebben rejlik tehát Istenhez való hasonlatossága, hanem abban is – ahogyan nagy meggyőző erővel vallja a kor retorikai irodalma, például Pico della Mirandola is –, hogy érzelmei és érzékenységei is fontosak. Ezek is olyan erények ugyanis, amelyek – ha megfelelően kiművelt lélekben bontakoznak ki – az egyént Istenhez vihetik közelebb. E tekintetben a retorika jelentőségét – szemben a skolasztikus filozófiával, de még akár az új tudományossággal is (mindkettő a logosz birodalmába tartozik) – az adja, hogy a rá vonatkozó klasszikus elmélet<sup>16</sup> már régen felhívta a figyelmet a szelíd érzelmek és vad szenvedélyek (pátosz) befolyásolásának és befolyásoló erejének jelentőségére, valamint az emberi személyiség egészének, a jellem „megformáltságának” (étosz) a fontosságára.

A Bildung fogalomtörténete szempontjából is meghatározó jelentősége van Baldassare Castiglione *Az udvari ember* című munkájának, mely a fejedelemtükrök mintájára ad hasznos tanácsokat narratív formában az udvari életben érvényesülni kívánó uraknak és hölgyeknek is.<sup>17</sup> Bár nyilván sok más munkát is kiemelhetünk volna a kor terméséből,<sup>18</sup> Castiglione nagy hatású könyve<sup>19</sup> két szempontból tűnik fontosnak szempontunkból. Egyrészt az udvaroncok számára eligazító írás reagál arra a társadalmi változásra, mely a fejlett nyugati társadalmakat a reneszánsz humanizmus idején meghatározza. A feudális berendezkedésre oly jellemző születési kiváltságot ekkoriban kezdik – ha nem is teljesen felváltani, de legalábbis jelentős mértékben – kiegészíteni az egyén megítélése szempontjából tekintetbe vett érdemek közül azok a később humánnak nevezett műveltségi elemek (művészetekben való jártasság, választékos nyelvhasználat és nyelvismeret, társas érzék), melyek a Bildung fogalmának meghatározó építőelemei lesznek. Ez a széles körben ismert mű ily módon egy műveltség-eszmény összefoglalása lesz, s mint ilyen, fontos határkő a Bildung fogalmának kikristályosodása szempontjából.

Másrészt azért fontos határkő Castiglione műve, mert ráébreszti korabeli olvasóját az önformálás (self-fashioning) jelentőségére.<sup>20</sup> Vagyis annak lehetőségét villantja fel számára, hogy kívánsága szerint képes átalakítani saját lelki struktúráját, formálni saját jellemét. Ennek belátása arra vezetheti rá az olvasót, hogy nem eleve elrendelt a sorsunk, hanem aktív szerepünk van benne nekünk magunknak is. A külső meghatározottságok ugyan nem tagadhatók, de bizonyos keretek között ezek is módosíthatók. De fontosabb, hogy az ember belső világát, beállítódásait, érzelmeit, indulatait, vágyait és akaratát – legalábbis bizonyos fokig – mégiscsak leginkább ő maga ismeri és tudja alakítani. A korabeli lélektan persze nem hasonlítható a maihoz, hisz jórészt az antik bölcselet eredményeire támaszkodott, de például Montaigne monumentális műve, az *Esszék* a bizonyíték rá, hogy az önismeret terén milyen fontos előrelépések történnék a korban, nem függetlenül – már csak műfaji okokból sem – a keresztény spirituális irodalom hagyományaitól és korabeli fejleményeitől (az elsőre Ágoston, a másodikra például Keresztes Szent János vagy Avilai Szent Teréz lehet a példa).<sup>21</sup>

Ez az önformálási irodalom kerül aztán újrafeldolgozásra a felvilágosodás korában.<sup>22</sup> E tekintetben legyen a példánk Lord Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury harmadik grófja, aki miután a kor legnagyobb filozófusától, John Locke-tól tanult, szembefordult a locke-i és karté-

ziánus episztemológiai alapú filozófiával, egy nagyon erőteljes neohumanista programot kapcsolt össze a felvilágosodás programjával. Ez a kombináció a kor meghatározó európai diskurzusát, a régiek és modernek vitáját új megvilágításba helyezte, hiszen megmutatta, milyen aktuális társadalomreformeri potenciál rejlik az antik örökség újraértelmezésében. Shaftesbury szókratészi módon gondolkodott a bölcsességről, amibe nem csupán a nagy bölcselők munkásságát számította bele, hanem a retorika, sőt az akkoriban újfajta módon elgondolt irodalmat és a szintén akkoriban beazonosított képzőművészetet is. A bölcsesség szeretetét tehát nem egy meghatározott tudományos diszciplínaként kezelte, hanem olyan eszközt látott benne, melynek segítségével először is önismeret-hoz juthatunk, majd rajta keresztül akár az önformálásig is elérkezhetünk.

Ám Shaftesburynél ez a program nem csupán az egyén egzisztenciális problémáinak kezelésére szolgál – valami-fajta önképzési eljárás-ként –, hanem társadalomátalakító funkciót is tulajdonít neki. Az ideálisan és minden oldalán kiképzett lélek – a gentleman – már nem csupán rendi privilégiumait érvényesíti, hanem csakugyan képessé válik a szó arisztotelészi értelmében vett arisztokrácia (a legkiválóbb kevesek) körének, vagyis a társadalmat joggal, mert hasznosan irányító elitnek a tagjává válni. A lélek kiművelése ugyanis nem pusztán tudásanyag felhalmozását vagy külsődleges viselkedési modort jelent, hanem olyan lelki erények birtoklását is, amelyek mind az antik görög-római, mind a keresztény hagyományban a helyes döntések meghozatalára képes államférfiakat jellemzik.

A felvilágosodás tehát átveszi a keresztény humanizmus (ön)képzésen alapuló erényeszményét, és a társadalom fejlődésének feltételét látja benne, egy új arisztokrácia (immár nemcsak a saját érdeküket képviselő rendek, hanem az ország egészét megjeleníteni képes országgyűlés) vagy akár a filozófus-király (a felvilágosult, abszolutista uralkodó) ideálját aktualizálva. Ennek az elképzelésnek fontos részévé válik a haladás, a fejlődés, a reform gondolata. Eszerint a társadalom életét valamifajta teleologikus dinamika jellemzi: nemcsak az egyén célja ön-maga lehetőségeinek kiteljesítése, de hasonló célokat követ a politikai közösség, az állam is. A fejlődés-gondolat többféle formában jelenik meg a kor egymással is versengő nemzeti felvilágosodás-paradigmájában. Számunkra talán legérdekesebb a brit változat, melynek fontos eleme a skótok négylépcsős társadalomfejlődési modellje. E modell szerint az európai társadalmak fejlődésének van egy ideális íve, fejlődési rendje, melyet annak fázis-

sai építőelemekként határoznak meg. A gondolat a kora modern természetjogra vezethető vissza, Pufendorf-nál a XVII. században már kifejlett formában jelenik meg, de aztán a XVIII. században francia és skót szerzőknél teljesedik ki. Közülük is kiemelkedik Turgot és a jogtörténeti előadásokat tartó Adam Smith. A legkifejtettebb formában talán Adam Fergusonnál tűnik fel, *Esszé a polgári társadalom történetéről* (1767) című munkájában.<sup>23</sup> A korszakban tudományos tényként elfogadott tanítás szerint minden emberi társadalomra általában jellemző a fejlődés négy fázisa: a vadászó, a legeltető, a földművelő és a kereskedő társadalom stádiuma. Az egyes szakaszok közötti fejlődés nem csupán technológiai természetű, hanem – a feltételezés szerint – az újabb fázisok az erkölcsi szokások kifinomultsága, csiszoltsága szempontjából is egyre magasabb színvonalat képviselnek. Természetesen a britek képviselik legkifejtettebb formában a legmagasabb fejlettségi állapotot, a kereskedelmi társadalom csiszolt, udvarias (polished, polite) polgári viszonyait. E fejlett viszonyok lényege, hogy a tudományok és a mesterségek felvirágoznak, az emberek tevékenysége meghozza gyümölcseit, és ki-ki szabadon élvezheti azokat, mert az állam képes biztosítani a személy tulajdonát és biztonságát: „mint Nagy-Britannia királysága polgárháború végén, e nemzetek megőrzik a tevékenység szellemét, amely csak nemrégiben ébredt fel bennük, s egyaránt művelnek mindenféle foglalatosságot, legyen az politika, tudomány vagy mesterség”.<sup>24</sup> Ferguson – aki a skót Felföldről származott, és élete korábbi szakaszában maga is részt vett a kontinentális háborúkban – fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a polgári erényeknek nem szabad elhomályosítaniuk a katonai erényeket: „Ha azonban addig mennek a nemzetek a növekedés és a megbékülés útján, míg tagjaik már fel sem fogják a társadalom közös kötelékeit, és semmiféle vonzalom sem szólítja őket hazájuk ügyének védelmére, akkor a másik végletbe esnek.”<sup>25</sup> Ferguson szerint ugyanis a társadalom működésének fontos feltétele az egyén szabadságának biztosítása mellett a közösség szabadságáért hozott egyéni áldozat is. Nem működik a társadalom, ha „az emberek tudatából kiveszett a közösség iránti érzék”.<sup>26</sup>

A műveltség-eszmény és a közösségi érzék lehetséges konfliktusára nem egyedül Ferguson tapint rá. Egyfelől ott volt a felvilágosodás antikvitás-kultusza által oly sokszor és sokféleképp megidézett római példa: hogy az egyéni érdek vezérelte római elit hogyan feledkezett meg a közös érdekről, amit Ferguson „nemzeti szellem”-nek nevez. E példát nyilvánvalóan Gibbon idézte fel leghatásosabban, amikor a Római Birodalom hanyatlásáról

elmélkedett, természetesen nem függetlenül például Montesquieu korábbi művétől (*Elmélkedések a rómaiak nagyságáról és hanyatlásának okairól*, 1734). Egyikük sem volt mentes attól a korabeli nézettől, amely szerint a birodalmaknak az egyénekhez hasonló életciklusai vannak, így a felemelkedés, a virágzás és a hanyatlás minden ilyen fenoménnek fontos életszakasza. Gibbon – aki bizonyos fokig maradi politikai elveket vallott, és Burke-höz hasonlóan óvott a politikában és vallásban megnyilvánuló túlzásoktól, a rajongástól – hatalmas művében arra kérdez rá, hogy vajon mi kényszerítette ki e roppant birodalom bukását. Elemzése megmutatta, hogy a túlrejt civilizációk mennyire ki vannak téve a feltörő vad és barbár erőknek – s ezen erők közé tartozott a demokratikus szellem forradalmi hevülete is, ahogyan azt a francia forradalom egy évvel a nagy mű befejezése után bizonyította is. Ezzel a nagy hatású figyelmeztetésével Gibbon a kései felvilágosodás egyik legfontosabb szólamát szólaltatta meg, mely a túlrejt kultúra veszélyeitől óvott.

Ugyancsak a felvilágosodás belső kritikusanak nevezik Jean Jacques Rousseau-t, aki a genfi városállam polgári hagyományainak megfelelően szintén a közösségi érzés fontosságát hangsúlyozza, szembeállítva azzal a párizsi szalonok által favorizált egyéni érdekhajhászást, gyönyörkeresést, a művészetek öncélú élvezetét. Nála a művészetek és a tudományok fejlettségének az a foka, amelyet a fejlett kereskedőtársadalom képvisel, már régen ellentét azokkal az erkölcsi szokásokkal, amelyek az antik (és keresztény) bölcsélet által propagált erények kialakulásához hozzájárulnának. „Lelkünk abban a mértékben romlott meg, ahogy a tudományok és a művészetek közeledtek a tökély állapota felé... Az erény abban a mértékben veszett el a szemünk elől, ahogy amazoknak a fénye emelkedett a látóhatáron.”<sup>27</sup>

Rousseau szembesíti a túlzásba vitt, hanyatló civilizáció romlottságát (gondoljunk a kései felvilágosodás két hírhedt, de bizonyos értelemben paradigmaticus alakjára, Casanovára és de Sade márkira) a nemes vadember ártatlanságával, az *Enciklopédia* által megjelenített tudományokat és művészeteket a költészet első, tiszta és őszinte aranykorával. Regényeiben is ezt a tiszta ártatlanságot propagálja, *Emil* című nevelődési tézisregényében azt hangsúlyozza, hogy a nevelésnek nem szabad megrontania az emberben eleve meglévő természeti állapot erkölcsösségét.

Rousseau munkásságával tehát nemcsak a felvilágosodás felvilágosult kritikája születik meg, hanem a műveltségizmény művelt kritikája is. Rousseau, az önképzetben páratlanul magasra jutott filozófus megmutatja,

milyen (morális és társadalmi) veszélyekkel jár a filozófia túlhajtása. Pascal Descartes-kritikáját, Shaftesbury Hobbes-kritikáját ismételve az ész kultusza (a később szcientizmusnak nevezett jelenség) felett mond racionális kritikát.<sup>28</sup> A retorikai hagyományhoz hasonlóan<sup>29</sup> az érzelmek jelentőségére mutat rá, mint amelyek megbízhatóbb tanácsadói az egyén cselekedeteinek, mint a racionális argumentumok. Fellépésének legfontosabb üzenete, hogy igazi kikristályosodása előtt megkérdőjelezi a Bildung-fogalom elsődleges értelmét, jelentéssíkát: hogy a műveltség, a kifinomultság és a csiszoltság szükségszerűen morális felsőbbrendűséget, de legalábbis erkölcsi erényt is jelent.

Természetesen egy ilyen vázlatos áttekintés szükségszerűen torzít. Nem volt lehetőségünk kitérni például a német nyelvű felvilágosult irodalom korabeli nézeteire. Egy következő tanulmányban módunk lesz ezt pótolni, hiszen a történeti áttekintés után egy rövid ideológiai áttekintésben a klasszikus német liberalizmus képviselőjével, Wilhelm von Humboldt „„tal foglalkozunk. Majd zárásként a Bildungsbürgertum ma is aktuálisnak tartott eszményére fogunk röviden kitérni.

#### JEGYZETEK

- 1 Hans-Georg Gadamer: *Képzés*. In: *Igazság és módszer*. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja, ford.: Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 31–36., Márkus György: *A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma*. In: *Kultúra és modernitás*, T-Twins, Budapest, 1992, 9–41., Raymond Geuss: *Kultur, Bildung, Geist*. In: *Morality, Culture, and History*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 29–50.
- 2 A vonatkozó német nyelvű irodalom gyűjteményes bemutatása: *Forrásmunkák a kultúra elméletéből. Német kultúraelméleti tanulmányok*, I. szerk.: Bujdosó Dezső, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999.
- 3 Geuss Rudolf Vierhaus fogalommagyarázata alapján (*Bildung*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1972, vol I.) a kép (jel, képmás) jelentésű német Bild szótól alapján a Bildungot a következőképp magyarázza: valaminek formát, image-t adni, vagy egy ilyen folyamat eredménye. Ezzel szemben szerinte a build szó egy másik indo-európai gyökérből származik, jelentése: lakozás. Márkus György, valószínűleg Gadamer alapján, viszont a következőképp fogalmaz: „A Bildung ó-német főnév, ami a bilden (alakítani, képezni, teremteni) igéből származik. De szorosan kapcsolódik a képmást vagy képet jelentő Bild főnévhez is.”

- 4 Márkus: id mű. Mint látható, ebben a fázisban még a művelés és a lakozás is beletartozik a kifejezés jelentéstartományába. A fogalom római kori jelentéséről lásd még: Joseph Niedermann: *Kultúra. A fogalom és a helyettesítő fogalmak létrejötte, változásai Cicerótól Herderig* (részletek). In: *Német Kultúraelméleti tanulmányok I.*, 129–146.
- 5 Érdekes ezen a ponton emlékeztetnünk arra a kapcsolatra, amelyet Heidegger tételez a 'poiesis' görög kifejezése és a lakozás tevékenységi köre között. Lásd: Martin Heidegger: „... költőien lakozik az ember...”, in: Heidegger: „... költőien lakozik az ember...” – Válogatott írások, T-Twins Kiadó/Pompeji, Budapest, Szeged, 1994, 191–210., ford. Szíjj Ferenc.
- 6 Fichte: *Beszédek a német nemzethez*, különösképp Hetedik beszéd. Valamely nép eredendőségének és németiségének még mélyebb megragadása, internetes elérhetősége, ford.: Rigán Lóránt. Internetes elérhetősége: [http://adatbank.transindex.ro/html/cim\\_pdf638.pdf](http://adatbank.transindex.ro/html/cim_pdf638.pdf)
- 7 Georg. G. Iggers: *A német historizmus*. Gondolat, Budapest, 1988, 71.
- 8 „cultura ...animi philosophia est – A lélek kiművelését pedig a filozófia jelenti.” Cicero: *Tusculumi eszmecsere*. Ford.: Vekerdi József, Allprint Kft, 2004., Második könyv, 5. fejezet, idézi Márkus György: id mű.
- 9 Szerinte „a nevelés egész felfogásának megváltozása annak középkori, skolasztikus gyakorlatával szemben” bontakozik ki.
- 10 „A Bildungot [korábban] annak a szellemi folyamatnak jelölésére használták, melynek során az ember saját tevékenysége révén Isten képére alakítja át lelkét. A szó vallási jelentését aztán a német felvilágosodás képviselői világiasították.”
- 11 I. Schaarschmidt: *Der Bedeutungswandel der Worte Bilden und Bildung*. Diss., Königsberg, 1931.
- 12 Gadamer: *Igazság és módszer*. 31.
- 13 Gadamer: uo. 32.
- 14 Gadamer: uo.
- 15 Pierre Hadot: *A lélek iskolája, Lelkigyakorlatok és ókori filozófia*. Kairosz Kiadó, Budapest, 2010.
- 16 Elsősorban Arisztotelész *Rétorikája*.
- 17 Castiglione szerepéről lásd többek között Vigh Éva: *Az udvari élet művészete Itáliában* című szöveggyűjteményét, Balassi Kiadó, Budapest, 2010., valamint Horkay Hörcher Ferenc: *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában*. Gondolat, Budapest, 2013, vonatkozó bevezető fejezetét.
- 18 Például a humanista Erasmus írásait, akinek például a keresztény fejedelmnek írt tanácsadó művét, akár nevelélméletét említhetnénk, vagy a tudós-filozófus Bacon nevét is, akit a neveléstörténeti szakmunkák is fontos szerzőként emlegetnek.
- 19 Lásd erről Peter Burke történeti rekonstrukcióját: *The fortunes of the Courtier: the European reception of Castiglione's Cortegiano*. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.
- 20 A fogalmat az irodalomtudós Stephen Greenblatt hozta ismét forgalomba, in: *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- 21 Az utóbbiakról lásd Cseke Ákos: *Jezsuita barokk?* in: Horkay Hörcher Ferenc: *Fejezetek a kora modern esztétikai gondolkodás történetéből (1450–1650)*. L'Harmattan, Budapest, 2013.
- 22 Fontos közbülső fázis e fejlődéstörténetben a barokk, amely a reprezentáció hamisságára, a színlelés és a becsapás lehetőségére hívja fel a figyelmet. Gadamer a barokk énformalás mestereként Baltasar Graciánt emlegeti, aki *A Hős* című (magyarul is olvasható: Új Palatinus, Budapest, 2002, ford. utószó: Csuday Csaba) traktátusában foglalta össze az eszményi vezető erényeit.
- 23 Magyarul olvasható részletei, in: *A skót felvilágosodás. Morálfilozófiai szöveggyűjtemény, vál. és szerk.: Horkay Hörcher Ferenc*, Osiris, Budapest, 1996., 175–196.
- 24 Ferguson: id mű, 179.
- 25 Ferguson: id mű, 185.
- 26 Ferguson, id mű, 188.
- 27 Rousseau, Jean-Jacques: *Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újjraéléde?* (Ford.: Kis János), in: Rousseau, Jean-Jacques: *Értekezések és filozófiai levelek*. (Vál.: Ludassy Mária) Magyar Helikon, Budapest, 5–38., 15.
- 28 Lásd F. A. Hayek: *The Counterrevolution of Science. Studies on the Abuse of Reason*. Liberty Press, Indianapolis, 1952, 1979.
- 29 Lásd Vico: *De nostri temporis studiorum ratione* (1709).

Zelnik József

## Bevezetés Bartók és Makovecz katedrálisába

■ A párizsi Notre-Dame északi tornyából kiinduló szögletében egy méltóságteljes kőalak néz – szinte meredten – előre. Látszik az arcon, hogy nem a templom szemben lévő oldalát figyeli, hanem túl a falon minden teret és minden időt. A kőkatedrális szent kőlényeként sejteti, hogy az emberi jelenség eddigi és ez utáni mozgását egyszerre látja át, és nem fél ettől a látomástól. Kérdezzük meg tőle – egyszerre alázatosan és kihívóan – Rilke szavaival: *„Mit tudsz te, kő-lény, életünk felől?”* Válasza egyszerű és nem is nagyon sejtelmes: *„Ismerem a Követ, és Katedrális tudok építeni.”* De miért és mikor épít az ember katedrális, és ki tud katedrális építeni? Ki tartozik a Kőlények Rendjébe? Megismerjük-e őket, ha találkozunk velük? Ha hozzájuk szólnak, értjük-e, mit akarnak mondani, mire akarnak figyelmeztetni? Vagy már kérdéseinkben is benne lapul skatulyázó vágyunk és mindig hátul tartott kezünk, amely vagy bunkót vagy gombostűt forgat kíméletlen céltudatossággal? Ráadásul idegesít bennünket az a selyemfinom fátyol, ami műveiket körüllegi, és egyben védi a könnyű megértéstől, az egyszerű utaktól. Ezzel a „szellemi” hozzáállással tesszük fel az első kérdést: lehet-e ma katedrális építeni? De mi a katedrális, kőtemplom vagy valami más?

Mindnyájan egyetlen nagy, elsüllyedt katedrális régészei vagyunk. Mindnyájan: építésszek, kőfaragók, papok és templomszolgák és mindenféle mások, olykor hamis messiások. Hosszú utakat teszünk meg – sokszor alkimista megszállottsággal – téves utakon, veszélyes ösvényeken. Lázás és steril elméletek állnak körül bennünket – mint meztelen, androgün, purgatóriumi lények. Kérdezzük, hogy a katedrális-e a fátyol mögötti titok, vagy maga a fátyol a titkos katedrális? A Jeruzsálemet elpusztító római azt hiszi, leleplezett egy csalást, amikor szétrántja a szentély fátylát, és nincs mögötte semmi. A racionálisan felépített birodalom ebben a pillanatban összeomlik. Kiderül, hogy a transzcendenssel semmit sem tud már kezdeni. Kiderül, hogy a Szentek Szentje előtt a gyengék gyengéje áll.

A helyreállított Pesti Vigadó megnyitásának igazi ünnepe eseménye a Makovecz-kiállítás megnyitása lett. Ráadásul nem is a kiterjedt, néha eklekticista hatású életmű, hanem egy mű, a Szent Mihály katedrális hófehér makettje, amely azt sugározta, hogy itt nem „csak” egy templomról van szó. A hirtelen előtökölődő gondolat azt sugallná, hogy ez a katedrális Makovecz végrendelete a Magyar Művészeti Akadémiának. Szeretett akadémiaiájának, amely valójában még fel sem nőtt ehhez a kőbe álmódott gondolathoz. De nem, itt többről van szó. Erre akkor döbbsentem rá, amikor Dávid Katalin kiállítás-megnyitó beszédében egymás mellé emelte Bartók Bélát és Makovecz Imrét.

Lehetett volna ezt szónoki fordulatnak is hinni. Egy megnyitó laudatív fordulatának akár. Ám ekkor, valahonnan, biztos, hogy nem a jelen időben és az általa határolt térből megjelenni láttam a katedrális középső, égit

érő tornyát, rajta az angyalok, és tetején a kereszt, s közben egyre erősebben szól Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára zárótétele*, benne a népek tánca. Egy zenei katedrális égig érő tornya.

Egyszerre megjelent a két katedrális: Bartók és Makovecz katedrálisa, s mögöttük – ekkor még halványan – a harmadik.

Mi a katedrális?

A XIV. századtól a XVI. századig vasárnapokon és ünnepeken a kor értelmisége, az alkímisták összegyűltek a párizsi Notre-Dame szalamandrakkal díszített kis Vörös Ajtajánál. Ahogy Noël du Fail 1842-ben megjelent könyvében le is írta: „ezen akadémikusok az nagy találkozója helye a párizsi Notre-Dame vala”.

A rejtélyes kilétű Fulcanelli *A katedrálisok misztériuma* című könyvében grandiózus kísérletet tesz arra, hogy bizonyítsa, a katedrális nem „csak” egy kőtemplom, hanem valamilyen hermetikus tudás enciklopédiája is, amely tudás a kereszténység idejében alámerült. A legrejtélyesebb az, hogy ezt a tudást az „ellenfél” központi szakrális épületeibe kódolva mentették át. Fulcanelli szerint a katedrális a gondolkodás, a tudás, a művészet apoteózisának szíve. A katedrális az általános menedékhely. Megvédi az üldözötteket, és végső menedéke, nyughelye az előkelőségeknek is. Menedéke a szellemnek, a hagyománynak, amely lehet, hogy csak ezen a szent helyen húzhatja meg magát, amikor a világban üldözik. Az üldözök néha helyet cserélnek az üldözöttekkel, de a katedrális menedékszentségét nem meri senki megsérteni a felvilágosodásig, majd a fasizmusig és a kommunizmusig.

Ám a katedrális lényege mindezekén túl mégiscsak az, amit Suger a Saint-Denis-templom felavatására írt könyve a XII. században kiemelt: „Senki sem rakhat le más fundamentumot, mint ami lerakatott, s ami nem egyéb, mint Jézus Krisztus.” Ez a tétel a katedrális alaprajzában is jelen van, mert az a kereszt és a keresztre feszített Krisztus geometriai tükre. Az oltár pedig Krisztus szívében van. Talán rejtetten innen jön az a félelem, ami az oltár megfordítását kíséri. Az oltár Krisztus szívében forog...

### Dante katedrálisa

Az európai kultúrában szellemi katedrális először Dante épített. Kultúránkban nincs még egy olyan sokféleképpen értelmezett mű, mint az *Isteni színjáték*. Homályos, ezoterikus értelmezések (Guénon), steril szemiotikai vizsgálatok (Umberto Eco) véglelei között láthatjuk a nagy művet szinte már nem is magától a műtől, hanem csak a zseniális értelmezésektől elvarázsolva. Ilyenkor,

kicsit kábultan, hajlamosak vagyunk arra, hogy elfogadjuk azt az értelmezést (Carlyle), hogy Dante valójában csak a honvágyát írta ki magából. Dehogyan akarta ő látni a Poklot, a Purgatóriumot vagy a Mennycsörgőt. Ő csak imádott Firenzét szerette volna újra látni, mert hát Firenze, della Scala, a világ és az Élet.

Más kérdés, hogy ebbe a szülői tájhoz való honvágyba Dante bele tudta álmodni, varázsolni, rejteni az elmúlt ezer év keresztény kultúrája iránti honvágyát is. Mivel rendkívüli művész volt kozmikus látomással, így azt is látta már a XIV. század elején, hogy a keresztény kultúra katedrálisa süllyed, miközben guelfek és ghibellinek vakon háborúznak. Nem is tudták a veronaiak, milyen mély igazságot fogalmaznak meg, amikor az utcán látva őt azt mondták: „*Eccovi l'uom ch'e stato all' Inferno*”. Íme, az az ember, aki Pokolban járt. Mert pokol látni, hogyan dől össze az európai kultúra szakrális építménye, s látni, milyen Inferno következik. Pokol érezni a felelősséget, hogy bár összedől világunk, de ha az egy gyémánt, és szellemi katedrálisba össze tudnánk foglalni annak értekeit, ami elsüllyed, akkor nem győz a Pokol. Ha az ezután következő világ más lesz is, mint az eddigi, de még mindig emberi. Mekkora felelősség, hogy akár egy ember is képes olyan szellemi katedrálisra emelni, amely beavatkozik a jövőbe, s amelyre újra rátelepedhetnek az elsüllyedt katedrálisról felrebbenő angyalok. S ha már minden lehetőségünktől megfosztottak bennünket, s elvették mindenünket, akkor, ha kell, káromkodásból emelünk katedrálisra, mint Nagy László, a Költő. Dante katedrálisa az emberi eredet transzcendens jelentőségének a megőrzése egy szellemi katedrális szimbólumrendszerébe kódolva.

### Bartók katedrálisa

Alban Berg utolsó művét, a *Hegedűversenyt* „egy angyal emlékének” ajánlotta. Végül is ez a mű nemcsak Alma Mahler gyönyörű, tizennyolc éves lányának, Manon Gropiusnak a rekviemje lett, hanem Alban Bergé is, aki 1935. december 24-én – a Gyermekek születésének ünnepén – meghalt. Bartókot mélységesen megrendítette ez a tragédia. Nagyon egyformák voltak: vonzó külső, arisztokratikus tartózkodás, sőt kőbezárttság, mégis megnyerő személyiség. Bartókot nem hagyta nyugodni Berg korai halála és *Wozzeck* című operájának mindenén áthatoló tragikus életérzése.

Berg Georg Büchner *Woyzeck* című drámájából írta meg operáját. A rendkívül fiatalon – 24 évesen – meghalt Büchner drámájában az elesettek iránti együttérzését az emberi létet fenyegető kozmikus kiszolgáltatottság, félelem katedrálisává emeli. Ez a szorongás-koreográfi-

ás mű ragadta meg Alban Berg képzeletét. Barátai, még Schönberg is, óvták ettől az Infernót idéző műtől, és azt tanácsolta, hogy a zene foglalkozzék inkább angyalokkal. Berg azonban, megsejtve a XX. század apokaliptikus drámáját, átélhetővé akarta tenni – Wozzeck szenvedésin keresztül – a század emberét átható félelem, szorongás és kétségbeesés zeneileg kifejezhető mélységeit. A II. felvonás harmadik jelenetében a mű – örökre lelkiünk legmélyébe hatolva – belénk vési: „Az ember szakadék, szédül, aki belenéz...”

Vélhetőleg ilyen hangulatban érte Bartók Bélát Paul Sacher, a Baseli Kamarazenekar vezető karnagyának a felkérése egy 15 perces zenei mű komponálására. Ebből a felkéréstől született a megkérdőjelezhetetlen nagy mű, a XX. század zenei katedrális: a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. Valójában egy szimfónia született, ám mivel a szimfónia akkor már elavult formának számított, valószínűleg ezért Bartók sem ekként határozta meg a művet.

Már az első tétel pontosan jelzi, hogy itt „katedrális” képletről van szó. Egy évezred összefoglalásáról, mint Danténál. A tétel nagy fűgájában Bartók úgy szintetizálja tíz évszázad tonális fejlődésének teljességét, mintha Bach szólna általa (Dobszay). A második tétel úgy rehabilitálja a klasszikus szonátaformát, hogy a népzenei, kristály-szépén zárt formavilágot összhangba hozza a nagy műzenei formákkal. A harmadik tétel a magyar siratódallamot foglalja bele a műzenébe. Ezekben a tételekben harmonizálja a keleti pentaton hangzást a nyugati műzenével, ráadásul úgy, mintha a tonalitás és az atonalitás szabályai nem ütköznének többé egymással. Ha volt valaha Kelet–Nyugat találkozás, akkor ez a pillanat az volt. A II. világháborús apokaliptikus kitérés előtt néhány „pillanattal” a művészet jelzi a szörnyű veszélyt – és a megoldást.

A szörnyű veszély, az Inferno közel. Az első tétel ennek kibontása, a már említett bartóki absztrakció, Bachhoz méltó szintjén. A mű születése idején az európai művészet, az egész szellemi horizont sejtí már a közelgő apokaliptizist. Mélységesen mélyen, mint Alban Berg a *Wozzeck*ben vagy ezoterikusan, mint az antropozófusok a Caspar Hauser-jelenségben. Ők a megsejtett tragédiának a megfejtésére szimbolikus-szerűen növelték a XVIII. században élt borzalmas életű, állatként ketrecren tartott, majd meggyilkolt, vélhetőleg fejedelmi gyermek sorsát. Rudolf Steiner és az antropozófusok magukévá tették azt az elképzelést, hogy az a sors, amely Caspar Hausernek jutott, az a legnagyobb katasztrófa előjelzése, amely a német nép fejlődésében valaha is bekövetkezhet. Úgy vélték, hogy

a német nép Caspar Hauser sorsának megértése nélkül elveszíti a talajt a lába alól, és a mélybe zuhan. És lőn.

Németországban és a világban megjelent az az erő, amely a keresztény kultúrát el akarta téríteni krisztusi lényegétől: az áldozatok iránti felelősségtudattól. El akarta venni a Gonosz elleni legerősebb lelki fegyvert: az ember áldozatvédő irányultságát. Az Első Kő drámáját.

Az ember földi arcának ilyen pokoli kitakarása, ami Wozzeck vagy Caspar Hauser sorsában felmutatva a létezés drámájának a legmagasabb fokára érkezett, jelzi azt az életérzést, ami megérinthette Berget vagy Bartókot.

Pierre Jean Jouve francia költő és zenekritikus a *La Nouvelle Revue Française*-ben, látónoki megérzéssel, a művet már a bemutatója után egy évvel a jövő zeneművészetének kiindulási pontjaként értelmezi. Meglepő, hogy erre a rendkívüli írásra a magyar Bartók-recepció nem figyelt fel, vagy észre sem vette. Jouve szerint a foglyul ejtett emberi tudatalatti ennek a zenének a hatására felemelkedik. Ez az ember és – tegyük hozzá – a teremtés mélyéről feltörő erő nagyon intenzív emlékek illatát hordozza: múltbéli és jövőbéli emlékek illatát, melyek tiszta tudatot formálnak. Ilyen módon az örökkévalóság – ennyiben – jelenvalóvá válik, és az, ami elmenekül a múltba, azonnal kicserélődik anélkül, hogy emlékké válna; mégsem tűnik el, hanem áthelyeződik az örökkévalóságba, oda, ahonnan vétetett.

Ezzel a zenei mélylélektani tükörszimmetriával – és a mű szerkezetének szimmetria-piramisával is – Bartók eléri, hogy a hallgató lényének legszemélyesebb részével alámerüljön az örökkévalóságba, oda, ahová a zene által feltámasztott öröm szenvedélyesen vágyakozik. Ezen a zenén keresztül a vallásos reménykedés asszimilálja az *időt*. Visszatérve Jouve elemzésére: az *Allegró*ban lévő hangtömb például úgy fejlődik ki fokozatosan, mintha egy hatalmas, emberfeletti lény akarná megjeleníteni magát.

Bartóknak ebben a művében megszületik az a csoda is, hogy a legmodernebb zenei formanyelv ismét azt szolgálja, amit a legmagasabb zeneművészetben. Így például Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart és Beethoven művészetében. Magas és fényes régióba kerülünk, és átéljük a vallásos reményt.

Amikor 1936-ban ez a mű a legmélyebben figyelmeztetett a létezés legnagyobb veszélyére és a legnagyobb csodájára, a XX. század végső apokaliptizise készülődött. Ez a mű Németországban biztosan rákerült volna az elfajzott művészet (entartete Kunst) listájára, amennyiben azt a zenére is kiterjesztik. Valami végső titok miatt az emberi kultúrában a szellem kiszámíthatatlan mozgása ikerparadoxonokat produkál. Különösen a művészet,

a vallás és a politika szervesen találkozásainál. Akkor, amikor már nem csak guelfek és ghibellinek háborúznak, hanem mindenféle politikai apokrif lények.

### Makovecz szellemi gyökerei

Makovecz Imre valójában költő szeretett volna lenni. Nagy László mesélte nekem, miután bemutattam neki Tokajban Imrét, hogy ő már régóta ismeri ezt a kő-fej embert, mert verseket vitt be hozzá az *Élet és Irodalom* szerkesztőségébe.

Talán ez a költészet iránti vágyakozása adta meg Makovecznek azt a szabadságot, amivel építész kortársai közül kevesen gazdálkodhattak. Igen, a szabadsággal gazdálkodni kell. Egyszerre a földi gazdaságban és az égi mezőgazdaságban – ahogyan az alkímiát nevezték. Természetes, hogy aki ilyen tág terek álmodója, olyan területekre is elcsámborog, amelyek egy egyszerűbb léleknek akár istenkísértésnek is tűnhetnek. Az európai kultúra legnagyobb kő-fej embere, Goethe védte magát annak idején a következő magyarázkodással: „minden nagy szellem alkut köt Luciferrel, de a lényeg az, úgy él-e, hogy végül föl-emelhetik Istenhez a szerelmes angyalok”.

Eufemisztikusan a Luciferrel való alkukötést tekintünk pokoljárásnak. A pokoljárás pedig finomítsuk tovább megismerésnek (gnózis), mondjuk ki kevésbé félelmetesnek, beavatásnak akár. Makovecz Imre saját „beavatásáról” többször is nyilatkozott életében. Az építészeti hatásoknál mindig kiemelte a Wright és Kós Károly ikercsillag jelentőségét. A Makovecz-recepció és munkásságának kritikája érzékenyen kezeli az antropozófia hatását és a Pap Gábor körének népművészet-filozófiai befolyását.

Az egyik – különben kitűnő – paptanárnak egyszer azt mondta a diákoknak a Makovecz által tervezett Pázmány-campuson, hogy a Stephaneum ellenére azért ők még lehetnek keresztények. Talán egész életében nem érte ilyen mélyütés az építész. A kijelentés arra utalt, hogy Makovecz Imre valójában antropozófus építész, az antropozófia pedig neognosztikus tan. A katolikus egyház élet-halál küzdelme a gnosztikus tanokkal, majd a reneszánsz után kiteljesedett neognoszticizmussal mint főeretnekséggel – két évezrede zajlik.

A hegynyi irodalom ellenére a gnoszticizmus – főleg annak történeti gyökerei – feltáratlanok. Az európai vallástörténetben és a szellemtörténetben a gnosztikus tanok luciferi (sátáni) és luciferi, (fényhozói, vakítói) képességekkel, hol bűvópatakként, hol áradó lendülettel vannak jelen. Kísértők és kísértettek Simon mágusától Heideggerig, Dantétól Goetheig. Néha elég a szellem

azon tágassága, ami Danténál magasodik, hogy (utólag) gnosztikus hírbe hozzák. Ennek ellenére a gnoszticizmus lényege azért kihámozható a szinkretizmussal is kacérkodó szellemi vibrálás is oka, hogy a neognoszticista világkép annyira elvarázsolta a művészetet és a filozófiát Pico della Mirandolától Beckettig és tovább.

A klasszikus gnosztikus világkép különben eléggé leegyszerűsített dogmákkal dolgozik, mint általában a vallások. Maga az elnevezés a görög gnósztikosz szóból ered, és olyan személyt jelent, akinek gnószisza, azaz „titkos tudása” van. Ez a gnózis már nem a létről (ta onta) való igaz ismeret, hanem egyfajta metaracionális megismerés. Benne van a kozmikus titkok kulcsa és az általa megismerhető a létezés rejtélye. Feltáruhat előttünk, kik vagyunk, hová vagyunk belevetve egy világot elbarkácsoló (demiurgosz) isten által. Belőle világlik ki, hogyan tisztulhatunk meg, hogyan emelkedhetünk fel, hogyan válhatunk istenné. Az isteni titok ismerete viszont egy elitrétegnek, a kiválasztottaknak van fenntartva. Az eddig felvázoltakból is látszik a gnoszticizmust és a kereszténységet átható ellentét lényege. Természetesen a két fél a viták során hatott egymásra. Nem véletlen, hogy gnosztikus hatások kimutathatók Szent Pálnál, a *Jelenések könyvében*, vagy akár – nem utolsósorban – a világhírű antropológus-teológusnál Teilhard de Chardinél, az ő keresztény-evolucionista tanaiban.

Viszont, amint említettem, főleg a modern kor művészetét varázsolja el az a költőiség, ami a gnosztikus tanokból árad. Például a személyes megváltó megvilágosodás, mely szerint csak a fény ismerheti meg a fényt. Vagy, ahogy a Jakab-féle ima zengi: „Fénytől való fény koronázz engem romolhatatlan örök erővel”. Ehhez csak fény kell, fény és több fény, *mehr Licht*, ahogyan Goethe halálos ágyán kérte utolsó szavaival.

Makovecz Imrének több olyan provokatív megnyilatkozása is van, amely elég erőteljesen ezoterikus háttér elé helyezi életművét. Az építész életművének volt egy meghatározó korszaka, amikor mélyen hatottak rá Rudolf Steiner eszméi. Steiner zseniális, de szélsőségesen eklekticista elme volt. Fiatal korában Goethe-kutatóként megérintette, sőt teljes szellemében áthatotta a költőfejedelem szinte démoni rálátása a világ rejtett dolgaira. Goethe fenséges és nyugtalanító világa Steinert egész életére bizonyításkényszerrel terhelte meg.

Goethe, aki gyerekkorában olyan vallásos volt, hogy az *Ószövetség* miatt megtanult héberül, Spinoza hatására 1788-ban azt nyilatkozta: „A Krisztusról szóló mese oka annak, hogy a világ még tízezer évig eláll, és senki sem tér-

het tulajdonképpen észre.” Azonban, mint ahogy minden nagy életmű kétarcú, úgy Goethe is liftezik a kárhözottság és a szentség között. Jól példázza ezt a világirodalom egyik meghatározó műve a *Faust*. Faust – mint Goethe – sejteni véli a világ titkát, de annak feltárásához nem lát más utat, mint az isteni rend ellen kötött szövetséget a tagadás szellemével. Ebből végül is Goethe-Faust mégis a hit reményével és halvány megvállalásával menti ki magát, a húsvéti harangszót megidézve, és megjelennek az angyalok is, akik rózsákkal űzik el az ördögöt; és ez után megjelenik Szűz Mária, az örök nőiség legtisztább képviselője, hogy ő vonzza Goethe-Faustot az égbe, mert: „Az Örök Nőiség magasba von.” Így épült föl Goethe katedrális, ám ha jobban megnézzük, ez egy csonka katedrális. Pontosan mondta Rudolf Kassner: „Goethe egyszerre volt pogány és keresztény.” Goethét annyira rabul ejtette saját hübrisze, hogy nem látta meg, nem akarta meglátni, hogy az üdvösséghez senki nem juthat el a maga erejéből, csak a Krisztusban megnyilatkozó isteni kegyelem által. Ezért kell Krisztusnak a katedrális legmagasabb pontján lennie. Az eget és a földet összekötő szimmetria metszéspontján ő a szegletkő, ahol már égi harmónia zeng, és a népek körtánca az ég felé gravitál.

Rudolf Steiner 1899-ben Goethe 150. születésnapjára írt egy tanulmányt *Goethes geheime Offenbarung* címmel. Steiner a költő *Das Märchen* című „meséjét” elemzi benne, és misztikus utalásokkal idézi az utolsó sorokat: „A híd megépült és minden nép fel-alá jár rajta a mai napig, és az a templom a legkeresettebb a föld kerekén.”

A templom keresése és a templom választása az élet centruma. Steiner „temploma”, melyet a fiatal Makovecz Imre vélhetőleg áhítattal látogatott, Goethe volt. Egy szellemileg szélsőségesen egyoldalú és lecsupaszított világban, ami a 45 utáni Magyarországot Makovecz fiatalsága idején jellemezte, nem csoda, hogy egy ifjú, aki természetesen lázadó, valami nagyon mást keres, mint az uralkodó materializmus és ateizmus agresszív unalmasságát. Ebből akkor csak a belső templom építése volt az egyetlen kiút, és ebbe az irányba egy egész művésznemzedék indult el, több áhítattal és kevesebb szellemi felkészültséggel.

Ebben az esetben a tájékozottság hiánya nem önhibájukból fakadt. Az ország szinte teljes elzártsága, minden információ megszűrése azt eredményezte, hogy csak olyan tanok terjedhettek, amelyek szájról-szájra vagy néha rossz gépelt másolatokban jelentek meg. Nem csoda, hogy ebben a lefojtott szellemi világban egy fiatalembert elvarázsol a Steiner által hirdetett tudomány-vallás-művészet, a szinkretikus újvallás szabadsága. Abban az időben itthon valójában föl sem me-

rült az a tétel, hogy az antropozófia, mint „keresztény” ezoterizmus, Róma szerint neognosztikus eretnokség. „Csak” arról volt szó, hogy a steineri gondolkodás világokat nyit ki, olyan új világokat, amelyekben egy bátor szellem dobantókat talál minden világon, főleg az akkori kicsinyes zárt világunkon túla.

### A modernség misztikus katedrális

Hans Dieter Zimmermann és mások kutatásaiból tudjuk, hogy a magát nagyon racionálisnak nevező elmúlt száz év ateista filozófiája és művészete meghatározóan misztikus és okkult forrásokból táplálkozott. A modernség a miszticizmus szellemiségéből született, vagy azt is mondhatjuk, hogy a modernségben a misztika modernsége valósult meg, egy Isten nélküli és egyházon kívüli hit formájában. Ez természetes is volt, hiszen minden olyan korban, mikor az addig uralkodó egyház uralma megkérdőjeleződik, felélednek az elfojtott tanok. Így volt ez a humanizmus és a reneszánsz korában – mikor megszületett az az ember, aki saját magát élvezi, és végül isteníti (Egon Friedell) –, de főleg így a XX. század elején. Kiderült, hogy bármilyen elnyomás ellenére folyamatosság van a „másik oldalon” is, Plótinosztól Eckhart mesteren keresztül Hegelig és Heideggerig. Ennek a „másik útnak” a lényege mindenekelőtt az, hogy eltér attól, amit általában az egyházzal kapcsolatban „Istennek” neveznek. Eckhart szerint az „Istene” (a világban) felül kell kerekednünk, hogy elérjük az „Istenséget” (a világon kívül). Ha ezt a célt elértük, akkor a legmagasabb szintű létezésben vagyunk, mi magunk a legmagasabb szintű létezés.

A XX. század végén Henryk Skolimowski, a világhírű öko-filozófus és öko-teológus (saját kifejezése) új értelmezést javasol az istenség és az Isten fogalmaival kapcsolatban. Eszerint többé nem fogadjuk el az egy, állandó, változatlan Istent: „Nincs más választásunk, mint hogy elfogadjuk azt a gondolatot, hogy készülőképben lévő Isten vagyunk... az evolúció helyes folyamata, hogy részt veszünk az istenteremtésben.”

Ezzel szemben Dante, Bartók és Makovecz katedrálisai azt állítják, hogy van más választásunk, és csak az van.

### Makovecz katedrális

Össze lehet-e kötni az eget és a földet? Össze lehet-e megint? Ez a mai modern világból kiábrándultak kérdése. Eme modern világból szerint az ember az ég felől és a föld felől is ugyanúgy meg van kötve. „A földre akar jutni, de megfojtja az ég nyakörve, szeretne az égbe jutni, de megfojtja a föld nyakörve.” (Franz Kafka) Ebben a világ-

ban a művészet sem tudja felismerni az igazságot, nem látja azt, hanem a tartalmatlan kreativitásban éli ki magát. Ezért mondja ki a végszót Kafka: nem folytatható, semmi sem folytatható.

Ebben a tragikus pillanatban kell elkezdenni a katedrális építeni, mert csak az, a katedrális tud lehatárolni a Kozmoszból valamilyen megszentelt intimitást (Makovecz). Fel kell vázolni a „szimfónia” első tételét. Az aranymetszés keresztje Kelet–Nyugat tájoltan oda kerül, ahol ki van jelölve az alap. A kereszt metszéspontja a kút kör alakú tengelyébe kerül. Ezt a keresztet „keríti be” négy sarkponttal, négy őrtoronnyal az építész. A négy

a teremtett világ, a kozmikus teljesség és a tökéletesség szimbóluma. Ez adja világunk stabilitását. Nem véletlen, hogy az európai zenében a négytétéles szimfónia az esztétikai teljesség katedrális. Ahogy „Adorno mondotta: *a négytétéles szimfónia az emberiséghez intézett szónoklat.*”

Az egész emberi kultúra a négy misztikus jelentését igyekszik megfejteni a püthagoreus eskütől a jeruzsálemi oltár négy szarván keresztül, Goethe *Faustjának* kabir-jelenetéig és Jung négyesség ösképéig. Az Egy az evidencia, a Kettő a megfelezés, a kettéválás, a Három a szintézis, az új egység. De mi a Négy? Ezért kell templomot építeni, hogy ezt megtudjuk. Ehhez viszont alá kell szállni a templom közepén lévő kútba. Ebben a kútban van elrejtve a teremtésbe gabalyodott ember minden titka és minden lehetősége. A kút tele van veszélyes és csodálatos múltbéli emlékek illatával is.

Az építész (a zeneszerző, a költő) a művészet és a vallás argonautája. Amikor a templom alapjait kijelöljük, tudnunk kell, hogy meghatároztuk a mindenség közepét. Ez a hely mindig a három kozmikus övezet találkozási pontja: a mennyé, a földé és a pokolé (Mircea Eliade). Így minden templom szentek és kárhozottak temploma. Csak az nem mindegy, hogy fentről lefelé zuhanunk vagy (fordítva) emelkedünk, mint ama három napon, mikor Krisztus alászállt, hogy fölhozza az addig „kárhozottakat”.

Ebben a kútban vannak elrejtve viszont a létezés szimmetriái és aszimmetriái, az emberi létezés arányai is. Az arányos létezés építőkövei és még egy kő, az Első Kő botránya és csodája.

Miloss Aurél, a világhírű táncművész és koreográfus egyszer megkérdezte Bartókot, miért nem írt több balletet. Ő azt válaszolta, hogy felesleges lett volna, hiszen soha nem írt le egyetlen olyan zenei frázist sem, amelyben ne érezte volna a táncot. Öreg parasztmuzsikuskok ösztönösen jól tudták, hogy népzene csak úgy szabad játszani, hogy táncolni lehessen rá. A népzene feldolgozása, ami nagyon veszélyes műfaj, ott válik ketté, jóvá és rosszá, hogy lehet-e rá táncolni. A művészet élete és halála is ebben a képletben fordul meg. Ha elindul a tartalom nélküli, üres, önmegvalósító kreativitás felé, már soha többé nem lesz a rózsa, az a rózsa és rózsa sem.

Az elmúlt kétezer évben, Európában a népművészet volt a legfélreértettebb fogalom. Egyes szellemi áramlatok lenézték, mások istenítették. Hol hanyatló kulturjóságnak, hol a nemzeti kultúra génuszának tekintették. A népművészet értelmezésének csapdájához a néprajztudomány is hozzájárult, mert fő trendjeiben csak történeti jelenségeként értelmezte. Ezzel szemben Danténál, Bartóknál és Makovecznál a népi tudás az

emlékezetnek olyan katedrális, amely mérhetetlen szentélyként (Szent Ágoston) az emlékezet titokzatos kimondhatatlan öbölhálózatának zászlós hajója. Az emlékezet halandó voltának a tagadása, valami időn kívüli tudati forma. Ezért nem véletlen, hogy amikor Bartók az időn kívülit, az örökkévalót akarja kifejezni a zenében, akkor a népzene mély szerkezeti építkezését hívja segítségül. Ha van bartóki modell, akkor az a népzenei struktúrából megidézhető örökkévalóság-illat, és nem a népzene és a műzene különböző szintű egymásra hatásának esztétikai „tolvajnyelven” leírt képlete. Tehát a folklór valójában nem csak emlékezés. „Mert az emlékezés magában makacs kutya, oda heveredik, ahová éppen kedve tartja.” (Cees Nooteboom). Mintha a folklórikus emlékezés egyszerűbb, ám mélyebb szerkezettel működne, mint az átlagos emberi emlékezés. Az átlagos emberi emlékezés – szemben a komputermemóriával, ami hangról hangra játssza le a dallamait – egész akkordokat üt le. A folklórikus emlékezés képes szimfonikus formákat egységes rend szerint megidézni. Bartók ezt fedezte fel, ezért tudott egy sohasem volt, mégis tökéletes népdalt alkotni, és azt odahelyezte zenei katedrális szívének közepébe. Míg mások az ezoterikus, okkult Akasha-krónikát keresik megszállottan, Bartók a folklórban valamit megtalált.

Makovecz Imrét a 70-es években már elkápráztatta a népművészet jelensége. Tanú erre *Naplója*, aminek alcíme: *Népművészeti minták szerkezetelmzései, meditációk 1974–78*. Ugyanúgy, mint annak idején Bartók, aki szinte minden más munkát abbahagyva kétezer népdal elemzését végezte el, Makovecz is nekiállt egy hatalmas népművészeti mintaanyag elemzésének. Ráadásul tételesen visszautal az elődre és a szemlélet lényegére: „Bartók sem azért gyűjtött népdalokat, mert műgyűjtő volt, vagy mert ily módon nemzetmentő ambíciói voltak, hanem mert minden egyes népdal meghallgatása közben egy mindent átfogó dallamszerkezetet vélt hallani, amely azon kívül, hogy értelmezte az egyes dalokat, ráadásul összezsengett egy zenével, amely a XX. század hangja volt”.

Ez a gondolat radikális szakítás a XX. század népiességével, folklorizmusával és neofolklorizmusával, a népművészethez való viszonyulás steril történeti és főleg politikai elképzeléseivel. Makovecz rájön, hogy a népművészet „valamit fönntart, amiről már maga sem tudja, micsoda”. Végül kiemeli, hogy a népművészet „az univerzális kultúra mágiikus lenyomata”. Ezt az az ember állítja, aki kedvenc szavajárása szerint állandóan hangsúlyozta, hogy a legmisztikusabb dolgokat is úgy fogjuk fel, mint egy

zsák krumplit. Ezen a népművészeti alapon, mint egy zsák krumplin állva, a rejtettségen is praktikusán átlátva szemlélte az atlantiszi hagyományt, Goethe és Rembrandt *Faustját*, Goethe ősnövény elképzelését (úgy is, ahogy Pierre Jean François Turpin fametszete mutatja) Steiner *Goetheanumát*, Blossfeldt „atlantiszi” virágotfotóit, Wright és Kós Károly próféta-építészetét.

Steiner *Goetheanumának* Goethe-arcát szemtelenül ábrázolja „wagneri” díszletként egy ősmagyar arcnyelvi – nyelvépítészeti – építésztnyelvi látomással. Majd miután életében mindezeket végig bűvészinaskodta és bűvészkedte, élete végén megtervezi a főművet, a Notre-Dame-i Kőfej-lény reinkarnációjaként Kőkatedrálisát, amelyben megkeresi az Első Kő helyét és szerepét.

### **Az új katedrális lényege felé**

A modern művészet főárama makacsul vallja, hogy a művészetet meg kell fosztani a szakralitástól.

A XX. században főleg a zenében és az építészetben uralkodott ez az irányzat. Ám volt egy ezzel ellentétes elképzelés is, amit főleg Albert von Thimus 1868-ban kiadott *Die Harmonikale Symbolik des Alterthums* (Az ókor harmóniai szimbolizmusa) című műve alapozott meg. Ez a mű annyira megelőzte korát, hogy valójában csak akkor lett revelatív erejű, mikor 1950-ben Hans Kayser *Lehrbuch der Harmonik* (A harmonia tankönyve) című könyvében újra felfedezte. Vélhetőleg ez a mű, valamint – többek között – Rudolf Haase és Werner Schulze kutatásai jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a klasszikus zenében az avantgárd tendenciák két különböző irányban fejlődtek.

Az egyik a zajnak és a véletlennek tulajdonít főszerepet (lásd szürrealista hatás is), a másik az az elképzelés, hogy a zeneszerző a szerializmus által elérheti a zene feletti totális kontrollt. A két irányzat egyesült Stockhausen művészetében, amelynek csúcspontja a *Licht* (Fény) című, hét részből álló operaciklus. Sokan ezt a művet Stockhausen messianisztikus kérdésének és a művészi hübrisz torának tekintik. A *Licht* cselekménye gnosztikus hangvétele. Mihály arkangyal, Éva és Lucifer a főszereplői. A mű a szerializmusra épül, és a hermészi tanítások hatására tud olyan technikát működtetni, hogy a mű minden egyes része tükrözi a mű egészét. Így – meglepő módon – a tömegek felé racionálisként leírt modernség ezoterikus, okkult háttérből merített, főleg a hermetizmusból, az asztrológiából, az alkímiából és általában a misztikából.

Ebben a művészeti világhangulatban Makovecz Imre, akár öntudatlanul is, azt a bartóki utat választotta, amelyet a zeneszerző fő művében, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* címűben meghatározott. A legmeg-

döbentőbb, hogy pontosan ugyanazokból a szerkezeti elemekből építkezett, arányaiban, szimmetriájában és geometriájában is.

Bartók a mű első tételében egész életművének legkoncentráltabb formáját alkalmazza, az ún. „piramisfúgát” (Lendvai Ernő). Ez a tétel egyetlen lélegzetű crescendóra és decrescendóra épül. Pianissimóból fokozatosan emelkedik és éri el a kulminációs pontban a fortissimót, majd fokozatosan visszahajlik pianissimóba. Ezért nevezik ezt a tételt ollófúgának.

Ha rátekintünk a Makovecz-katedrális metszeti tervére, láthatjuk benne a legyezőszerűen légies ollóíveket. A belemagyarázást elkerülendő idézzük ide a wellsi Szent András-katedrális belsőjét az ollóívvel. Ennek egyszerű profilja a monumentalitás olyan erejét sugározza, ami a statikán messze túllépve, a szakralitás tereit nyitja meg. Az érzésen túl is, mert ez az ollóív valójában két mandorlából áll. Az ív alsó és felső részének a folytatása egy-egy mandorlát alkot. Az alsó mandorla csúcsán a föld alatti kútban van a záróköve, a felső mandorla záróköveit a templom egében Krisztus tartja. Ez az az bizonyos Első Kő, amit Krisztus azért vitt magával az égbe, hogy bizonyítsa: az ember mégsem *sárkányfogvetemény*. Ez az az Első Kő, amit valaki földre dobott, majd utána sokan, akik ott voltunk, mikor a farizeusok meg akarták köveztetni velünk a bűnös asszonyt, de mi Jézusra hallgatunk, mert azt mondta, hogy az vesse rá az első követ...

Az sem véletlen, hogy ebben a templomban a lenti és a fenti mandorlában is jelen van Krisztus – az oltáron és az égben. Ez a templom építészetileg fejezi ki az eucharisztiaát, amelyben Krisztus kettőzötten égi és földi (test és vér) valójában is megjelenik.

A katedrális ajtajánál ott várokozik, vágyakozik, örvénylik az emberi szellem és lélek földi vállalkozásának összessége és teljessége, sokszínűen és sokszor látszatra ellentmondásosan, de a lényeg az, hogy mikor kitáruznak az ajtók, az oltárnál ott áll a főpap, és felszólít: *Introibo ad altare Dei!*

Itt ér véget, és itt kezdődik a Bevezetés.

Falusi Márton

## Értekezés a költői és festői képzeletközösségről

1.

■ A költői és a festői képzeletközösség a művészet történetében egymásra van utalva, az emberiség történelme pedig mindkettőre.

A szellemi ember kezdettől fogva térben horgonyozza le személyes élményeit, amelyek a – Jan Assmann-i értelemben vett – kulturális emlékezet „mnemotoposzai”.<sup>1</sup> A költői és festői képzeletközösség mibenlétéről szóló értekezésem nem törekszik teljességre, rendszeralkotásra, bevallottan saját eszmélkedésem, ha tetszik, inaséveim térségeit barangolja be. Felmagasodik a somlói tanúhegy, megelevenedik „forró emlékezete”,<sup>2</sup> a kortársaktól benépesülő iszkázi Nagy László Emlékház, tárgyi relikviával, háromszor csavarodott körtefájával.<sup>3</sup> Majd átúszik a mozivásznon Pesterzsébet, a névadó hagyatékából alapított, Kossuth Lajos utcai Gaál Imre Galéria, ahol Kárpáti Kamilt üljük körül sokadmagammal, leskelődve Rátkay Endre Arany Ikonosztázára<sup>4</sup> – az egyetemes történelmet, művészettörténetet és mitológiát élénk táró *Calendariumra* –, amelybe a mester a zárórák leple alatt folyamatosan bele-belejavítgat. Költészet és festészet műzsai testvériségére, formanyelveik átültethetőségére vagy éppen fordíthatatlanságára ugyanis nem találni mutatósabb példát a képzőművészeknek induló „piktorpoéta” Nagy László és a „poétapiktor” Kondor Béla emberi, esztétikai rokonságánál. De rögvést melléjük kell rendelnünk a „pesterzsébeti reneszánsz” vezéregyéniségét, Kárpáti Kamilt, ahogyan tollát az elherdált génuszú, korán kiégett Gaál Imre és a nemrég arkangyali tisztséget vállaló,<sup>5</sup> monumentalista törekvésű Rátkay Endre ecsetvonásaihoz igazítja. Egészen különböző művészi attitűdökre ismerhetünk a modernizmus bartóki modelljét követő Nagy László és Kondor Béla, valamint az itáliai quattrocento, cinquecento és a preraffaeliták törekvéseit avantgárd eszközökkel újragondoló erzsébetiek vizsgálatakor. Szó sincsen merev szembenállásról, horribile dictu, „két iskoláról”, hiszen – mint kifejtjük – filozófiai, po-

étikai alapjaikban is több köti össze őket, mint amennyi elválasztja; lévén sajátjuk a kor és kék; élvezik örömmel, szenvedik fájdalommal, s ez különösen szimbólumhasználatuk és a tárgyi világ szemiotizációja során ütközik ki.

Nem szándékozom sem a költői, sem a festői életműveket bemutatni, részint, mert ezt a munkát elvégezték mások, részint bölcséleti mozgatórugóim okán: határozottan az érdekel, hogy az alkotás lélek- és módszertanának kiművelésében a költőt miként segíti a festő – és vice versa – kifejezőereje, retorikája, stílusa (Arthur C. Danto fogalomkészletét igénybe véve).<sup>6</sup> Ez azonban felettébb bonyolult viszonyrendszert tár föl, amiért a költő Nagy László vizuális műalkotásokat is készít, amelyek – kifejezőerejüket tekintve – természetesen nem egyenrangúak a verseivel, ám retorikájuk és stílusuk segíti a szerző ábrázolástechnikájának értelmezését. Kárpáti Kamil számára a vizualitás mint „intencionális kontextus”<sup>7</sup> – hiszen költészete szintén több ponton érinti a képzőművészetet –, másként összetett. Verseinek kifejezőereje, retorikája és stílusa nemcsak esztétikai rokonságot mutat a festő pályatársakéval, hanem azoknak mintegy korrelátumaként is felfogható. Kárpáti több költeménye pontosan azonosítható, olykor általa idézett festményekből származik; s e származás mibenlétének firtatása nyújt lehetőséget egy – a Nagy Lászlóétól eltérő – másik módszertan leírására. Addig, amíg Nagy Lászlónál a bölcséleti kihívást az adja, hogy a portréverseken kívül, a par excellence „Nagy László-i versvilágban” milyen módon nyilvánul meg a kondori festészet, Kárpáti Kamil életművében azt a tételt igyekszem bizonyítani, hogy a képzőművészet versbe emelése nem pusztán a műveltségelemek „hideg emlékezete”, eruditív érezt, ám nem is egy-egy festmény textuális reprezentációja, szavakkal való újraírása. Kárpáti nagy lélegzetű hommage-versei ugyanis – a látszat ellenére – nem a konkrét festményeket „teszik szóvá”, verbalizálják, hanem egyedülálló kísérletek bizonyos festői eljárások költői átültetésére, vagyis

a képzőművészeti és a költészeti formanyelvek átjárhatóságának demonstrálására. E gyakorlati megközelítés mit sem ér, ha nem állítható magasrendű cél szolgálatába. Nem elégszem meg éppen ezért az attitűdök elhatárolásával, hiszen folytonosan szemünk előtt lebeg a *miért szép?* klasszikus kérdése. Végső soron valamennyi elemzés létjogosultságát az teremti meg, hogy a műalkotások újabb jelentésmezőire enged kijárást. Értekezéssel azt kívánom megmutatni, hogy Nagy László költészetéhez közelebb kerülünk, ha „hazzánézzük” Kondor Béla festészetét, Kárpáti Kamilé pedig alig-alig avat be bennünket a Gaál Imre és Rátkay Endre nyújtotta intencionális kontextus nélkül.

Ha kiindulópontot keresünk e témához, nem hagyhatjuk figyelmen kívül egyik első alapos boncolását, Lessingét. A *Laokoón avagy a festészet és a költészet határaitól*<sup>8</sup> című híres traktátusában vetődik fel Szimónidész gondolata is, aki még úgy fogalmazott, hogy „a festészet néma költészet, a költészet pedig beszélő festészet”; mert a polisznak példát mutató hősök és olimpikonok eszménye magától értetődően „szép” volt, akár szobrokban, akár epigrammákban örökítették meg. „Ki akarna megfesteni, ha látni sem akar senki?” – folytatja Lessing az epigrammaköltő szavaival; és egy Peiraikosz nevű művészre tér ki, aki kiérdemelte a „szennyfestő” (rhüparographosz) melléknevet, amiért „egy németalföldi festő buzgalomával festett borbélyüzleteket, piszkos műhelyeket, szamarakat és zöldségféléket, mintha az ilyesfajta dolgok a természetben oly vonzóak és ritkán láthatók lennének”. Ezt az antik hajlíthatatlanságot már a barokk és a felvilágosodás megtöri. Későbbi okfejtéseiben a klasszicizmus ítése számol avval, hogy a nem tetszetős jelenségek, amelyek félelmetesek, avagy rútak, más törvényeknek vannak alávetve az irodalomban és másoknak a képzőművészetben. Egyik művészeti ág sem mondhat le a csúfság, az árnyoldalak, a szeplők ábrázolásáról. Ezen a nyomvonalon jutott el odáig a német gondolkodó, hogy „a költészet tágasabb körű művészet, olyan szépségek is rendelkezésére állnak, amelyeket a festészet nem tud elérni”, és ragadtatta magát afféle kijelentésekre, hogy a képzőművész a szépségre, a költő a jelentésre koncentrált: „A [képző]művésznél nehezebbnek tűnik a kidolgozás, mint a lelemény; a költőnél viszont fordítva áll a dolog [...]” Lessing távolságot tart, ám nem igazán tud elszakadni attól az elképzeléstől, hogy a képzőművész (az antikvitásban elsősorban a szobrász) inkább mesterember, mintsem invenciózus alkotó; tagadhatatlan erénye viszont, hogy aprólékos elemzésekkel cáfolja a két művészeti ágat összemosisni

szándékozó „álkritikákat”, amelyek „a költészetben a leíró kórt, a festészetben az allegorizálgatást eredményezték”. Itt is érdemes kiemelni, hogy Rátkay festészetét mennyire áthatja az efféle „allegorizálgatás”, az anekdotikuság, az epikus elemek vászonra vitele, amit a műkritikusok nem átnéznek felhánytorgatni neki; ugyanakkor a mozgalmas pannók természetes vonzalmat ébresztenek a hosszúversek iránti költői ösztönben, amely a „leíró kór” tünete (vö.: „Szó van a világ leírásáról, kifejezéséről.”<sup>9</sup>).

A lessingi képzőművész a „megszemélyesített elvontságok”, a költő „a valóságos cselekvő lények” ábrázolásában teljesít jól, vagyis előbbi az absztrahálásban, az örökérvényű szépség felmutatásában, utóbbi a szituáltság változatosságának érzékeltetésében. Előbbi feladatául szabja Lessing a tárgy kidolgozását, hatóköréül a pillanatot, utóbbi kiterjeszkedik az előzményre és a következményre annak érdekében, hogy „ne csak azt mutassa be nekünk, amit a [képző]művész megmutat, hanem azt is, amit amaz csak kitalálni tud velünk [...]”; az időbeli egymásután a költő területe, a tér pedig a festőé”. Ez az aufklérista hozzáállás rávilágít a kritikai nyelv hézagaira, hiszen ma is gyakorta dicsérünk egy tetszetős költeményt „festői-sége” miatt, a zsigerien velőig ható festményt pedig „köl-

tőiségéért”; holott valójában nem teszünk egyebet ilyenkor, mint a vers plasztikusságát (stílusát) és a festmény tartalmasságát (kifejezőerejét) méltatjuk. De mitől válik érzékileg megragadhatóvá egy költemény, és mitől gondolatgazdaggá egy képzőművészeti alkotás? Mai ízlés-képességünket mintha ebben érhetnének tetten: annál többre értékeli a verset, minél inkább elrugaskodik az elsődleges, antik verseszménytől, és annál szebbnek tartunk egy festményt, minél komplexebb érzéki és értelmi tartalmakat sűrít magába. Egyszerre ábrázolja a rútat és a szépet, az alantast és a felemelőt, az előzményt és a következményt, a létezőt és a lehetséget. Lessing kárhóztatja Tizianót anekdotikussága miatt, amiért a tékozló fiú egész történetét ugyanabban a festményben ábrázolja: „ez a festő behatolása a költő területére; a jó ízlés ezt soha nem fogja helybenhagyni”. Ámde elmarasztalja azt a költőt is, aki a képiségre akkor sem fordít elég gondot, amikor a szöveg azt megkívánná: „az értelem kép nélkül a legelevenebb költőt is unalmas fecsegővé teszi”.

A szigorú lessingi teória, amely merev határt von a két társművészet közé, nem kedvezett a határsértésre hajlamos, szárnyaló fantáziának. Költészet és festészet ak-

kor kezdte igazán megtermékenyíteni egymást, amikor a klasszicizmus és megalapozó doktrínája, a racionalizmus csillaga leáldozott. Az impresszionizmus is merített a „gondolati lírából”, amennyire e szintagmának bármi-féle jelentést tulajdoníthatunk, de ha igen, úgy éppen festészet és költészet konfigurációjában. Amikor a vers fogalmi nyelven szól, nem kevésbé gondolati, mint amikor azt érzéki eszközökkel (szóképekkel) teszi, amiként – hogy a példánál maradjunk – a Laokoón-szoborcsoport sem kevésbé gondolati, mint – mondjuk – Rodin *Danaidája* avagy Miró primitív szoboralakjai. A „gondolatiság” a költészetben a műfaji és formai kötöttségek fel-lazítását és összekeverését jelenti, amikor a dalszerűség, az epikuság vagy a drámaian cserélődő beszélők *együttes* érvényesülése révén a textus afféle polifonikus szerkesztési elvnek engedelmeskedik. A festészet pedig kilép az arisztotelészi mimézis bűvköréből, ha eluralkodik rajta a „gondolatiság”, ami által „költőivé” lesz; vagyis tükrözött látvány révén a közvetített kifejezőerőt felváltja a látványon túli, transzcendáló tartalmakat is felszínre hozó vizualitás: a látvány egyszerre több és kevesebb, mint amit látunk, mert a magasztos mögött fölsejlik az alacsonyrendű, a szép mögött a rút, a következmény mögött az előzmény. Könnyű ebben afféle platóni visszacsapást szemügyre venni, hiszen Platón éppen amiatt idegenkedett a költészettől, hogy a mimetikus lejárás folyamatában az ideák elillannak. Lényeges, hogy ez nem a mimézis, hanem csupán a mechanikus mimézis tagadása. A naiv és a szimbolista festészet szintűgy ivedvő példák: Gauguin tahiti szintetizmusa avagy Henri Rousseau perspektíváról lemondó dzsungeli fel-lármázták a költőt és korát, amiként Cézanne, Matisse és Van Gogh, a posztimpresszionizmus és a fauvizmus. Gauguin fekete sertései és a pillanatnyisággal dacoló *Honnan jövünk?, Kik vagyunk?, Hová megyünk?* című képe – lessingi értelemben – költészet volt a javából, akárcsak Rousseau *Egzotikus tájképének* orangutánjai. Hogy témánk szempontjából még egy eklatáns példát hozzak: ilyen csoportosulás a preraffaelitáké is. Egyik legismertebb teoretikusuk, John Ruskin kedvelt hivatkozási pontja Kárpátnak is. Nem véletlen, hogy Dante Gabriel Rossetti költő és festő egyszerre, John Keatszel egyenértékű hatást gyakorol rá a másik Dante, Alighieri – akinek műveit illusztrálja is –, valamint Dürer, a nürnbergi Ajtósi: kicsit az ő nevének kialakulására utal az a gesztus, ahogyan Kárpáti „Átlóutcainak” hívja verseiben az odavalósi Rátkayt. A költészet is a polifónia és a diszsonancia alapelveinek érvényesítésével indult el a festészet felé, kipottyantva a goethei „östojs” sokfé-

le idomú héjazatát. A német költő – mint ismeretes – a műnemek eredetét vezette vissza a balladáig, mint ami még az ontológiai differenciálódást megelőző tudásforma volt. Ezen a szelvényen – csak éppen ellentétes irányban – fut össze piktúra és poézis márványereze, hiszen a modern életérzést, a József Attila-i „világhiányt” a „klasszikánál” (ahogy a kifejezést Assmann használja<sup>10</sup>) jobban reprezentálja az a kifejezőerő, amelyet a művész az archaikus stílusesszók és retorika eszközeivel ér el. Ekként cselekedtek a magyar költészetben – sokak mellett – a népballadák strukturáját újrászervező Sinka István vagy az eposzokat revitalizáló, a mondókákba bájolókat oltó Weöres Sándor. Nem vitás, hogy ehhez az áttöréshez a lökést a közösségi elidegenedés élménye és a kulturális idegenség megtapasztalása adta.

## 2.

Az egyik legelső magyar forradalmi tisztelgés, mely ebből a szellemi áramlatból táplálkozott, Juhász Gyula főhajtása volt a preraffaelita ihletettséggű festő, Gulácsy Lajos előtt. A *Gulácsy Lajosnak* című episztola Gauguin és Giotto emeli piedesztálra, és az „értelmet” teszi felelőssé azért, hogy a „siker”, a „kalmár, börsés, kalóz, betyár” pejoratív „okossága” hajtja a történelmet, s e fölé emeli az „elveszett Éden” Nakonxipánját a művészi „lázalom”. „A sárga fényben a kövér banánok, / S a sárga tájon barna emberek” sorai a gauguini szintetizmust bármilyen elméleti megközelítésnél pontosabban adják vissza, de Czöbel Béla brutális festékfoltjai is megkomponálhatók belőlük. Juhász líráját nem hatja át mindenestül a piktúra, és az idézett szöveghely is túlságosan közvetlen rekonstrukciója egy festő képzeletének. Ám előlegezi azt a romantikus hevületet, retorikai felszabadultságot, amely – maradvány Nakonxipán mágikus menedékhelyén – később Kormos István *Nakonxipánban hull a hó* című himnikus kollázsában hág tetőfokára: „ez az én úszó szigetem / forog gyöngyöző tengeren / halért csigáért osztrigáért / csak lenyúlok s kiemelem [...] ide civilizáció / lábát be nem teszi / korallsövény a keritésem / kutyám egy szelidített bálna”. E versstruktúra kifejlesztése nehezen képzelhető el Gauguin, Henri Rousseau és Gulácsy ópiumszívó álomlátásai nélkül, mégsem reprezentál semmiféle festményt, hanem a képzőművész vízióját, sőt színrendszerét („mondhatnám legyen meteor / lábam elé letoccsanó”) a költői logikára „alkalmazza”. A *Ház Normandiában* expresszív, rejtett metaforája a – későbbiekben említendő – Gaál Imre-i lebegő, mégis kubista módon tömör figurativitást evokálja: „biciklis pék dombkötéltáncra kenyér kenyér kenyér / nap tenger kiröccsenő

vére fehér fehér fehér”. Merész asszociációmát ugyan életrajzi adattal nem tudom alátámasztani, de annyi tény, hogy – Kárpáti Kamil visszaemlékezése szerint<sup>11</sup> – a 60-as évek elején Kárpáti, Csillag Tibor és Kormos Gaálnál vendégeskedtek Dunaharaszton, ahol „folyt a lakoma”; Imre „talán épp Polükleitosznak állt modellt abban a fűvellő réten túli, utcavégi házban”. S a multság víg kedélye egyaránt vall a festő és a költők temperamentumára: „Pista heccelődött Imrével, hogy nem csirkét hozott Pestről, csak galambot [...]”. Netán csigát, vagy osztrigát.

Nakonxipán, a civilizációból kihaló mesebeli táj mellett a magyar líra másik nagy festői vándormotívuma Csontváry libanoni cédrusa. Szinte nincs magyar költő, akinek a *Magányos cédrus* mint a humánus, az egekbe törő emberi teljesség megjelenítője, ne épülne be valamely alkotásába. Nagy László több opusában is szerephez jut. „Ő: a bábeli magasba emelt fej, gigászi / Vörös szemgolyó a kételyek fölött, / világnagy vásznon ecset és üstökös-egység, / Ágyúzzák lenről a köznapi méreteket [...] Itt áll, mennydörgő teteje a csillagoknak hinta, / Termi magának a kint örökre, fejünknek a szédületet” (*Csontváry*). A *Seb a cédruson* pedig képvers, bibliai uralkodó-alakot formáznak sorai, sumer lugalt vagy éppen egy fejékes fáraót – az emberiség történelmi emlékezetének rétegei rakódnak ekként egymásra felépítményben. Ars poetica, embléma a költő számára Csontváry mágikus fája, törzse pedig az egyiptomi királylistákhoz és az ószövetségi nemzetségtáblákhoz hasonló felsorolás, melynek nevei a kulturális emlékezet – assmanni – „monumentális diskurzusának”<sup>12</sup> főbb személyiségeit jelölik, ezáltal mintegy kanonizálva őket. Nagy Lászlóra különben is jellemző, hogy – vö.: „költői erővel, kemény metaforákkal menni az alság falai ellen” – hatalmi igénybejelentéseket tesz a szellemi világban, „az önelképzelést alakító és cselekvésvezérlő emlékezési alakzatokat” (Assmann) autonóm „mithomotorika”<sup>13</sup> működtetésével jelképezi. Mindez képileg is szuggesztív e versben, az egyistenhit kultuszának rövid életű bevezetéséről híres Ekhnaton fáraótól Prométheuszon és Dózsa Györgyön át Petőfiig és Dylan Thomasig a mitológia, a politika és a művészet azon figuráit „vési” a – sztélének, törvényoszlopnak is felfogható – fatörzs kérgébe, akik a költő identitását meghatározzák, „értelmi energiává alakítják” (Assmann). Kitérített helyet kap köztük „a kerúb Kondor orkánhuzatú sebe”, és ebből is kiviláglik, hogy a barát és festőzseni poézisének fundamentumában nyugszik.

Nagy Lászlót és Kondor Bélát tehát nem csupán a – *Temetés után* című nekrológban megvallott – barátságuk és világnézetük köti össze, hanem valamiféle közös for-

manylev, mely a mítoszalkotáson, a kultúra bartókinak hívott modelljén kívül a sok párhuzamosságot mutató motívumhasználatban és művészi megnyilvánulásai feltűnően egyező – heideggeri értelemben vett – „hangoltságában” is kitűnik. Ágh István – Kondor haláláról emlékező – esszéje is tanúskodik a „barátság példátlan tragédiájáról”. A *lő és az angyal jegyében*<sup>14</sup> című írásában olvassuk, hogyan gyászolt a költő testvérbáty: „Mert ha a hír után egész éjjel zokogás rázta az erős tartású embert, s leroskadva, négykézláb húzva magát a szőnyegen, fogával tépte anyagát, s nappal meg annyira félt az elyengüléstől, rosszullettől, hogy nem mert egyedül járni az utcán, valami nagyon nagy tragédiától szenvedett.” A *Temetés után* is valamiképpen mitizálja Kondor halálát, ellökve a poharat, szétosztva a szeszgőzt mint „fölmutatni-való, ostoba érvet”, s az elmúlást helyrehozhatatlan minőségvesztésként értékelve.

De miben is állt kettejük szellemi egymásra utaltsága? *Szárny és piramis* – ötlük föl bennünk rögtön az embléma, ikon, mely afféle mentális kép, felidézi a költői és a festői életművet egyszerre. Számátalan asszociációját tárhatja fel a szemantikai régészkedés, de most szorítkozunk csak arra, hogy a piramis az egyiptomi kultúra közkeletű „egyöntetűségét”, „invarianciáját”<sup>15</sup> hivatott szimbolizálni, melyben a hieroglif írás is „hű marad eredeti képszerűségéhez”. Lám, e tömörített artefaktum is szóvá teszi írás és kép kölcsönhatását. A piramis állandósága fölé szárnyak nőnek, a talányos szfinx kötollazatából vétetve: a kultúra haladásának, az identitás folytonos megújításának, dinamizmusának alkatrészei. Így a szárny és a piramis ars poetica, költő és festő közös confessiója, mely az írásra és a képiségre egyaránt vonatkozik. Rögtön ezután kell megneveznünk Nagy László és Kondor korszellemmel dacoló, ezáltal azt meg is változtató, „kontraprezentikus”<sup>16</sup> művészi alapállását; a küzdelmet, amit az emberi létezés tiszta lehetőségeit roncsoló hatalmi gépezetekkel vívnak, az ideológiák és masinériák jogával szembeni antropológiai engedetlenséget. (Kondor rézkarcainak különös szerkezetei mint csörlős kínoz-szerszámok, szadista instrumentumok Rátkay képein is felbukkannak.) Mindkettőjük „mozdulatlan mozgatója” a romantikus megindultsággá nemesített indulat, amely a formanyelvet teljesen kisajátította, tökéletesen birtokba vette, nem szolgáltatva ki magát az eszközök természetének. Korántsem véletlen, hogy a képzőművész Kondor verset is írt, a költő Nagy László pedig rajzolt és festett – nemcsak a kéziratok margójára, lakóköznyezetének autentikussá tétele végett, de ars poeticájának szimbólumait térben elhelyezve a két művészeti ágat

– Susan Sontag kifejezésével – „radikálisan mellérendelte”.<sup>17</sup> Amikor Ady kalapos portréját festette ecsettel a költő, saját Ady-képét, Ady-felfogását vázolta, amit *A föltámadás szomorúságában* dolgozott ki, s később a Szervátiusz Tibor andezit Ady-szobráról írott versben (*Ady Endre andezitből*) árnyalt tovább. Íme, egy példa, hogy portréfestmény, portrévers és szoborról mintázott vers hogyan összegződnek, hogyan interferálnak. Nagy László elárvult ostorú Adyja kemény tekintetű, könnyörtelen, sziklaszilárd erkölcsű és tekintélyű demiurgosz, aki valóságosan „az utolsó magyar”, ha szerepét nem veszik át, vagy hitvány statiszták játsszák. Mintha Nagy László a retorikából ismert *ekphraszisz* alakzatát használná kéziratain, az odapingált, vázlatolt figurák szövegszerű olvasatai a versek, melyek minduntalan képeket csalogatnak elő. A lovon ülő, dárdás Szent György glóriás alakja, amint ledöfi a sárkányt, s időnként a költő valóságos arcát ölti magára maszk gyanánt, felmintázódik a szekrényajtóra – mint afféle megszentelő motívum –, és odakerül a szigligeti alkotóház falának mélyedésébe is. A Nagy László festményeit, grafikáit verseivel elegyes kötetbe rendező *Szárny és piramis* előszavában így fogalmaz Csoóri Sándor: „Egy-egy kéz, egy-egy szárnyas férfialak megrajzolása tagadhatatlanul Kondor Bélá-s. [...] A szimbólumteremtés ugyanúgy egymás mellé sodorja őket, mint a groteszk ellenpontozás.”<sup>18</sup> Csoóri is felhívja a figyelmet arra, hogy Kondor *Darázskirálya* Nagy László-i logikát követ, Nagy László *Gitároló* című tusrája pedig egyszerre a sárkányölő Szent György emblémáját parodizálja – önironikusan –, ugyanakkor Kondor *Gitáros* nőjének is allúziója.

Írtam, hogy ha a költészetről próbálunk érvényesen fogalmazni, gyakorta használjuk – bár legtöbbször üres szóvirágként – a „festői” jelzőt, s nem éppen elmarasztalóan, míg ha valamely festmény mély gondolatiságát fejtegetjük, nem ritkán „poétikusságát” emeljük ki. A Nagy László-i poétika és a kondori piktúra hasonlóan alkalmazza a metaforát mint retorikai alakzatot (ahogyan azt Arthur C. Danto érti). „Ha *a* metaforikusan *b*, akkor kell lennie valamilyen *t*-nek, amire igaz, hogy *a* *t*-hez viszonyítva ugyanaz, mint *t* *b*-hez viszonyítva. A metafora tehát egyfajta elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel.”<sup>19</sup> Tehát a metafora „csonka szillogizmus”, amelynek hiányzik valamely eleme. Nagy László költészetének és Kondor Béla festészetének viszonya akként is körülírható, mint amelyek – összenézve, illetőleg összeolvastva – kölcsönösen kitöltik az enthümémikus űrt. Lessing klasszicizmusa abból indulhatott ki, hogy a

festő ismert témát dolgoz ki, egy „kristallizálódott”<sup>20</sup> mitológiai hagyománykincs képezi alapját; ezért is becsülte alá a „lelemény” funkcióját. Ennél a költőnek ugyan nagyobb autonómia jut osztályrészül, hiszen nemcsak a tematikát mozgósítja, az elemek között szükségszerű kapcsolóelveket iktat be, magyaráz és következtet, hanem a – Luhmann és Assmann által forgalomba hozott – hüpolépszisz<sup>21</sup> folyamata is szükre szabja mozgásterét. Az elődök és tetteik előre meghatározott értelmezési keretbe ágyazódnak. Ez a korlátozott egyértelműség veszett el, amikor a felvilágosult ész aspirációi zátonyra futottak.<sup>22</sup>

Festő és költő saját kánonja jobban rászorol arra, hogy támasztékot keressen, viszonyítási és nyugvópontot. A Nagy László-vers kondori koloritot és térélményt idéz. A konkrétat és az absztrakttal, a reálisat és a fantasztikust, a dekoratívot és a szimbolikust, a jelenvalót és a történelmit nem egymás mellé, alá vagy fölé állítja, hanem egymásra rétegezi a kimondás helyzete, akár csak Gauguin szintetizmusa. Kultúránk hüpoleptikus fonalfelvétele, a „kiterjesztett szituáció” a hosszúversekben ugyanúgy mutatkozik meg – előzményeivel és következményeivel együtt –, mint Kondor több szintű freskóiban, rafinált rézkarcaiban. A festői szimultánizmus pedig a versformák, hangulatok és nyelvi regiszterek összetettségében is tetten érhető. Éppígy Kondorról sem csupán annyit jegyezhetünk meg, amennyit minden nagy festőről, hogy „intellektuális”, és nem attól válik a költőbarát eszmei rokonává, hogy azonos motívumokkal dolgozik – még ha van is hasonlóság –, hanem attól, hogy az egymásnak megfeleltethető, rokonítható eljárásokon túl is *egy nyelvet beszél vele*. Kondor költő barátjának szóló, szöveges rézkarc-ajánlása – amit Ágh István esszéjéből idézek – úgy utal erre a koinéra, mint egy nemzeti ünnep dátuma a ceremóniák mögöttes jelentésére: „Női Ló, egy barátomnak ajándékul Lacinak ajándékul Samu.” A ló és az angyal feltétlenül olyan jelenségek, amelyeket szinte közösen szemiotizálnak. Közös origójuk lehet William Blake: „Rendszert kell alkotnom, különben más rendszere igaz le, / Nem okoskodni és hasonlítani fogok, / az én dolgom a teremtés!”<sup>23</sup> Erről a fűtöttségről tanúskodik Kondor verse, a *Mr. Blake* című, és Nagy László Kondorról írott portréverse, *A Mindenség mutogatója*: „Ott bent, ott fent a legmagasabb falakon szárnyas inasai közt Kondor mester, óceán-erővel ontja a formát, a szint. Hát mire való a gyász! Nem hagyta abba, de istenigazából működik tovább. Teheti, mert Dürer, Bosch és Blake új a mennyei zsűri.” Ugyanebben a versben magasrendűen élteti a művészi kreacionizmust: „Ilyenkor, ha velem van, másképpen látok. Hatalmának természetét elemez-

ném, hogy tudjam, a százszorszépet csavarta-e meg ujja, vagy szemem iriszen igazított? Mert olyan kondori ma a világ.” Lévéen mindketten mítosz- és rendszeralkotók, programjuk volt az állandó jelenlét a világ dolgaiban, azok katalogizálása, s a nekik tulajdonított hivatalos, ekként hazug értelmezések helyreigazítása. Hatalomátvétel a gondolkodás és az érzékelés fölött. A *Menyegző* – később, Kondor halála után a szövegbe applikált betéte – szavakban citálja, magyarázza, egyben ki is egészíti a kondori vizualitást:

„arccal a tengernek itt állunk gyönyörű párban,  
búvólva mozdulatlaná és megörökítnek  
kameráikkal a propeller-fejű fotósok  
lebegve a halak fölött, féltérden a zöld levegőben,  
nem a kivégző szakasz, ó nem, csak megörökítnek,  
csöves üveglencse-szemükből kiüt a hideg sugár,  
kattognak, zengnek, acélszita-szárnyuk zenél,  
kék darázs-gépek, precízek, csupa gombok, rugók,  
motorizált rémek Kondor Béla baljós rézkarcairól,  
s megörökítnek minket, megsokasítva arcunk  
röpítik rotációsok: IFJÚSÁG, SÓLYOMMADÁR,  
TIÉD A VILÁG ÉS TEÉRTED VAN A VILÁG”

De a *Menyegző* tengernek bemutatott házassági tekintenek ránk Kondor *Emberpár* című képéről, alakjaira nem tudunk úgy pillantani, hogy ne játszódjék le emlékeztünkben ama dévaj, pokoli lagzi, ahogyan Nagy László versének olvasásakor elképzeltük. S a „szellemi exkavátor” pusztító találmánya is olyasféle szerkezet, mint a Kondor-féle *Rakétakilövő állvány*.

A züllő, lefokozott humánnummal szemben az emberiség ősi nagyszerűségét képviseli a Nagy László-i poézis – jelentésében is ördögösre nevelt – szimbóluma, a ló. Figurája a versekből a piszkozatpapírra szökken, benépesítve a tisztulás forrás- és határvidékét. Egyszerre az édesapa, Nagy Béla kamarai aranyoklevéllel kitüntetett angol félvér kan csikaja, haszonállat és „bársony-kiscsikó”. „Legelői arabs kanca” és lova „tündérkertes, ordító Báthori Gábornak”, Sárkányölő Szent György vitéz paripája, szárnyas Pegazus és búcsúzó lovacska, kiből „nyihog, tipródva nyög ménese a halálnak”. A gépesítés ellentpontja, az emberibb ember, amint a *Búcsúzik a lovacska* című poéma zengi: „Én ember akartam lenni / az lesz hirtelen a gép”. De legalább ennyire hadimén, amelynek húsával túl lehet élni a sarcoló nincstelenséget, ha vágatni, röpíteni többé nem képes.

A kondori *Darázskirály* kezében egy alantas rendszer-tani besorolású élőlény e logikából fakadóan testesíti meg a pusztulást, miként a furfangos ujjain műtűcsköt babráló hadúr is ki tudja, miféle ármánnyal szövetkezik. *A műtűcsök felbocsátása* a Szputnyikot világűrbe juttató szovjet mitológia gúnyrajza, persziflázsa is lehet – aho-

gyan Németh Lajos tanulmányában megjegyzi –, de képzetársításunk fénykörébe vonhatjuk Korniss Dezső *Tűcsöklakodalmát* is. Annál is inkább, mert Nagy László a – szellemekben vele rokon szentendrei piktornak – szintén szentel egy rendhagyó tipográfiájú verset, a *Pásztor Rablók* címűt. A költő ebben nyelviileg a következőképp érzékelteti a Korniss népművészetből töltekező, de a non-figurativitásig elvonatkoztatató szürrealizmusát: „a húr csak fagyos horizont / elásta magát a nap / csak a puli maradt / pici gyász-daganat / a csengetyüs aranyos bábos / tünemény-sorozat / végire fekete pont / a kór meg a kár / meg a nincs / ugye sok”. Ahogyan Juhász Gyula Gauguin ecsetkezelését, úgy verbalizálja Nagy László a Kornissét, afféle mentális Korniss-képet festve le élményszerűen az ekphraszisz retorikai alakzatát használva. A *Késes embert*, Kondor híres festményének témáját Nagy László képversként is formába önti: „szívem fölé vonzod kezem, virág helyett, Késem – kés”. A szárny, akár lóé, akár angyalé, fölemelkedésünk, föl-magasodásunk attribútuma, szemben a darázs, a propeller, a rotáció, a fémcsővek és csapágyak emberi természetet lealacsonyító mozgásirányaival. Hasonló módokon csúsztatják egybe a szentet és a profánt Nagy László és Kondor. *Savonarola, a nők bálványa; Szent Péter és egy nő; A szentek bevonulása a városba* – hogy csak néhány Kondor-kép címét elevenítsük föl, amelyek az egyénben és közösségben, a Szentben és Városban őrzött szakralitás megromlását sugallják, és a természeti rendet fölborító *Zöld Angyalt* avagy a meggyalázott menyegzőt Nagy

Lászlónál. Olyan rendszereket alkottak meddő valóságból és sokasodó látomásból mindketten, amelyek az eszmei hajszalcsövesség elve szerint átáramlanak egymásba – a tollat és az ecsetet ugyanaz a jelképteremtő, egyetemes igazságkeresés vitte. „Társalkodva az emlékemberrel, aki hol angyal-, hol démonarcot ölt, itt sétálok a zöldben” – latolgatjuk mi is, a mindenség mutogatójával együtt, emberi arcunk visszazserzésének esélyeit. Mert olyan kondori ma a világ és olyan Nagy László-i. A nagy művészek nagy gondolkodók is, a befogadó nyelvét csinosítják, tekintetét tisztítják, amiként azokat a toposzokat, figurákat interpretálják, amelyek mindnyájunk önismeretét kialakították. Nagy László nyelve a kondori látvány komplementere, életművük felfogható egymás parafrázisaként is. Szándékosan nem a Kondor festményeinek illusztrálására készült versciklust állítottam az elemzés középpontjába – lévén szokványos és sematikus költői fogás, még ha Nagy László bravúrosan hajtja is végre a feladatot. A *Fiatal menyasszony* idős völegényét vén kéjencként írja le. Ő csíkos Picasso-trikóban mímeli a művészféleséget, korántsem a Balassi Bálint-i szent költő-vitéz, „akit sebein át gyalázott, piszkolt, gyilkolt az arany Kamarilla”; verséből nem kél Pelikán, hogy valakihez pirosa áttörjön időn s ködön. A *Gitáros nő* kezében „a húr is csupa mész lesz”, mintha önnön „mészközületét” nyúzná, dögönyözné. E figura szintén az elaggó, elpuhuló művész vagy múzsa archetípusa lehet; a költő metaforái kibontják, magyarázzák a festőét, s ez hiteles, lévén bajtársak. Nagy László prózában a következőket veti papírra (*Kondor Béla három verse*):<sup>24</sup> „Költő és festő: egy. [...] Mert Kondor működése kép- és költeményalkotásban valóban azonos ihletettségű, azonos erejű is. Régóta látom, hogy benne a festő és költő nem kiegészíti, hanem föltételezi egymást.” E mondatokban mintha magáról is vallana a költőtárs, ráébredvén, hogy ők ketten mennyire a közönségesség fölé növekedő társak.

### 3.

Kondor Béla 1956-ban végzett a Képzőművészeti Főiskolán, Kárpáti Kamilt – hét és fél esztendő alatt a kommunizmus minden börtönét megjárva az Andrássy út 60-tól Recskén át Vácig és Márianosztraig – az év októberében szabadította ki a forradalom.<sup>25</sup> Kárpáti költőként bűnhődött, de korántsem cenzurális kihágás miatt, hanem tiltott határátlépés kísérletéért: társaival Itáliába akartak volna szökni, de egy besúgó feldobta őket. Csöppet sem túlzás úgy értékelnünk ezt az eseményt – az Itáliába vágyó művészlélek elfogását, csaknem elveszejtését –, mint a költészetért való performatív szavatolást. Már

az élettények is arra engednek következtetni, hogy – a Nagy László-i „remitologizációhoz” hasonlóan – Kárpáti is spirituális rendszeralkotással szegül ellen a hatalom nyikorgó csigasorának. A váci fegyházban – a könyvtáros segítségével – költői iskolát, műhelyt hívott életre, mely a kápolna melletti tisztáson tartotta találkozóit, s a rabtárs-lírikusok – Béri Géza, Tóth Bálint, Tollas Tibor, Szathmáry György, Gérecz Attila – börtönének alatt összeállított műveiből később *Füveskert*<sup>26</sup> címmel antológia is napvilágot látott. A belső emigráció akkor teljessé vált ki, amikor Gaál Imre és Rátkay Endre festői, Kárpáti Kamil és Csillag Tibor költői programjuk közösségét az *Átlók* művészcsoport 1960-ban történő megalakításával bizonyították. Az elnevezés többszörösen szimbolikus volt: Rátkay Átlós utcai lakásán szervezték összejöveteleiket, de arra is gondoltak, hogy „minden átló máshonnan indul, máshova érkezik, de egy közös pontban valamilyen metszi egymást” (Rátkay Endre). Ekkor már Kondor Béla igazodási pont volt a munkában résztvevők számára (Czétényi Vimos, Juhász Sándor, Morvay László és Zsombok Tímár György neveit soroljuk fel a pontosság kedvéért), sőt Nagy László is, ám erősebben kapaszkodtak az itáliai reneszánszba, s nem a „népi szürrealizmus” határozta meg gondolkodásmódjukat. Magától értetődő, hogy a kulturális emlékezet mnemotoposzait a hatalmi erőszakkal szemben a pesterzsébeti helyszínnek és alkotókörök mitizálásával teremtették meg – e település, mára fővárosi kerület, akkor falusias jellegénél fogva is különbözött Budapeستől –; Firenzét és Rómát, Giottót, Donatellót, Piero della Francescát, Fra Angelicót, Mantegnát, Uccellót kanonizálva és interpretálva. Magatartásuk, hitvallásuk princípiuma ugyanúgy a kontraprezentikus emlékezés, az ellenállás kimódolása, az „ellentörténet” folyamatos megírása volt, mint Nagy László (és Juhász Ferenc) lírai forradalmának, ám kifejezőerejük, stílusuk, retorikájuk eltérő irányt vett. Nem a folklór eredetéhez nyúltak vissza ugyanis az erzsébeti művészek – amint Nagy László merített szülővidéke tájegységének regös-énekeiből, az édesanyjától hallott népballadákból, a bolgár népköltészet ritmusképleteiből –, hanem Itáliában szálltak partra, vonták le vitorlájukat. Ettől pedig hagyományfelfogásuk súlypontja is áttevődött. Nem Balassira, Csokonaira, Vörösmartyra, Adyra, Krúdyra, avagy olyan romantikus és extravagáns – mert az örület dáliából szakító – költőkre vetették vigyázó szemüket elsősorban, mint Hölderlin, William Blake vagy Dylan Thomas. Kárpáti életművének fókuszában Babits áll, de nem a csirkeház mellől kitekintő, az esztergomi elégiákat szerző, hanem az Írisz koszorújáról leveleket tépő és az *Isteni*

Színjátékot fordító Babits. Mintául nem annyira a népballadák avagy Villon, Novalis, Baudelaire felfogását választották, hanem Dantéét és Miltonét. Nagy László úgy fordította Federico García Lorca varázslatos románcait, hogy éppolyan magyar alkatú balladák lettek, mint Arany János skót ballada-átírata; Kárpáti pedig felstilizálta az erzsébeti helyszíneken, utcákon zajló versvilágát itáliai műalkotásokkal, hogy bizonyítsa: az egyetemes „szépség” nem csorbul, nem romlik. Kárpáti poézisében a kanonizált képzőművészet nem komplementer hatású, sokkal inkább a *mérték*, amelyhez igazodhat, s beáramlik a szövegbe: a versek egyik gyűjtőpontja a költő festészethez való viszonya. Bár versesköteteiben is kitüntetett, a pusztai illusztrációnál jelentőségtelesebb szerepet kapnak a színes reprodukciók, *A menyasszony vetkőztetése* című regény – melynek címe is azonos a belga szürrealista Paul Delvaux olajfestményével – bizonyos szöveghelyei lábjegyzettel is hivatkoznak a könyv szemelvényeiként publikált képzőművészeti alkotásokra.

Másféle „hüpoleptikus kötelékek” mozgatják a Kárpáti Kamil-i mithomotorikát, mint Nagy Lászlóét, s emiatt tér el elsősorban kettejük vizualitáshoz fűződő esztétikai hozzáállása. A hüpolépszisz folyamatának lényege, hogy „a szöveg háromszoros viszonyban áll: az első korábbi szövegekhez fűzi, a második a tárgyi tartalomhoz, a harmadik pedig olyan kritériumokhoz, amelyek alapján mind a szöveg igazságigénye, mind pedig közlés és információ különbsége ellenőrizhető”. Nagy László a népi kultúra alkotásainál, Kárpáti Kamil az itáliai reneszánsznál veszi föl a fonatot: mindketten másutt fedezik föl az eredet „tisztá forrását”, de mindkettejük esetében találó a mithomotorika fogalomhasználata, mert megszakadt hagyományt kell befoltozniuk, újraszöniük. „Hüpolépszisz” írok, mert nem egyszerűen intertextualitásról kell számot adnunk abban a kiterjesztett értelemben, hogy az életvilág jelöltjei csak textualizált jelekké transzformálva kommunikálnak egymással. A tények és közlések igazságigényét ugyanúgy mérlegre teszik a narrációt folytató modern rapszódoszok, mint a formai tökélyre törekvő elokvens kívánalmait. A hagyományszakadás mint kulturális jelenség, sőt trauma két mozzanat erővonalából összegződik: a klasszika – pozitivisták és racionalisták – életeszményének bukása a nyugati civilizációban és a diktatúrák barbarizmusa, amely Kelet-Európában tovább tombolt. Tézisem lényege, hogy ez a folyamat radikális rendszeralkotásra és a fennállóval szembeszegülő attitűdre készíti a művészeket, a közpolitikából és a hivatalos életmódból való szecesszióra, ami a művészeti ágak szorosabb együttműködését, kölcsön-

hatását, kölcsönös függését eredményezi. Módszeres kritikával kell illetni a hagyományt, hogy mi fogadható el igazságként, mi nem; ki kell dolgozni az új életvitel lehetőségeit, hasonlóképpen, ahogy a számítógépes vírusirtó végzi a tárhelyek ellenőrzését.

A ciklust, melyben festő pályatársainak hódol, Kárpáti Kamil Kondor-kép címével illeti: *A szentek bevonulása a városba*. A „város” az Ószövetség óta a hagyomány, a monumentális diskurzus szimbolikus térsége is, a Templom Jeruzsáleme, a fogság Babilonja egyszersmind, sőt a leomló falú Jerikó – ez utóbbira utal Nagy László is a *Seb a cédrusonban* – és természetesen Pesterzsébet, az új alapítás helyszíne. Assmann írja, hogy a zsidó hagyomány alakulástörténetét döntően befolyásolta egyfajta földrajzi veszteség, tájhiátus: az Exodus, a megalapozó történet helyszínei a Szentföldön kívülre estek, ezért az emlékezés parancsát szigorúbban kellett venni, és nehezebben lehetett végrehajtani. A mnemotoposzok geopolitikai uralmából, tényleges birtoklásából való kiesés a közösségi emlékezet elsorvadásával fenyegetett. Kárpáti Pesterzsébeten emlékszik Itáliára, a „Kakastó” partján, mintegy elhurcolva, száműzve. „Gaál Imre! Szilvák zakódat kitisztogattam. / Ez a vörös anyag nemcsak besároz, fest is, ha látod. / Lesz mit takargatni foltos könyöködön” – kezdi Kárpáti az *Egy pesterzsébeti európairól (Hódolat Gaál Imrének)* című verset, melyben – akárcsak számos más művében – szülőhelyét egyszerűen csak „P”-ként aposztrofálja. A hagyomány tisztításának felelősége a költőnél is térbeli dimenziót kap, emlékezni nem is lehet máshogyan; s ha már topográfia, színkezelése, tónusa, figurativitása Gaál Imrééhez hasonló. Gaál Décei Géza prelátus megbízásából üvegablakokat festett a Szent Erzsébet-templomba,<sup>27</sup> Nagy Sándor festőművész korábbi munkáját folytatva. Décei – a Gaál Imréről szóló Kárpáti-esszé tanúsága szerint – az erzsébeti mester „II. Gyula pápája”; s a Kárpáti-versben kelme- és vászonkönyveden lebegve megkondul az „Ércorkú, Ércuszályú Angyal”, a „Dicsőség kicsinyített mása”. A versbéli Gaál Imre mitikusan felnövesztett alakja harangozni kezd; a harang pedig – „ércorkú Angyalunk forgott / vérvörös szoknyában a szemünk előtt!” – karneváli látomásra serkenti a költőt, amelyben a szoknya-metaphora – József Attilát és Utassy Józsefet is megihlető – asszonyi és erotikus jelentéstartalmakat hordoz. Kavargó-összetorló, nehéz tömegek oldódnak el földtől és síkról, járnak át a létezés pokoli és mennyei szintjeibe a Gaál-képeken – ekként a *Cirkusz* című művön, mely a clown- és cirkusz-motívumnak nagyszabású feldolgozása, Toulouse-Lautrec, Gulácsy és Aba-Novák vásznára, sőt Fellini

celluloidjára illő. A cirkusz a világból kivonuló, számkivetett, parádésan komikus művész élettere, aki a perifériáról, a provinciából magasabbra tör, mint a hétköznapi nyárspolgárok a siker csillagóráin. Az *Átlók* fölemelkedésének röppályáját Gaál Imre korai halála törte meg. Kárpáti verse, *Az Átlók 1964-ben* számot vet az ígéretes négy esztendővel, mikor is „Endre Danténál s Gimignano vakolatlan tornyai előtt”, és „az sem biztos, / hogy volt Márianosztrán szigorított börtön”. Bizonyosságot csakis a képzelt univerzum szolgáltat, tanúságot pedig az elmúlás tesz: „Mért hallgattak Róla, ki a legdöntőbb lépést / tette? Mit szól a változáshoz Imre, aki meghalt?” „P” nem lenne belakható otthon Kárpátinak, ha – s e gesztus

megfeleltethető Nagy László szekrényajtó-piktúrájának – a festő pályatársak ornamensei és szimbólumai nem hagynának monogramszerű nyomot. „Első házasságom szobafalára itt meszelt lilát Rátkay. / Itt tömte síró szájába öklét Gaál Imre ároklé-, / árokgaz-foltos zakóban” – réved vissza a költő egykori lakóhelyére a *Hortenziákban*. Gaál összepiszkolt lila zakója, amelyben az üvegablak festésért kapott járandóságot eldorbézoló éjjeli mulatságból hazatér, a piktör metonimikus vezérmotívumává válik. De Kárpáti legizgalmasabb portréverse Gaálról mégis a *Leányország*: „Ildikónak keble közé / bevetek, Gaál, temető-földet”. A testiség, az erotikus képsorok gyakori alkalmazása révén a költői én a reneszánsz pajzánságának

és a női akt egyetemes szépségeszményének, test és lélek hülmorfikus összhangjának szerez érvényt.

Gauguin útirajzából<sup>28</sup> ismerjük a „noah-noah” kifejezést, amely első jelentésrétegében a tahiti asszonyok „félíg állati, félíg növényi származékú”, a vérükből és a hajukban viselt virágfüzérből párolgó, buja egzotikus illatára vonatkozik; másodsorban pedig az autenticitását vesztő civilizáció előli bujdosásra. „Európa-sebhelyes, Európa-fekélyes, / párizsos folyású kiütés-korpuszával” szögezi szembe a költő a „noah-noah életet”, a természetesen megélt erotikus vágy kielégítéseként: mindvégig vizuális konnotációkkal, művészettörténeti apparátussal. A korpusz, a haladáselvű passió, a krisztusi szenvedéstörténet a Nyugat szimbóluma, rá „négyyszer teker-cselt priznic Teha’amana-Otahi tapadó bőre, / zuhogó haja, mellre szívárgó hónalj-izzadása, / mosdótál-fényű ömlése a férfi borostái alatt, / a comb hosszán végig, combok alá az ágyon, / s az önfeláldozó szorításban négy réteg lópokróc / a feketeribizke szagú has és emlő, / a bazsalikomzagú szeméremajak-fodor, / a citromhéj-keserű hosszú hát. (A lecke)” Gauguin vérbő színei és „a griffnyakú cédrus, a zsiráfnyakú madárfa” ellenpontozzák az eljárásait túlhaltó reneszánsz perspektivizmust. Kárpáti tablói – akárcsak Rátkay Endre freskói – úgy

elevenítik föl a klasszika hagyományát, hogy egyúttal kritizálják: a női combok szökellő ívei, a tomporok vonulatai hímek és nőtények zsigeri erőszakosságát is kendőzetlenül mutatják, a megcsúfolt szemérem kegyetlenül feltárulkozik. Rátkay groteszk fallikus szimbólumai nemcsak a természeti népek faragványait imitálják, a felszabadult ösztönvilágot, hanem a gyalázatot, az obszcenitást is, szentek és kurtizánok szélsőségesen elfojtott és eksztatikus, megkísértett és féktelen érzékiségét, amit a történelmi danse macabre gyorsuló ritmusban fokoz az összecsuklásig. Michelangelo *Szent Antal kínszenvedésétől* sorakoznak a mintául vett képek a kondori Savonarola-ábrázolásig és Rátkay *Antal prépost megkísértéséig*. Savonarola alakja magába sűríti a vallásos dogmatizmus és a művészet szabadgondolkodása között feszülő ellentmondást, amely azonban átültethető a klasszikus szabálykövetés és az avantgárd öntörvényűség esztétikai antinómiájára is. Savonarola az aszkézis jegyében hajította a hiúság máglyájára a humanizmus külsínjeit: a maszkokat, kosztümöket, műalkotásokat és szövegeket – egyúttal rombolva a művészet igehirdető, az isteni transzcendenciát magasztaló erejét, mely a vallásos kultúra kötőszövetét alkotta. Kárpáti és Rátkay úgy fogadja el a humanista kánon evidenciáját, hogy apológiájuk mögött folyton ott a tagadás, a szabályok tökéletlenségének novelláris helyreigazítása, korlátozó hatalmuk áthágása. VI. Sándor pápát minden bizonnyal eretnekeké nyilváníthaták volna, ha állt volna fölötte magasabb instancia, mert a művészileg pazar fölötti ováció elnyomta a hézagmentes evangéliumi exegézist. Rátkay Endre éppígy lazítja fel az antik és a keresztény mitológia szisztematikusságát, valamint vizsgálja felül az európai művészettörténet és historiográfia közléseit.

A *lecke*ben is alkalmazza Kárpáti azt a módszert, hogy lábjegyzettel siet az olvasó segítségére a képi allúziók azonosításakor: Michelangelo *Pietája*, *Dávidja*, *Medici-sír-émléke*, Vittorio Colonnához írt szonettjei approximatív merülnek föl Gauguin, Csontváry, Henri Rousseau és „a galambszakállú gödöllői piktor”, Nagy Sándor mellett, „aki freskójának csali fonalával / beírta lassan az *erzsébeti* templomfalat”. *Toronyzene* című verse a költői én római útját meséli el, mely az *Ulysses*hez hasonló mitizáló barangolás, csaknem másfél oldalas jegyzetapparátussal, s elrejtve magában a szentenciát: „Róma nem volt sehol. Róma Erzsébet lett”. Sajátos pegazus-interpretációját állítja elének Kárpáti a *Ha a lónak szárnya van* c. poémában, s itt érhető tetten legtömörebben képzőművészethez való viszonyának jellege: „Versemre keleti szőnyeget vettem régen, / mint Piero della Francesca lovain látod, / fejüket én is fölleszke-

reztem, hogy a tenger / titokzatos, tördelt fénye vibráljon majd róluk”. Efféle hasonlatokkal is szívesen él a mester: „A fürdő zugában rádtalálva / a félig lehúzott halványli-la harisnyaszár / lágy tekergőzéssel úszik utánad, / mint szövegek az ikonokon” (*A noah-noah „Vénusz születése”*). Másutt (*Noah-noah jegyzet egy régi vers alá*) recski börtön-költeményéhez fűz párbeszédés kommentárt. Bár a vers struktúrája egy esztétikai vita platóni dialógusát juttatja eszünkbe, e kommentárt is tovább glosszázza, lábjegyzeteli Kárpáti. Mózes ábrázolását idézve írja: „Ne Michelangelót képzelj! [...] Nevelson rekeszeit (a / kedvenc első kritikára / hivatkoznék színed előtt; / »goethei életgyónásom« / ott fért össze békésen a / nevelsoni guberánssal), / a bearanyozott faroncs / szeméttelép-sűrűségét / képzeld magad elé, hogy láss”. Louise Nevelson konceptuális művészetét – kivált arannyal lefújt faberakásos ikonosztázát – belső emblémaként használva, Kárpáti a képzőművészetben keresztül vall ars poeticájáról. Illeszt azonban egy posztglosszát is e belső emblémához, melyben Angyal Endre recenzióját<sup>29</sup> citálja. Angyal Rauschenberg és Nevelson kollázs-jellegű, a „mindennapi élet” használati eszközeit – talált tárgyként – kompozícióikba tevő objektművészetére ismer a Kárpáti-oeuvre-ben, Kárpáti pedig ezt az invenciót emeli versébe ready-made gyanánt.

Azon kívül, hogy Kárpáti hagyomány-fogalmát is körvonalazhatjuk e három fenti idézet alapján, s azt a módot, ahogyan klasszikát és avantgárdot egybejatsztatja, fel kell tennünk a témánkba vágó kulcskérdést. Jogos-e beszélnünk ebben az esetben a képzőművészeti alkotások reprodukcióján túli „művészi reprezentációról”? A versek ab ovo többek, mint pusztán *idézetek*: formájuk, hangzásviláguk, ritmikájuk, retorikájuk egyedivé teszi őket, ám Kárpáti a vizuális utalásokat olyannyira központi, „konnektív strukturális” elvé avatja, hogy nélkülük aligha jelentené a vers ugyanazt, sőt – megkockáztatom – komoly szemantikai adósságot halmozna föl. Kárpáti ugyanis kevesebbet bíz az érzéki ábrázolástechnikára, és többet a konkrét utalás-rendszerekre. Piero della Francesca lópokrócainak, az ikonok szövegező gyakorlatának avagy Michelangelo és Nevelson képzőművészetének ismerete nélkül vajon – engedtessek meg e köznapi fordulat – „megállnának-e a versek saját lábukon”? Ha nem, az nem pusztán amiatt lehet így, amivel Nagy László felelt a verseinek bizonyultságát felpanaszoló riporternek; hogy tudniillik sem az írást, sem az olvasást nem lehet előlről kezdeni, az elődöktől függetlenül.<sup>30</sup> A múlt ismerete elsősorban fogalomkészletet, látásmódot, eidoszokat, képzeteket kölcsönöz számunkra – Németh László szavával élve:

„hajlamosít” –, melyek szemiotizálása a folyamatos jelen időben történik. Piero della Francesca szőnyegének – még ha magunk elé képzeljük is egyik festményét – *per se* nincs informatív értéke, a közlés szintjén marad. Kárpáti evidenciaként kezeli Piero della Francesca túlszárnyalhatatlan tökéletességét, még akkor is, ha a történeti korszerűség arra ösztökéli, hogy ugyanazt a szőnyeget ne egy itáliai katona lovára, hanem egy magyar rendőrére terítse. E problémát illusztrálhatja – hogy további posztglosszációval éljek – Danto analízise<sup>31</sup> a Cézanne feleségét ábrázoló portré diagramjairól. Az egyiket Erle Loran műkritikus készítette monografikus könyvében, s valójában egy ábra, mely „a mester festményeinek mélyebb formális struktúráit mutatta meg”. Ezután azonban Roy Lichtenstein festett egy vásznat, azzal a céllal, hogy műalkotást hozzon létre, *Madame Cézanne portréja* címmel, „mely méretében és anyagában ugyan eltért Loran diagramjától, de az optikai megkülönböztethetőség kritériuma szerint annyira hasonlított rá, amennyire a diagram két fényképe hasonlít egymásra”. Loran plágiummal vádolta Lichtensteint, s Danto azon az alapon védi a művészt a műkritikussal szemben, hogy előbbi valódi alkotással lép színre, amely bemutatja, hogy Cézanne mennyire geometrikusan észlelte a világot – a kubisták látásmódját megelőlegezve –, vagyis a cézanne-i gondolkodás *lényegére* tapint, utóbbi azonban „végső soron egy festmény diagramja”. Kárpáti Kamil sem illusztratív nyúl bizonyos képzőművészeti hagyománykincshez, vagy veszi igénybe technikáit, hanem a vizuális monu-

mentumokat felhasználva újszerű poézist teremt, amely nem műszaki rajzszerűen emlékeztet az alapul vett alkotásra, inkább a lírai gondolkodás logikáját követi. Ezáltal pedig semmiképpen sem törekszik az azonos tartalmak kifejezésére: Piero della Francesca szőnyegei poétikusan megragadva egészen más mintázatúak, mint a képeken. Ugyanígy Rátkay sem egyszerűen hódol a megformált történelmi személyiségeknek – *Calendarium* és *Demonologia* című sorozataiban –, még ha többnyire azonosul is hitvallásukkal, életművükkel, hanem vizuálisan megjelenítve sajátos konnektív struktúrákat alakít ki a múlttal. Kárpáti talált tárgyai Firenze és Róma műemlékei, artefaktumai; lírája – többek között – azért meghökkentő, mert grafémátikus objekt-művészete különmemű formanyelvűből gyűjti tárgykombinációit. Itáliában úgy jár-kelel a költő képzelőereje, mintha peregrinus, régész, valamely utópia Gullivere, pikareszk kalandora és utazási iroda üdülővendége volna egyszerre; Pesterzsébeten ő a dunántúli *Mandulafa* Janus Pannoniusa, akit remeteségre kárhoztat a kültelkiség. Rátkay ehhez hasonlóan szakítja ki környezetéből a reneszánsz fiziognómiát, kontextusából a térszerkesztési fogásokat, hogy nyilvánvalóan felbontsa arányait, kiterjessze térbeli és időbeli rögzítettségét, deformálja a kiválóság ethoszát; s evvel a hagyományvállalás memorandumához közvetlenül fenntartásokat fűz.

Gaal csak áttételesen, nem ritkán amorf foltokkal, ám Rátkay nagyon is plasztikusan értelmezi át ekként a klasszika műalkotásait és a közösség eseményeit. Gaál pantomim-témájú sorozata (*Zöld, Fekete, Vörös Pantomim*) folytatja a történelmi és ábrázoló perspektívából kihullott, jeltelen tömegsírok és arctalanná zúzott tömegek összetoborzását, felvonultatását. A *Zöld bárka* és az „1957-es Múcsarnok-beli Tavaszi Tárlatról kihajított és összetépett” *Csónakavatás* éppúgy, mint a *Faültetés* vagy a *Gyerekjátékok*, a szakrális rítusokat, beavatás-történeteket imitálja – keresve az antropomorf világban az eredendően értékest, vissza-visszarévedve Vaszary János *Aranykorába*. De a *Csónakavatás* olyan, mintha Géricault Medúza-tutaját röntgenre hajtogatnánk, majd a felvételt írsvetítőre feszítenénk. A hajótöröttek kannibalizmusa a huszadik századi horrorisztikus történelem parabolája éppúgy lehet, mint az antiroyalisták téziseinek konverziója a francia festő képén. Mindenesetre Kárpáti Leonardo és Ruskin – „akinek fekete köpönyege alatt a kor legfényesebb nevei vacogtak” – eszmei tágasságát látja meg a kompozíciókban: Gaál művei azért különösen értékesek számára, mert bennük a valódi hagyomány éled újjá. Rátkay alakjai – Gaáléval ellentétben – „valóságűiek”,

a mitológia és a történelem hőeszai, híres és hírhedt notabilitásai: rájuk ismerni akkor is, ha Sir Percival aszimmetrikus, szögletesre és domborúra csiszolt szemüveglencséje oxfordi diákos modorban mereng a Szent Grál fölött, ha Doktor Faustus Helénájának márványszobrát együtt dekapitálja gyilkos óriásrák és mechanikus bitófa s ha Ozirisz körül pedig pesti kukák búzölögnek. A Rátkay-képek erotikus túlfűtöttsége a noah-noah költőjére licitál, és viszont; a *Don Juan*-sorozat pozitívái, a kecsesen vagy robusztusan hullámzó női domborulatok testpoétikája a nemiség kiérlelt, illúziómentes, de makulátlanságra áhító felfogását hirdetik. Misztikus keveréklények, démonok az emberekkel egyenrangú szereplőkként kapnak helyet a Rátkay-piktúrában, sem lezárt szegélyű horizont, sem hierarchikus alá- s fölérendeltség nem tagolja az univerzumot.

„Tíz, húsz, harminc év elrohant – a Feltámadásnak híre sincs. / Az üvegtetón át két holtra lát. / Kondor s Gaál szidják, persze, hogy itt ragadt.” A *Három hódolat Rátkay Endrének* felütése egyértelműen megjelöli Rátkay két, korán – 1972-ben, illetőleg 1964-ben – elhunyt szellemi testvérét. A „báránybundájú szék” és a trónban vonagló bárány konkrét Rátkay-képre utal, a *Beatrice királynőre*, aki ültében fogja a fotelnek támasztott gitárt: a Nagytusrajzon és Kondor-festményen is felbukkanó szimbólumot, a modern lantot, „tücsök-hegedűt”. Rátkay Endre *Darázskirálynő* címmel festett parafrázisában játszik Kondor motívumával; a darázskirálynőt a háttérbe utasítja, míg az előtérben ijesztő, maszkos balerina pörög a Heisenberg-féle határozatlansági reláció egyenletéhez csatolva, hulahopp karikája egy decens, színházi látcsöves házaspár páholyához köti. Ugyanó Nagy Lászlónak külön táblát szán a *Binominalis*-sorozatban, Gaál Imrénének az Arany Ikonosztázban. S amiképpen Nagy László Kondor-nekrológiájában firtatja az alkohol felelősségét, Rátkay az üdvözülés felé tartó, idealizált Gaál-alakot tört szárnyú angyallal a hóna alatt és himbált demizsonnal a kezében ábrázolja a *Calendarium* ikonjában. Nagy László híres vallomását Rátkay is mondhatta volna: „Heisenberg világegyenlete attól szép, hogy alóla rámmagyognak a tűzcsiholók, bronzöntők, tengerjárók, csillagfigyelők, de a véres tollazatú ikaruszok, szén-ajkú eretnekek, szájbavert énekesek is”.<sup>32</sup> Heisenberg a betokosodott pozitivista világgép illuzórikus mivoltát éppúgy bizonyította, mint a modern költészet az Arisztotelész-féle művészi illuzionizmus elégtelenségét; az életvilág működését éppoly nehezen éri tetten a tudat, ha részecskére vagy hullámokra bontja, mint amikor délceg istenekre és szenvedő madonnákra. A kvantumfizika is afféle enthümémikus űrt tölt

ki: a királynő, Mária, nem az új embert vagy az új életet öleli karjaiban, mint Botticelli vagy Tiziano madonnái, hanem darazsat billegtet ujjpercein, a szemlélő pedig – akárcsak tudós a mikroszkópján – színházi gukkerén keresztül figyel függvénygörbére perdülő balett-táncost és festményt, ám ő maga sem több, mint műalkotás, észlelésének kiszolgáltatott kreatúra. Ahhoz viszont, hogy mindez felülemelkedjék a totális elbizonytalanításon, szükség van Botticellire és Tizianóra, valóság-konstrukciónk azonban nem tartható fenn. Lenyűgöző, hogy ilyen és ehhez fogható összefüggések miként értelmezik egymást és a kort a hagyományáramlás hüpolettikus rendjében.

Kondor és a „kosfejű” Gaál a Kárpáti-versben „a delírium hómezőin”, „Arkangyal komáik” társaságából közelítenek Rátkayhoz – akit az „Átlósutcai” epitheton constans jelöl –, „verik az ablaktáblák pléhlemezeit, és hajba kapnak, / hogy melyikük eszelte ki alábbi csínytevésük [...]”. Mintha freskó, fríz vagy pannó gigászai, heroszai, kerubjai lennének, „betelepednek a bundás trónusokba Kondor és Gaál, Kormos és Nagy, / s félig a terembe belógatva lábát / Csontváry Kosztká Tivadar libanoni cédrus képében / ég-lombját kiterjeszteni fejük fölé”. A kultúra európai léptékű konnektív kapcsolódását emeli ki a költemény zárata: ahogy Giorgio Vasari, az „Arezzo-beli”, soha mást nem festett, csak Arezzót, Rátkay is csak „P”-t, olyanak, amilyenek „akarta”, s nem ilyenek, amilyen. Kárpáti számos episztolát, sőt epítáfiumot, panegirikust ír festőkhöz és az ő tiszteletükre – őket szólítva, hívva segítségül himnikus odafordulással, s ebben is hamisítatlan reneszánsz gesztusra ismerünk. *Reggel* címmel is verset szentel Gaálnak, afféle Tóth Árpád-os körúti hajnalon eszmélve, „Imre” szerepébe bújva csodálkozik rá, a gyár és az „egérszürke falak” miként kápráznak csacsitól, kagylózúgástól és „fecskecsippektől”. „A percet hosszában kisöpörni kész vagy, csend. / Most Firenze sem több Erzsébetnél. / Imre rajzol. S egy lány körvonalából, *Reggel*, / visszavonhatatlan megszületté.” Sem a világ rendje, sem a költő szeme nem nélkülözheti a festői látásmódot; előbbi nem készül el, utóbbi nem fejlődik ki máskülönben. Kárpáti ezen kívül vers-esszéikben is hajlamos megfogalmazni, hogy az európai kultúrtörténet átlói mely pontokon metszik egymást. Padovában, Mantegna *Cristoforóját* szemlélve „egyetlen párhuzamra bukkant: / Gaálra” (*Mellénk ül Gaál Imre, negyediknek*). Mantegna huszadik századi észjárásáról, Gaál mantegnai megelőzőitől elmélkedik a költő, „Gaál földet sem érő, / a súly törvényének fittyet hányó, / delíriumos táncosai” lendítik végtagjaikat emlékezetében. Különbséget csupán a hóhérlegények „utcai eleganciájában” vél felfedezni Kárpáti; s a képzőművészet mellé odarendeli a *Bibliát*, Nietzsche *Zarathustráját* és Voltaire *Candide*-jét, harminc évvel korábban elkobzott könyveit, valamint Goethe Mantegna-esszéjét, melynek néhány oldala többet árul el az itáliai festőről, mint a „szószaporító” tanulmányírók.

A *Hódolat Kondor Bélának* című vers – e képzeletbeli szárnyas oltár harmadik táblája – *Aszterek bevonulását* ábrázolja grafémákkal; a szentek pedig a Kárpáti-féle legendák, profán hagiográfiák személyiségei: a „szentmiklósi” (Kormos), az „iszkázi” (Nagy), a „lőrinci” (Szécsi Margit) és „sokak meglepetésére köztük egy pesterzsébeti európai”, Rátkay. E költeménynek az orgiasztikus tobzó-

dást és a magasztosságra való törekvést, a dionüsiát és az apollóni, éteri finomságot vegyítő kavalkádja, karneválja, eposzi seregszámlája párverse lehet Nagy László: *A város címerének*: „végzetes vízszintesekkel / elkészül a város címere újra, / cirkalma lesz a füst és fohász, / mert eljön a fekete katona”, valamint az iszkázi mottójának: „tisztának a tisztát őrizzük meg”. Kárpáti a *Hat durva vázlat Michelangelo alakja köré* verséhez odailleszti Rátkay Michelangelo-portróját az ikonosztázból. Egyik legmegrendítőbb börtönverseként összefoglalja, formulázza benne a vézskorszak idején a klasszika szirtfokára menekülő személyiség Thomas Mann-i szerepfelfogását: „Ő, kell freskó a falnak, / és kell mítosz a népek. / De mind be vagyunk zárva, / idő béklyója éget.” A „Végtelen” tér és az „Örök” határ egyszerre szűk ketrec és széles mozgástér – ahogy a freskó a börtönfal kilátástalansága és a Sixtus-kápolna mennyelet megfoghatóvá arányosító reménye, a mítosz a népet közösséggé szervező emlékezetpolitika intézménye és a diktatúrák hazugsággépezete. A képzőművészet nemcsak az értéktelített régió, a szférikus harmónia a Kárpáti-lírában, de a transzcendencia is ezen keresztül nyilatkozik meg.

Nagy László és Kárpáti Kamil igazságigényű, rendszerteremtő költészete szükségszerű dinasztikus házasságra lépett a képzőművészetrel, amiért a belső, szellemi emigráció önfenntartó – autopoietikus – jellegét valósította meg. „A szó nélkül nem történhet semmi. Állítólag a gondolat, a képi és képleti tevékenység nyelvi eredetű az agyvelőben”, ekként Nagy a képet nem választja el a szótól, hanem sorrendiséget állapít meg, s megvallott azonossága a szóval a teljes világmagyarázat követelményét állítja fel. Kárpáti Kamil ellenkezőképpen, mert a kép ontológiai elsőbbségét feltételezve, de lényegileg ugyanazzal az eredménnyel számol, az abszolútumot szó és kép összejátszásától reméli: „s ki eljut Rómába, a boldog, érzi, / hogy szemének lassú, kövér bogárkái, / mintegy a fől szálló telehold közepére araszolva, / onnan egyenesen őt veszik szemre. [...] S Rómától csupán egy tartománynyi távolságban / dermedek szoborrá, én szegény, / falvak közt töltve kóbor időmet”. Műtárggyá merevül a költő alteregója, s amit addig szoborként a vers posztamensére helyezett az imagináció, egyszerre kiemeli a poézisből, és szobortalapzatra teszi. A talált tárgyat megtisztítva, megigazítva az utókornak „visszaadja”, hogy őrizze közösségi emlékezetét.

A tapintható a kimondott, a kimondott a tapintható tükrében csodálkozik rá önmagára.

## JEGYZETEK

- 1 Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2013, 60.
- 2 Assmann Lévi-Strauss fogalmait veszi kölcsön. In: i. m. 69–70. A „forró társadalmak” a történelmet lényegileg folytonosan újraértelmezik, felülvizsgálják, míg a „hideg társadalmak” emlékezési alakzataikat „befagyasztották”.
- 3 Nagy László: *Adok nektek arany vesszőt*. Budapest, Holnap Kiadó, 2011, 25. „Egyenes a törzse, de közelről látni, háromszor megcsavarta az északi szél. Ezt a fát én neveltem, először más helyen. [...] Tán életemet is jelképezi.”
- 4 Az ikonosztáz 3,5 méter magas, 15 méter hosszú, 415 képmézöböl áll.
- 5 Rátkay Endre 2011-ben hunyt el.
- 6 Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2003, 74.
- 7 Jan Assmann szóhasználatában
- 8 In: Gotthold Ephraim Lessing: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 191–321.
- 9 Nagy László: *Megismerés, nyelv és vers*. In: *Versek és versfordítások*. Budapest, Holnap Kiadó, 2004, 573.
- 10 Assmann: i. m, 120.
- 11 Kárpáti Kamil: *Gaál Imre világa*. Budapest, Stádium Kiadó, 2010, 67.
- 12 Assmann: i. m, 173. „Így alakul ki a »monumentális diskurzus« közege, amelyben az állam saját magával együtt egyfajta örök rendet is láthatóvá tesz.” Assmann-nak az ókori egyiptomi civilizációra használt kifejezése kiterjeszhető az általában vett közösség állami és azzal szemben kialakított emlékezési alakzataira.
- 13 Assmann: i. m, 80.
- 14 In: *Forrás folyóirat*. 2001. 3. szám, 68–73.
- 15 Assmann szóhasználatában.
- 16 Assmann szóhasználatában.
- 17 Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Budapest. Európa Könyvkiadó, 1971.
- 18 Nagy László: *Szárny és piramis*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 7.
- 19 Danto: i. m, 138. „Az enthüméma csonka szillogizmus, hiányzó premisszával vagy hiányzó konklúzióval, és érvényes szillogizmust akkor eredményez, ha – azon túl, hogy teljesülnek a szillogisztikus érvényesség általános feltételei – a hiányzó sor egy magától értetődő igazság, vagy valami, amit annak szokás tekinteni, amit tehát feltételezhetően mindenki elfogad: egy banalitás.”
- 20 Arnold Gehlen szóhasználatában
- 21 Assmann: i. m, 280.
- 22 Adorno és Horkheimer értelmezése szerint.
- 23 Vö.: Németh Lajos: *Kondor Béla*. Budapest, Corvina Kiadó, 1976.
- 24 In: Nagy László: *Adok nektek arany vesszőt*.
- 25 Vö.: Kárpáti Kamil: *Relief egy fegyházzól* (Válogatott börtönversek), Budapest, Stádium Kiadó, 1993.
- 26 Füveskert 1954–1995, Stádium Kiadó, Budapest 1995.
- 27 Vö.: Kárpáti Kamil: *Gaál Imre világa*.
- 28 Paul Gauguin: *Noa Noa*, Berlin, Henschelverlag, 1967.
- 29 Vö.: Kárpáti Kamil: *Az ibolyántúli ember*. Budapest, Cserépfalvi és Stádium Kiadók, 1995, 148.
- 30 In: Nagy László: *Versek és versfordítások*. 575. „Nem kezdetjük újra az ábécénél a költészetet.”
- 31 Danto: i. m, 133.
- 32 Nagy László: *Megismerés, nyelv, vers*

Juhász Zoltán

## A magyar népzene Eurázsia és Amerika zenei térképén

### 1. Bevezetés

■ A magyar analitikus népzene-kutatás Kodály és Bartók munkássága óta lényegében az általuk lefektetett elvek alapján folyik. A dallamok osztályozására és az így meghatározott típusok történeti síkon is elemzett stíluskörökbe való rendezésére épülő munkamódszer páratlanul eredményesnek bizonyult, és nagy nemzetközi tekintélyt vívott ki magának (Kodály, 1976; Bartók, 1924; Járdányi, 1974; Dobszay, 1988; Paksa, 1999). Ennek igazolására elég csak *A Magyar Népzene Tára* (MNT) kötetére tekinteni. A magyar kutatókra oly jellemző elemző szemlélet napjainkban a nemzetközi kutatói közvéleményben is éppen reneszánszát éli, nem kis mértékben éppen a magyarok eddigi eredményessége, valamint a gépi módszerek megjelenése következtében (Cornelis, 2010; Kranenburg, 2010). Itt kell megemlíteni, hogy a számítógépes népzeneelemzés gondolata és első eredményei is magyar kutatók nevéhez fűződnek (Csébfalvi és mtsai 1965). Napjainkban főleg finn, holland és magyar kutatók bizonyultak sikeresnek a nagy népzenei gyűjteményekben való gépi keresés és automatikus osztályozás terén (Toiviainen, 2001; Kranenburg, 2010; Juhász 2011). Újabban már a népzenei és populációgenetikai kapcsolatok gépi összehasonlítása is hozott meglepő eredményeket (Pamjav, 2012).

A tanulmányomban bemutatott vizsgálatokhoz kidolgozott számítógépes módszerek alapfogalata leginkább a Járdányi-féle dallamvonal-fogalomra és osztályozási elvre vezethető vissza (Járdányi, 1961). A gép ugyanis a digitalizált kottákból dallamvonal-idősorokat (hangmagasság-értékekből álló időbeli sorozatokat) alkot, és a dallamok rokonságát a megfelelő számsorok átlagos eltérésében (euklideszi távolságában) méri (l. az 1. ábrát).



1. ábra.  
A dallamvonal-vektor származtatása. A vektor elemeit a folytonos vonalra illeszkedő pontsor mutatja.

Ez a módszer alkalmas arra, hogy hatalmas dallamadatbázisokból nagyon gyorsan, következetesen és elfogulatlanul kikeresse a hasonló dallamokat. Így megfelelően nagy adatbázisban meglepő, ám kétségtelen dallampárhuzamok hosszú sorához juthatunk.

Kallós Zoltán és Martin György könyve, a *Tegnap a Gyimesben jártam* 93. számú dallamának fellelt párhuzamait mutatja be az 1. példa (Kallós, Martin, 1989). A gyimesi dallam a magyar népzene-történetben a *nemzetek feletti ősrétegnek*, máshol *pszalmodizáló stílusnak* nevezett dallamkörbe tartozik, melynek nemzetközi és egyházzenei kapcsolatait behatóan vizsgálták már, ám a karacsáj, kínai, szicíliai és perui párhuzamok még így is meglepőek lehetnek (Bartók, 1911; Paksa, 1982; Sipos, 2001; Dobszay, 1988).

Lehetséges, hogy fenti példáink egy létező, valaha szorososan összetartozó kulturális kapcsolatrendszerre világítottak rá? A számítógépes adatbányászat módszereivel alaposan és elfogulatlanul járhatunk utána a kérdésnek. A vizsgálat a következő lépésekben történik:

1. példa. Egy pszalmodizáló gyimesi keserves és rokonai 7 további kultúrában.

1.

Az elemzés céljára létrehoztam egy jelenleg 36 kultúrát felölelő, összesen mintegy 36 ezer dallamot tartalmazó népdaladatbázist. A kultúrák a következők: 1. kínai (Shanxi és Peking környéki han), 2. mongol (Belső Mongólia), 3. kirgiz, 4. Volga-vidéki (csuvas, cseremis, tatár, votják), 5. szicíliai, 6. bolgár, 7. azeri, 8. anatóliai, 9. karacsáj, 10. magyar, 11. szlovák, 12. morva, 13. román, 14. kasub, 15. finn, 16. norvég, 17. német, 18. luxemburgi, 19. francia, 20. holland, 21. appalache-i bázisú ír–skót–angol, 22. spanyol, 23. dakota, 24. komi (és más permi finnugor), 25. hanti, 26. szerb–horvát, 27. kurd, 28. orosz, 29. navajo, 30. warmiai, 31. nagylengyel, 32. Andok-béli indián, 33. görög, 34. észti, 35. lapp, 36. finn runo. A dallamok forrásait egy korábbi tanulmányban közöltem (Juhász, 2012b).

2.

Határozzuk meg a fenti 36 kultúrában egyenként az egymással rokon dallamok osztályozására alkalmas dallam-típusokat! Ezeket a vizsgálat mindig a dallamvonalakból számítja. Így minden kultúrát egy-egy, 400-600 ún. saját dallamvonal-típust tartalmazó típushalmazzal jellemzünk. A típusok szükséges számát algoritmusunk „magától”, az adott adatbázis viszonyaihoz igazodva tanulja meg.

3.

A 36 kultúra saját típushalmazait egyesítve határozzuk meg az egyszerre több kultúrában is megjelenő típusok halmazát – az egyesített típushalmazt!

4.

Az egyesített típusok rokonait megtaláljuk a 36 kultúra saját típusai között. Az egyesített típusok különböző mértékben oszlanak el a 36 kultúrában. Két kultúra kapcsolatát közös típusaik számával jellemezzük. Több, zeneileg nem feltétlenül hasonló típus hasonló elterjedtsége viszont egy közös „zenei nyelvcsaládra” vagy „ősnyelvre” utal.

## 2. A kapcsolatok átfogó vizsgálata – a zenei térkép

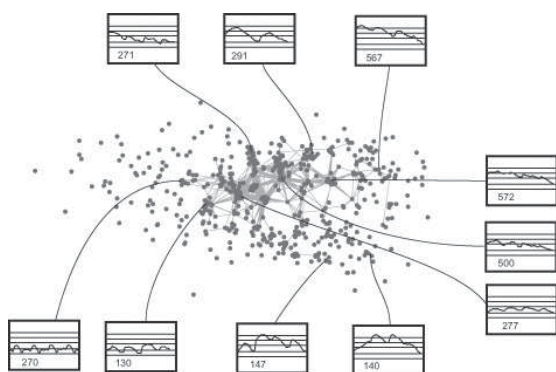
Az alábbiakban a gépi vizsgálat elvi alapjait ismertetem.

Első lépésben egyenként meghatározzuk minden kultúrában az ott jellemző dallamvonal-típusok teljes készletét. Ehhez az ún. önszervező felhő-algoritmus kiváló eszköznek bizonyult (Juhász, 2011). Az algoritmus kettős célt követ: egyrészt egy adott dallamgyűjtemény dallamaiból dallamvonal-idősorokat alkot (lásd az 1. ábrát), és ezekből egy automatikus tanulási folyamat során ún. dallamvonal-típusokat határoz meg. Így pl. egy 2500 dallamot tartalmazó tanítóhalmazból jellemzően 400-500 dallamvonal-típust kapunk, és ezek jó tanítási paraméterek esetén a teljes tanítóhalmaz kb. 80%-át képesek osztályozni.

A módszer hitelesítésére létrehoztam egy tesztyűjteményt a MNT 15 típusának 141 dallamából. A gépi osztályozás többszöri futtatás során a 15 MNT-típusból 14-15-öt azonosított helyesen, a dallamokat pedig 84-91%-ban sorolta a helyes osztályba. Ez meggyőzően bizonyítja az algoritmusok alkalmasságát más, ismeretlen népzenei kultúrák automatikus osztályozására is.

Miután minden kultúrában külön-külön meghatároztuk a tipikus dallamvonalakat, összesítsük ezeket, és határozzuk meg a vizsgált kultúrákban fellelhető dallamvonal-típusok egyesített halmazát! Az önszervező felhő-algoritmus most tehát nem valóságos dallamokból tanul, hanem már dallamvonal-típusokból. Azt is mondhatjuk, hogy más-más kultúrákban élő rokon típusok típusait tanulja.

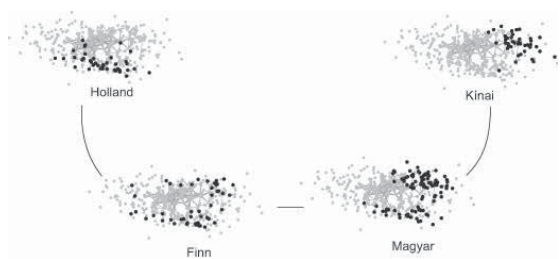
Az algoritmus másik feladata, hogy a kapott típusokat egy síkbeli pontrendszerre képezze le oly módon, hogy a hasonló típusok lehetőleg egymáshoz közeli pontokba kerüljenek. Az eredmény tehát egy zenei térkép, mely minden olyan típust tartalmaz, amely egyszerre több kultúrában is fontos szerepet játszik. A 2. ábrán tehát 36 kultúra egyesített típusainak térképét látjuk. Az ábrán a gép által tanult típusok néhány példáját is feltüntettem: ezek lényegében egymást követő hangmagasságértékekből álló dallamvonal-idősorok, melyeket az öt vonalaskottára vetítve akár le is szolmizálhatnánk. Jól látszik például, hogy az 567. számú típus egy nagy ívű ereszkedő dallamvonalat mutat, a 147. számú pedig egy jellegzetes emelkedő kvintváltó kupolás formát képvisel. (A „kupolás” kifejezést a tanulmányban következetesen az autentikus emelkedő–ereszkedő dallamvonalakra értjük.) A többi példa alapján azonosíthatók a térképen a kis ambitusú ereszkedő, ill. kupolás (271. és 277.), valamint a plagális (130.) típusok sűrűsödési tartományai is.



2. ábra. Az egyesített típusok zenei térképe.

Nyilvánvaló, hogy az egyes kultúrák típuskészletei ennek a közös nagy halmaznak az adott kultúrára jellemző részhalmazával feleltethetők meg. E részhalmazok átfedései pedig a kultúrák kapcsolatait mutatják: az átfedés nagysága a kapcsolat erősségét jellemzi, míg a közös dallamvonalak elemzése a rokon dallamcsaládok kiválasztásában segít. A 3. ábrán ismét az egyesített térképet látjuk, külön-külön megjelölve rajta azokat a típusokat, melyeknek a holland100, a finn, a magyar vagy a kínai típuskészletben egy vagy több közeli rokona van. Az ábra első tanulsága az, hogy a különböző kultúrák jellegzetes, jórészt összefüggő tartományokat foglalnak el – „aktíválnak” – a zenei térképen. Ez azt bizonyítja, hogy a különböző kultúrák különböző zenei stíluskörök adottságait aknázzák ki alaposabban, míg más zenei lehetőségekkel szinte egyál-

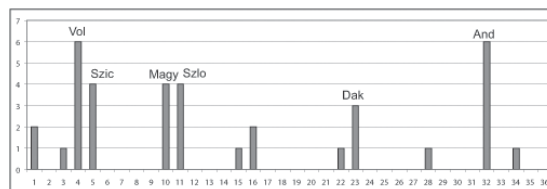
talán nem élnek. Így érthető, hogy pl. a holland és a kínai aktivált tartományoknak nincs számottevő közös része. Ugyanakkor a magyar és a kínai tartományok nagyon is számottevő közös résszel rendelkeznek a térkép jobb felső részén, sőt, még a finn népzeneben is fellelhetők hasonló típusok. A 2. ábrával összevetve azt is leolvashatjuk, hogy ez a közös rész éppen a nagy ívű ereszkedő dallamok tartománya (l. 567. sz. dallamvonal a 2. ábrán).



3. ábra. Az egyesített zenei térkép (szürke és fekete pontok). A fekete pontok négy népzenei kultúra dallamvonal-típusainak elhelyezkedését jelölik. A magyar és a kínai tartományok jelentős átfedést mutatnak a térkép jobb felső, nagy ívű ereszkedő tartományában (l. az 567. sz. dallamvonalat a 2. ábra azonos tartományában).

### 3. A zenei típusok eloszlása 36 kultúrában

Látjuk a 3. ábrán, hogy könnyen található olyan egyesített dallamvonal-típusok, melyek közeli rokonai egyszerre több kultúrában is megvannak. Az ábra egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy az egyesített típusok különböző mértékben oszlanak el a 36 kultúrában. (Hiszen láttuk, hogy pl. a jobb felső tartomány típusainak egyaránt vannak rokonai a magyar és kínai zenében, viszont biztosan nincsenek a hollandban.) Ebből következik, hogy minden egyesített típust jellemezhetünk aszerint is, hogy hogyan oszlik el a 36 kultúrában. A 4. ábrán pl. egy másik nagy ívű ereszkedő típus eloszlását látjuk. Eszerint a legtöbb (6, 6) rokon típusa a Volga-vidéki és az Andok-vidéki kultúrákban van, jelentős a változatainak száma (4, 4, 3) a szicíliai, magyar, szlovák és dakota népzeneben is, ezenkívül néhány további kultúrában is előfordul egy-két változata, míg sokból teljesen hiányzik.



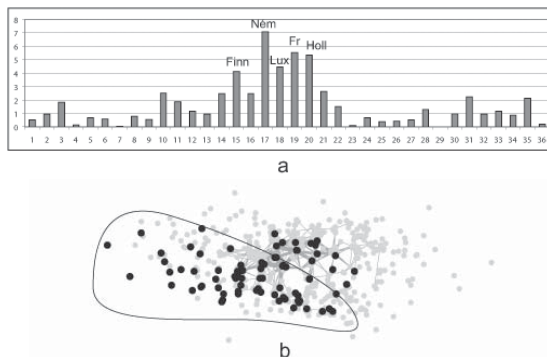
4. ábra. A 12. sz. nagy ívű ereszkedő egyesített típus rokonainak eloszlása 36 kultúrában.

Hasonló módon, 36 elemű számsorokkal megadható az összes egyesített típus pontos „eloszlása” is, és feltehető a kérdés: vannak-e jellegzetes „eloszlás-típusok” az így kapott eloszlások között, ill. milyen dallamvonal-típusokat sorolhatunk egy-egy ilyen közös eloszlás-típusba. Ha ui. sok hasonló eloszlású (ugyanazokban a kultúrákban honos) egyesített dallamvonal-típust találunk, az egy közös zenei nyelvcsaládra vagy zenei ősnyelvre utal. A teljes egyesített dallamvonal-típus-halmaz jellegzetes eloszlástípusainak felderítése tehát a zenei nyelvcsaládok teljes körű feltérképezését eredményezheti. A szükséges módszer pedig a kezünkben van, hiszen csupán a fent leírt önszervező felhő-algortmust kell tanítanunk most a 36 dimenziós eloszlásvektorokkal.

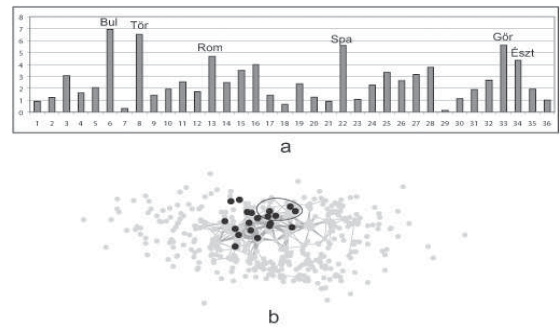
A tanítás eredményeként azt kaptam, hogy az összes egyesített dallamvonal-típus kultúránkénti eloszlása jól besorolható 5 alapvető osztályba. Az öt nevezett osztályt öt jellegzetes eloszlás-típussal jellemezhetjük, melyeket az algoritmus most is önműködően tanult meg.

Az eredmény hitelességét az 1. sz. ilyen eloszlástípussal illusztrálhatjuk a legnyilvánvalóbban. Az 5. ábrán látható eloszlástípus a nyugat-európai és a finn kultúrákat jelöli ki, mint olyanokat, amelyekben a legtöbb (pontosabban az egyik legtöbb) közös dallamvonal-típus él. Ez az eredmény pedig könnyen hihető e kultúrák szoros földrajzi és történelmi kapcsolata miatt. A közös dallamvonal-típusokat az egyesített zenei térképen kijelölve azt látjuk, hogy azok lényegében a térkép bal alsó tartományán összpontosulnak, míg a jobb felső részt egyáltalán nem érintik. Ez pedig azt jelenti, hogy a nyugati kultúrkör számos dallamvonal-típusában nemcsak az elterjedtségük azonos, hanem bizonyos zenei sajátosságai is összefüggő rendszert alkotnak. Összefoglalva kimondhatjuk, hogy a folytonos és tartós kölcsönhatások következtében számos dallamvonal-típus alakult ki és terjedt el a nevezett kultúrák mindegyikében, így ezeket jogosan sorolhatjuk egy közös zenei „nyelvcsaládba” vagy „nyelvszövetségbe”.

5. ábra. Az 1. sz. eloszlás-típus és a hozzá tartozó dallamvonal-típusok az egyesített zenei térképen.

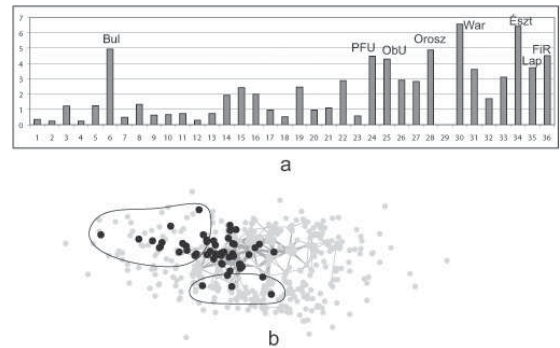


Földrajzi és történelmi képünkhöz szintén jól illeszkedik a 2. és a 4. eloszlástípus (lásd a 6. és 7. ábrát). Előbbi a bolgár, török, román, spanyol és görög kultúrák körében mutat ki meghatározóan nagyszámú közös dallamvonal-típust, ezért ezt „déli” kultúrkörnek is nevezhetjük.



6. ábra. A 2. sz. „déli” eloszlástípus és a hozzá tartozó dallamvonal-típusok az egyesített zenei térképen.

Utóbbi pedig a permi finnugor, obi ugor, orosz, warmiai, észt, lapp és finn runo dallamvilágok nagyszámú közös dallamvonal-típusát mutatja, így ezt „északkeleti” osztálynak is hívhatjuk.



7. ábra. A 4. sz. „északkeleti” eloszlástípus és a hozzá tartozó dallamvonal-típusok az egyesített zenei térképen.

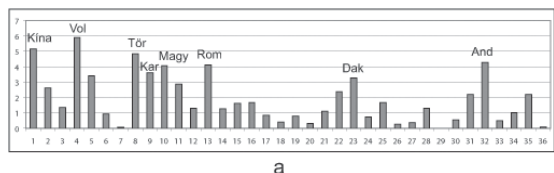
Mindkét osztályban van azonban egy, a másikban is jelentős szerepet játszó „kakukktójás”: a grafikonok szerint a déli osztály típusainak jelentős számban vannak változatai az észt, az északkeletinek pedig a bolgár népzenében. A 2. példa 5 északi és egy bolgár dallama mutatja, hogy ezek a mindkét kultúrkörben közös típusok jellemzően olyan kis ambitusú, 2-3 soros, (de sokszor egysoros) formák, melyek ősiségében nincs okunk kétkedni, így a nagy földrajzi távolságot akár éppen ennek igazolásaként is felfoghatjuk. Vagyis elképzelhető, hogy nagyon ősi dallamtípusok élnek tovább egymástól

függetlenül a két távoli zenei „nyelvcsaládban”. A 2. sz. „déli” és 4. sz. „északkeleti” kultúrkörök közös dallamvonal-típusai a zenei térképen két, részben átfedő, de jelentős tartományaikban elkülönülő felhőt alkotnak. Az elkülönülő részeket a bekerített tartományok mutatják a 6b. és 7b. ábrákon. A fentiek értelmében az átfedések közös típusai elsődlegesen az észt, ill. bolgár népzene számos rokon dallama közt keresendők.

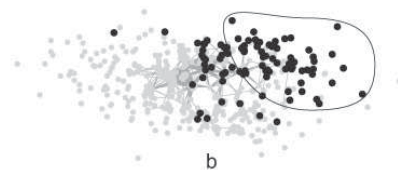
Figure 2 shows six musical notation examples arranged in a 3x2 grid. Each example includes a title, a file name, and a number. The examples are: 1. Finn-runo-lüko (finn-runo-lüko, file: ls5-006b.ps, number: 187); 2. Lapp (Lapp, file: laju-611a.ps, number: 564); 3. Orosz (Orosz, file: ric63f00x.ps, number: 794); 4. Hanti (Hanti, file: ruu-036-0.ps, number: 231); 5. Észt (Észt, file: est2-070x.ps, number: 126); 6. Bulgár (Bulgár, file: st25080300.ps, number: 814). Each example consists of two staves of musical notation.

2. példa. A 4. sz. „északkeleti” kultúrkör egy jellegzetes dallamvonal-típusának változatai 6 kultúrában.

Vizsgáljuk meg most az 5. sz. eloszlástípust! A 8. ábra szerint ez a szintén igen gyakori eloszlás a kínai, Volga-vidéki, török, karacsáj, magyar, román, dakota és Andok-vidéki kultúrákban közös dallamvonal-típusok kiemelkedően nagy számára utal.



8. ábra. Az 5. sz. eloszlástípus és a hozzá tartozó dallamvonal-típusok az egyesített zenei térképen.



Ezek a típusok jellemzően a zenei térkép jobb felső tartományában helyezkednek el, tehát ismét egy összefüggő zenei rendszert találtunk (mint már láttuk, a nagy ívű ereszkedő típusok tartományát). A 3. példa egy ide tartozó, nagy ívű ereszkedő dallamvonal-típust és 6 kultúrában fellelt változatait mutatja be. A példák kändenciája (első három sorának záróhangjai az utolsó sor záróhangjához /1/ viszonyítva) egyöntetűen (1–5–4). Az oktáv körül mozgó első sort az oktávról 5-ig ereszkedő második követi. A harmadik sor ismét magasról indul – ez kizárja a pontos kvintváltó szerkezetet – és a 4. fokig ereszkedik. Ezt a típust korábban úgy azonosítottuk, hogy ez éppen a kínai – mongol – Volga-vidéki – karacsáj – török – magyar – dakota – Andok-vidéki kultúrkörben a legáltalánosabban elterjedt dallamvonal (Juhász 2011).

Figure 3 shows six musical notation examples arranged in a 3x2 grid. Each example includes a title, a file name, and a number. The examples are: 1. magyar (magyar, file: 17-018-00-01x.ps, number: 1318); 2. kínai (kínai, file: vik4kix00x.ps, number: 2032); 3. dakota (dakota, file: rhod-03-19xxx.ps, number: 146); 4. karacsáj (karacsáj, file: agocs6-59xx.ps, number: 1031); 5. csuvas (csuvas, file: csuv816x.ps, number: 1446); 6. török (török, file: trt-1000xxx.ps, number: 1167). Each example consists of two staves of musical notation. Above the first two examples is a small diagram showing a melodic line with a peak and a valley, and the number 592.

3. példa. Az 5. sz. „ősnyelvi” kultúrkör egy dallamvonal-típusának magyar, kínai, dakota, karacsáj, csuvas és török változatai.

Az 1. sz. „nyugat-európai” eloszlástípussal összevetve megállapíthatjuk, hogy mind a zenei tulajdonságok, mind a kultúránkénti eloszlások tekintetében nagyrészt diszjunkt halmazokat kaptunk, a két kultúrkör tehát mind elterjedtségét, mind zenei sajátosságait tekintve erősen elkülönül egymástól. Az 5b. és 8b. ábra bekerített részei ezeket az elkülönülő tartományokat mutatják. Ugyanígy, a 7b. és 8b. ábrák összevetésével meggyőződhetünk, hogy elhanyagolható a zenei kapcsolat az 5. és 4. sz. kultúrkörök meghatározó dallamvonalai között is.

Amikor az 1., 2. és 4. sz. típusok esetében zenei nyelvcsaládokról, nyelvsvövetségekről beszéltünk, figyelembe vettük, hogy a földrajzi és a jelenkorig fennálló történelmi viszonyokból egyaránt következhetnek folyamatos és általános zenei kölcsönhatások. A jelen esetben azonban éppen az óriási földrajzi távolságok miatt ez a magyarázat nem áll meg, holott a zenei kapcsolatok éppoly szorosak, a dallamvonal-típusok kultúránkénti eloszlása pedig éppoly következetes, mint az előző esetekben. Mindez egyetlen módon magyarázható: mivel a csoportba tartozó kultúrák jórészt ma már nem állnak kölcsönhatásban, a sok dallamvonal-típusra általánosan kiterjedő kapcsolat nagy valószínűséggel egy valaha létezett közös zenei „ősnyelv” következménye lehet. Ennek típusait őrizheték meg mindazon kultúrákban, amelyek ma már óriási távolságban élnek egymástól, ám – közvetlenül vagy közvetve – egy közös zenei ősnnyelv leszármazottai.

Az 5. sz. „ősnyelvi” kultúrkör közös zenei örökségét képvisik a kvintváltó dallamvonal-típusok is. Az egyik ilyen típust és 6 kultúrában élő változatait mutatja be a 4. példa. A dallampéldák között a hatodik egy finn kvintváltó népdal, holott a 8a. ábra tanúsága szerint a finn népzene egyáltalán nem tartozik az 5. eloszlástípusban kiemelkedő jelentőségű kultúrák közé. Mégsem véletlenül került ide, mivel a kvintváltás Európa bizonyos jól meghatározható kultúráiban – a finn mellett a norvég és az ír–skót–angol kultúrákban is – megtalálható, ha nem is a magyarral összemérhető súllyal.

Ezt a jelenséget a 3. sz. eloszlástípus segít értelmezni. A 9. ábra szerint a dallamtípusoknak egy igen számottevő csoportja jellemzően egyszerre van jelen a mongol, magyar, szlovák, finn, norvég, holland, ír–skót–angol, nagylengyel, valamint Andok-vidéki zenei hagyományban vagy e csoport egy nagyobb részhalmazában. Mivel az európai kultúrák mellé most is társul egy ázsiai és egy amerikai, a nagyszámú közös zenei típust legalább részben most is egy közös ősnnyelvre vezethetjük vissza. Az így „ősnyelv 2”-nek nevezett csoportba tartozó dallam-

308

Peru peru-0102x.ps 144

Magyar 13-001-00-01x.ps 646

Román (Bihar) bilh-0292.ps 184

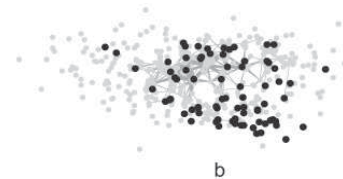
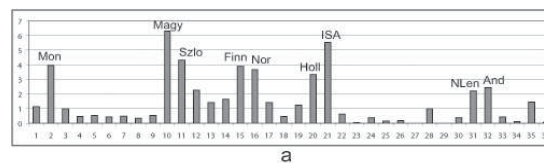
cseremiszo281.ps 645

Karacsáj jir-2-12xxxxxxx.ps 310

finn is4-4116.ps 2009

4. példa. Az 5. sz. „ősnyelvi” kultúrkör egy kvintváltó dallamvonal-típusának változatai hat kultúrában.

vonaltípusok ezúttal jelentős szóródást mutatnak a zenei térképen, bár súlypontjuk jól láthatóan a jobb alsó, kupolás dallamvonalak tartományára esik (l. a 140. és 147. sz. típusokat a 2. ábrán).



9. ábra. A 3. sz. „ősnyelv 2” eloszlástípus és a hozzá tartozó dallamvonal-típusok az egyesített zenei térképen.

A 3. sz. „ősnyelv 2” kultúrkörben gyakori az emelkedő kvintváltó, kupolás 52. sz. dallamvonal-típus. Az 5. példán szlovák, finn, mongol, magyar, kelta és nagylengyel változatai láthatók. A magyar dallam különlegessége abban áll, hogy a „Szeretlek szép Jézus, mert fölötté jó vagy” szövegű, Kisköszegen, Baranyában gyűjtött ének változatai már XVII–XVIII. sz.-i forrásokból is ismertek (Cantus Catholici, 1651, Bozóki, 1797. In: Szendrei, Dobszay, Rajeczky, 1979.). Az emelkedő kvintváltás a példa szerint a magyar és a szlovák mellett a mongol, Andok-vidéki, nagylengyel, norvég és finn népzében sem ismeretlen, ám a részletesebb vizsgálatok szerint ezeknél is határozottabban jelentkezik az appalache-i, ír–skót–angol eredetű pentaton népdalok egy igen széles rétegében. Kétségtelen azonban, hogy a vizsgált adatbázisok között a magyarban a legerősebbek az emelkedő kvintváltásra épülő típusok. Az emelkedő kvintváltás a magyar új stílusnak csupán egyik eleme, mely önmagában korábbi forrásokból is ismert, így nincs ellentmondás az új stílusú magyar népdal XIX. századi elterjedése és az emelkedő kvintváltás itt bemutatott, Keletre és Nyugatra egyaránt kiterjedő, jóval korábbinak tűnő kapcsolatrendszeré között (Szabolcsi, 1954; Szomjas-Schiffert, 1978; Bereczky, 2013.).

5. példa. A 3. sz. eloszlástípus egy további kupolás dallamvonal-típusának változatai hat kultúrában.

A 3. sz. „ősnyelv 2” eloszlástípushoz még számos, gazdag változatosságú dallamvonal-típus tartozik. Ilyen a 434 sz. típus, melynek magyar, mongol, bolíviai, norvég, finn és appalache-i változatait mutatja be az 6. példa. A magyar, mongol és bolíviai dallam szoros kapcsolata abban is megnyilvánul, hogy 2. és 4. soraik pontos kvintváltó viszonyban vannak. Ez a norvég, finn és appalache-i dalokban nincs így, ám az ereszkedő jelleg annál inkább megmarad. A finn dallam még mixolid hangnemével is kiválik a csoportból. Itt jegyezzük meg, hogy erős, pontos kvintváltó formájú magyar és mongol kapcsolatokkal rendelkező norvég és ír–skót–angol dallamokat is találtunk adatbázisunkban.

6. példa. A 3. sz. eloszlástípus egy további dallamvonal-típusának változatai hat kultúrában.

Felsorolt példánk jól szemléltetik, hogy a 3. sz. „ősnyelv 2” eloszlástípus, mely a mongol, magyar, szlovák, finn, norvég ír–skót–angol, nagylengyel és Andok-vidéki dalok körében mutat ki számos közös dallamvonal-típust, zeneileg éppúgy szilárd alapokon áll, mint a többi

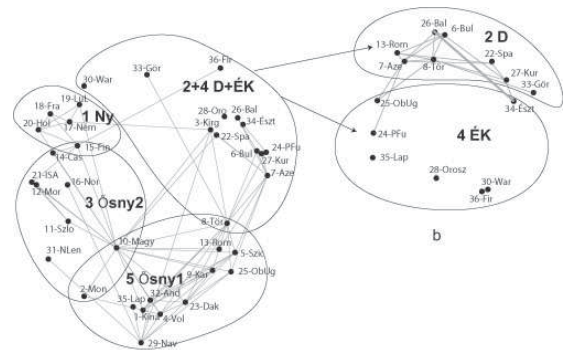
– földrajzilag könnyebben értelmezhető eloszlás. A Kárpát-medence, a Skandináv-félsziget és a Brit-szigetek közt mutatkozó sokágú kapcsolatrendszer kézenfekvő volna a központ, vagyis Nyugat-Európa kisugárzásaként magyarázni, azonban erre utaló jelek sem az eloszlástípusok, sem a konkrét rokonítható dallamvonalak alapján nem mutatkoznak. A következetesen igazolható mongol párhuzamok viszont felvetik számos közös típus keleti eredetét, így inkább a magyar népzene európai kisugárzása tűnik igazolható magyarázatnak. Ezt a nagy ambitusú ereszkedő példákkal és a Kárpát-medencében igen elterjedt emelkedő kvintváltó kupolás típusok elterjedtségével illusztráltuk. Ugyanakkor felvethető az a magyarázat is, hogy a fentebb tárgyalt zenei ősnyelv hipotézisébe ezeket a formákat is be vesszük. Ekkor nem a Kárpát-medence, hanem az ősnyelv Skandináviára és a Brit-szigetekre is kiterjedő kisugárzása lehet a jelenség magyarázata.

#### 4. A kultúrák rokonsági hálózata

Az eddigiekben azt láttuk, hogy az egyesített zenei térkép típusai között létezik öt olyan csoport, melyek egységesen jelennek meg öt jellegzetes kultúrkörben. Így tehát kijelöltük a vizsgált kultúrák öt részalmazát is – azokat a kultúrköröket, amelyekben a legtöbb közös dallamvonal-típus létezik. Még pontosabb és átláthatóbb képet kapunk a zenekultúrák egymás közti viszonyairól, ha közvetlenül közös dallamvonal-típusaik számából állapítjuk meg kapcsolataik erősségét.

A 3. ábrán kiemelt kultúrákhoz hasonlóan bármely két kultúra aktivált tartományait és azok átfedéseit meghatározhatjuk az egyesített zenei térképen. Az átfedés méretét az aktivált tartományok méretéhez viszonyítva pedig egy 0 és 1 közötti számmal jellemezhetjük a kultúrák rokonsági fokát. (A rokonsági fok 0, ha egyetlen közös típust sem találtunk, és 1, ha az egyik kultúra aktivált tartománya egybeesik a másik egy részalmazával, ill. ha a két tartomány azonos.) Ezt a számot 1-ből kivonva pedig a kultúrák „távolságára” jellemző értéket kapunk – ez annál nagyobb, minél kisebb a közös típusok száma. A 10. ábrán a vizsgált kultúrák kapcsolatrendszerét látjuk, ahogyan azt a mondott „távolságok” alapján a már ismert algoritmus megszerkesztette. A síkon levő távolságok a kultúrák közti távolságokat képezik le, az élek pedig azon kultúrákat kötik össze, melyek „távolsága” 0,66-nál kisebb (vagyis az átfedés mérete nagyobb, mint a „kisebb” kultúra típusainak 34%-a). A bonyolult viszonyokat természetesen nem tudjuk pontosan leképezni egy síkbeli ábrára, ezért viszonylag sok a távoli pontokat összekötő él. Az ábrán a bekerített tartományok mutatják, hogy ismét

térképszerű hálózatot kaptunk, melyen kiválóan azonosíthatók az öt eloszlástípus kultúrkörei. Ezeket sorszámaikkal és neveik feltüntetésével jelöltük az ábrán.



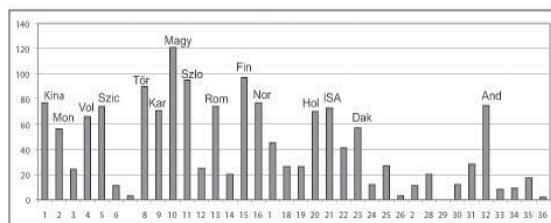
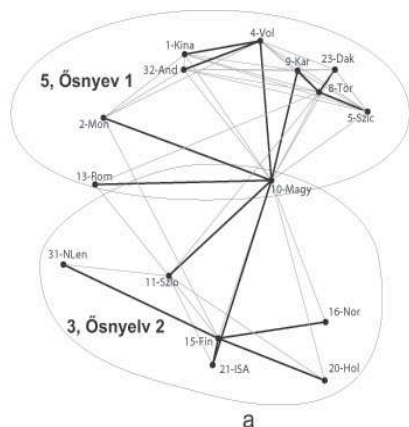
10. ábra. A kultúrák közös dallamvonal-típusai alapján számított kapcsolati hálózat.

Az előbbieken láttuk, hogy magyar szempontból a legfontosabb a két „ősnyelvi” (3. és 5. sz.) eloszlástípus. Ezek kultúrkörei a 10a. ábra alján és jobb alsó részében, egymás szomszédságában helyezkednek el. Átfedésüket főleg a mindkét eloszlástípusban meghatározó szerepű magyar kultúra adja, de a 9. és 10. ábra szerint a mongol kultúra is tartalmaz jelentős számú közös típust a 3. sz. kultúrkörrel, és nem elhanyagolható az 5. sz.-ban való részese sem. A zenekultúrák átfedéseiből számított kapcsolatrendszer tehát pontosan a korábban ősnyelvi leszármazottaknak tételezett kultúrákra mutat, kibővítve a kört néhány további kultúrával (szlovák, szicíliai, navajo). Ugyanazt az eredményt kaptuk tehát akkor is, amikor a dallamvonal-típusokhoz rendelhető közös kultúrákat, és akkor is, amikor a kultúrákhoz rendelhető közös dallamvonal-típusokat kerestük. Ez további erős érv az ősnyelv-hipotézis megalapozottsága mellett.

A kultúrák közös dallamvonal-típusai alapján számított térkép az 1. sz. „nyugati” eloszlástípus kultúrkörét is közös tartományba telepíti. Ez a 10. ábra bal felső részén a 3. sz. eloszlás-típushoz kapcsolódik, a finn csoport közvetítése révén. A 2. sz. „északkeleti” és 4. sz. „déli” kultúrkör viszont az ábrán összemosisodik. Ennek egyik oka az, hogy a bonyolult valós viszonyok síkbeli ábrázolása csak megközelítő lehet. A másik ok viszont az általunk is kimutatott tényleges átfedés a közös dallamvonal-típusokban (l. a 2. példát). Ha azonban a két kultúrkört kiemelten ábrázoljuk, algoritmusunk már tényleg szétválasztja azokat, ahogy a 10b. ábrán látható. A közös dallamvonal-típusok száma tehát most is visszajelölje a közös kultúrkörök keresésével kapott eredmé-

nyeket, csupán a síkbeli térképezés pontosságától függ, hogy ezek láthatókká is váljanak.

Hasonló módon kiemeltem a magyar szempontból legfontosabb 5. sz. „ősnyelvi” és a 3. sz. „ősnyelvi 2” kultúrkör kapcsolatrendszerét, valamint az önszervező felhő tanításával meghatároztam e két kultúrkör egyesített dallamvonal-típusait is. A 11a. ábra világosan mutatja, hogy a két, külön felhőben elhelyezkedő kultúrkör a magyar népzene révén kapcsolódik össze. A 11b. ábra tanúsága szerint a két kultúrkör egyesített dallamvonal-készletében is éppen a szoros magyar rokonsággal bíró típusok a legszámasabbak. Az ősnyelvhipotézis értelmezésében ez annyit jelent, hogy a valaha feltehetően egy közös ősnyelvet alkotó dallamvonal-típusok éppen a magyar népzeneben maradtak fenn a legnagyobb számban. Nem kizárva az areális kölcsönhatásokat sem, ez mindenesetre valószínűsíti, hogy népzeneink gazdagságában sokkal inkább egy ősnyelvi alapokra támaszkodó belső fejlődés eredményét láthatjuk, mint szerencsésen összegződő külső hatások eredőjét. Következésképpen népzeneink európai kapcsolatait sem tudhatjuk be egyszerűen nyugati hatásoknak; ehelyett valóban a kölcsönhatások feltévesén alapuló vizsgálat volna a gyümölcsözőbb.



11. ábra. A 3. és 5. (ősnyelv, „ősnyelv-2”) kultúrkörök kapcsolatrendszere (a) és egyesített dallamvonal-típusaik rokonsága 36 kultúrában (b). A vastag élék a minimális feszítő fát mutatják.

## 5. Összegzés

A 36 kultúra 36 000 dallamára kiterjedő vizsgálatunk során először meghatároztuk azokat a dallamvonal-típusokat, melyek változatai egyszerre több kultúrában is előfordulnak. Ezután először ezek között a dallamvonal-típusok között kerestünk olyan csoportokat, melyek együtt, egyszerre több kultúrában is honosak.

Öt ilyen jellegzetes csoportot találtunk. Ezek között három csoport lényegében földrajzi közelségben és történelmileg igazolt kölcsönhatásban élő kultúrák közös zenei kincsének bizonyult, kettő azonban nagy földrajzi távolságban élő és egymással már igen régen biztosan nem kölcsönható kultúrák közös örökségének látszik. Pontosan e két csoportot lehetett kimutatni a magyar népzene dallamvonal-típusai között is, méghozzá olyan meghatározó számban, hogy népzeneinket e feltételezhető zenei ősnyelv egyik legközelibb leszármazottjának kell tekintenünk.

Ezután megváltoztattuk vizsgálatunk kiindulópontját, és közös kultúrákban élő dallamvonalak helyett közös dallamvonalakkal rendelkező kultúrákat kerestünk. Az így kapott, a kultúrák kapcsolatát mutató térképszerű hálózaton jól azonosíthatóknak bizonyultak azok a kultúrkörök, amelyeket az első vizsgálati módszer kimutatott, így ebből az irányból is igazolást nyert az általunk kimutatott zenei nyelvcsaládok és zenei ősnyelv hipotézise. Ehhez hasonló Bartók már 1937-ben felvetett, amikor így fogalmazott: „... az a gyanúm, hogy a földkerekség minden népzenéje, ha elegendő anyag és tanulmány áll majd rendelkezésünkre, alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősförmára, őstípusra, ős – stílus – fajra.” (Bartók. 1937)

A 10–11. ábrákon látható kapcsolatrendszer hiteleségét még az eddigiek után is meg lehetne kérdőjelezni, mondván, nem tudjuk, hány esetben születtek hasonló dallamvonal-típusok távoli kultúrákban pusztán azok belső fejlődése következtében, mintegy véletlenül mutatva hasonlóságot. A felvetést nem lehet cáfolni (bizonyítani sem), ha csak egy-egy kiválasztott dallampáros hasonlóságára vonatkoztatjuk. Azt azonban számítással ellenőrizhetjük, hogy mi a valószínűsége több közös dallamvonal-típus együttes, ám egymástól független kialakulásának a két összehasonlított kultúra típusainak száma alapján (Juhász, Sipos, 2009). A számítások szerint a 10–11. ábrákon élékekkel összekötött kapcsolatok véletlenszerű kialakulásának valószínűsége kevesebb, mint 3%, vagyis annak a valószínűsége, hogy az így jelölt kultúrapárok kapcsolatai nem lehetnek a véletlen művei minden esetben, legalább 97%. Bár az okot nem tudjuk „kiszámolni”, de ez a szám minden kételyt eloszlat afelől,

hogyan a kimutatott kapcsolatok ilyen nagy számban nem jöhettek létre egymástól függetlenül.

A nagy földrajzi távolságokon átívelő, sok közös típusra kiterjedő zenei rokonságokat eddig a zenei ősnyelv feltételezésének alátámasztására használtuk, kihasználva, hogy ilyen távolságok esetén az areális kölcsönhatások kínálta magyarázatokat kizárhatjuk. Ez azonban azt jelenti, hogy számos, ma Eurázsia és Amerika bizonyos őshonos népeinél párhuzamosan élő dallamtípust legalább 12 000 éves közös múltra vezetünk vissza, hiszen az uralkodó elméletek szerint a két földrész közti népességmozgás a Bering-földnyelv víz alá kerülésével kb. ennyi ideje szűnt meg. Létezhetett-e akkor a maihoz hasonló hangsor, és létezhetek-e olyan fejlett, nagy ambitusú, szabályos sorszerkezetű dallamok, amilyenek 3–6 sz. példánk szerint már a közös ősnyelvben is ott kellett, hogy legyenek? Azt biztosan tudjuk, hogy 9000 éve már létezhettek, hiszen a Kína Jiahu tartományában talált, megszólaltatható, 7 játzólyukú csontfurulya hangsora megfelel a mainak, és meghaladja az októvot (Zhang, 1999).

Amint ezekből a gondolatokból is érzékelhető, a bemutatott zenei eredmények az őstörténetünket kutató társtudományok között (és azokon belül is) folyó ádáz vitákban is nyújthatnak új támpontokat. Ezért is

megnyugtató, hogy az itt tárgyalt eredményeink zenei szempontból semmilyen korábbi kutatási eredménnyel nincsenek ellentmondásban, azokat még meg is erősítik, ugyanakkor jelentősen ki is terjesztik érvényességüket. Hiszen nagy ívű és kis ambitusú ereszkedő pentaton, ill. pszalmódizáló dallamainkról éppen a Volga-vidéki párhuzamok alapján állapította meg Kodály, Vargyas, Vikár és Paksa, hogy népzeneink egyik legrégebbi rétegét alkotják (Kodály, 1976; Vargyas, 1980; Vikár, 1971; Paksa, 1982). Ugyanezekről a rétegekről mutattuk ki most, hogy a felsoroltak mellett jelen vannak még számos, eddig tüzetesebben nem vizsgált népzeneben is. Ugyanakkor a módszeres gépi elemzés által feltárt átfogó kapcsolatrendszerben is ott találjuk a korábban már kimutatott rokonságot: az említett Volga-vidék mellett az anatóliai (Bartók, 1937; Sipos, 1995), belső-ázsiai (Szabolcsi 1940; és Sipos, 2001), finn (Szomjas-Schiffert, 1967; és Lükő, 1985) és szomszéd népi (Bartók, 1934 és Lükő, 1981) kapcsolatokat. Vikár László egy 1958-ban megjelent rövid tanulmányában már néhány Kínában felfedezett kvintváltó dallamról is beszámolt (Vikár, 1958). Ezek megerősítése mellett azonban a módszeres és jóval szélesebb körben végzett gépi kutatás eddig behatóan nem vizsgált és nem is feltételezett összefüggésekre is rámutatott (Szicília, Kaukázus, Kína, indiánok, kelták stb.).

A korábbi kutatások általában a honfoglalás IX. sz.-i választóvonalával jellemezték a nyugati, ill. keleti kapcsolatú zenei rétegeinket. Az itt kimutatott, korábban nem vizsgált kapcsolatok most újabb szempontokat nyújthatnak zenekultúránk ősi rétegeinek időbeli áttekintéséhez, és bebizonyíthatják, hogy a honfoglalás utáni zenei életünk sem írható le a nyugati minták egyoldalú átvételként. Jó lenne, ha ezeket a tisztán zenei adatokból levont következtetéseket más területek (nyelvészet, régészet, folklór és tárgyi népművészet stb.) kutatói is érdemeseknek tartanák a saját eredményeikkel való összevetésre. Ugyanakkor az általunk kidolgozott módszerekről biztosan elmondható, hogy jó reménnyel lehetne őket alkalmazni a felsorolt területeken, nagy mennyiségű adatokban rejlő összefüggések kimutatására.

A dolgozat az OTKA által támogatott, K81954 sz. kutatás keretében készült.

#### HIVATKOZÁSOK

- Bartók Béla (1924): *A magyar népdal*. Rózsavölgyi és Társa. In: Bartók Béla írásai 5. Budapest, Editio Musica 1990.
- Bartók Béla (1934): *Népzeneink és a szomszéd népek zenéje. Népszerű zenefüzetek*. (szerk. Molnár Antal) 3. Szám. Budapest, 1934. Somló Béla könyvkiadó. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest, Zeneműkiadó, 1966.
- Bartók Béla (1937): *Népdalgyűjtés Törökországban*. Nyugat, 1937. (III.) évfolyam 3. (március) szám, 173–181. l. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest, Zeneműkiadó, 1966.
- Bartók Béla (1937): *Népdalkutatás és nacionalizmus*. Tükör 1937. (V.) évfolyam, 3. (március) szám, 166–168.
- Bereczky János (2013): *A magyar népdal új stílusa I–IV*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Bereczky János, Domokos Mária, Olsvai Imre, Paksa Katalin, Szalai Olga (1984): *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984.
- Cornelis, O., Lesaffre, M., Moelants, D., (2010): *Access to ethnic music: Advances and perspectives in content-based music information retrieval*. SIGNAL PROCESSING Volume: 90 Issue: 4 Pages: 1008–1031 Published: APR 2010.
- Csébfalvy, K., Havass M., Járdányi Pál, Vargyas Lajos (1965): *Systematization of Tunes by Computers*. Studia Musicologica VII. (1965) pp. 253–257.
- Dobszay László, Szendrei, J. (1988). *A magyar népdaltípusok katalógusa*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet (1988).
- d'Harcourt, Raoul, and Marguerite (1925): *La Musique des Incas et ses survivances*. Paris, Paul Guethner, 1925.
- Járdányi Pál (1961 b): *Magyar népdaltípusok I–II*. (1961) Budapest, Editio Musica

- Járdányi, Pál (1974): *Experiences and Results in Systematizing Hungarian Folksongs*. *Studia Musicologica* XXII. (pp. 17–20). Budapest.
- Zoltán Juhász and János Sipos, (2009): *A comparative analysis of Eurasian folksong corpora, using self organising maps*, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. (2009), doi: 10.4407/jims.2009.11.005
- Juhász, Zoltán (2011): *Low dimensional visualisation of folk music systems using the self organising cloud*. In: (Ed. A. Clapuri, C. Leider) *Proc. of the 12th International Society for Music Information Retrieval*, October 24 – 28, 2011, Miami, Florida (USA), 299–304.
- Zoltán Juhász (2012): *A mathematical study of note association paradigms in different folk music cultures*, *Journal of Mathematics and Music*, Vol. 6, Issue 3, 2012, pp 169–185.
- Juhász Zoltán (2012b): *Östípusok, népzenei nyelvek elemzése egy öntanuló modell segítségével*. In: Ed. Szalai Olga: *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene-kutató-zenetörténetész tiszteletére*. Budapest, L'Harmattan-Könyvpot, 2012. pp. 21–56.
- Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatár szerk. Vargyas Lajos. (1976) Budapest, Zeneműkiadó, 1976.
- P. Kranenburg, A. Volk, F. Wiering, R. C. Veltkamp (2010): *Musical models for folk-song melody alignment*, In: 10th International Society for Music Information Retrieval Conference, ed. K. Hirata, G. Tzanetakis, K. Yoshii, (ISMIR 2009) pp. 507–512.
- Kranenburg, P. (2010): *Music Information Retrieval: The Indispensable Role of Computational Musicology*. *Journal of interdisciplinary music studies*, spring 2010, volume 4, issue 1, art. #10040102, pp. 17–43.
- Lükő Gábor (1981): *Középkori mondáink variánsai a román kolindaköltészetben*. In: A II. Békéscsabai Nemzetközi Néprajzi Nemzetiségtudományi Konferencia előadásai III. kötet. Budapest–Békéscsaba, 611–618.
- Lükő Gábor (1985): *A kalevala zenei világa*. In: Lükő Gábor művei 3. *Zenei Anyanyelvünk*. Szerk: Pozsgai Péter. Táton kiadó, 2002.
- Paksa Katalin (1982): *Kis hangterjedelmű öt- és négyfokú dalaink keleti rokonsága*. *Ethnographia* XCIII (1982) 4. 527–552. L.
- Paksa Katalin (1999): *Magyar népzene-történet*. Budapest, Balassi Kiadó, 1999.
- Pamjav H., Juhász Zoltán, Zalán A., Németh E., Damdin B., (2012) *A comparative phylogenetic study of genetics and folk music*. *Mol Genet Genomics*. 287(4): 337–349.
- Sipos János (2001): *Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai*. *Ethnographia*, 112. évfolyam, 2001 1–2. szám. 1–80.
- Sipos János (1995): *Török népzene*. Budapest, MTA ZTI
- R. Stevenson (1968): *Music in Aztec and Inca territory*. Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 1968.
- Szabolcsi Bence (1940): *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*. *Ethnographia*, LI. Évf. 242–248.
- Szabolcsi Bence (1954): *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez*. In: Sz. B.: *Népzene és történelem*. Tanulmányok. Budapest, Akadémiai, 26–58.
- Szendrey J., Dobszay L., Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.
- Szomjas-Schiffert György (1967): *Kalevala, regösének, „páva-dallam”*. *Ethnographia*, 1967. 452–465.
- Szomjas-Schiffert György (1978): *Az új stílus (rondóforma) kifejlődése a magyar és cseh-morva népzeneben*. *Ethnographia* LXXXIX 23–93.
- Toiviainen, P., Eerola T. (2001): *A Method for Comparative Analysis of Folk Music Based on Musical Feature Extraction and Neural Networks*. In: VII International Symposium on Systematic and Comparative Musicology III International Conference on Cognitive Musicology 2001 Jyväskylä, Finland / Conference Program, Proceedings & List of Participants, pp. 41–45.
- Vargyas Lajos (1980): *A magyar zene őstörténete*. I–II. *Ethnographia*, 1980. 1–34, 192–236.
- Vikár, László (1958) *Chinese Folksongs with Answers at the Interval of a Fifth*. *Acta Ethnographica*, Tomus VII. (1958) pp 430–432.
- Juzhong Zhang, Garman Harbottle, Changsui Wang & Zhaochen Kong: *Oldest playable musical instruments found at Jiahu early Neolithic site in China*, *Nature* 401, 366–368 (23 September 1999); Received 15 February 1999; Accepted 30 July 1999.

Diószegi László

## A magyar néptánc történelmi pillanatai

*A Gyöngyösbokrétától a Táncházig*

*„Nyugodtan írom le, hogy a néptánc történetében ma újra történelmi pillanatot élünk át. A megelőző az volt, amikor a csűrökből, a pajtákból, a falusi táncházakból kikopott néptánc felkerült a színpad deszkáira. A mostani történelmi pillanat viszont az, amikor visszakerül ismét a földre. S nem a földolgozott, az átgyúrt tánc, hanem az eredeti.”*

■ Csoóri Sándor 1974-ben a táncház-mozgalom elindulásának idején írta le a fenti sorokat. Tanulmányomban ezt a költői tömörséggel megfogalmazott, igen találó gondolatot szeretném kibontani, és röviden elemezni a fiatal magyar néptáncművészet meghatározó korszakait, bemutatni a legfontosabb tendenciákat és alkotókat.

A magyar néptánc színpadra kerülése, széles körben történő megismerése és elfogadása csak igen későn, a XX. század első felében történt meg. Ez nem jelenti azt, hogy a megelőző időkben ne lettek volna szórva-nyosan előforduló kísérletek a néptánc bemutatására, azonban kijelenthetjük, hogy a magyar társadalmi elit nem ismerte, és nem értékelte a magyar néptáncot. Ez az állítás nem mond ellent annak a ténynek, hogy nemzeti kultúránk kialakulása idején, a XVIII–XIX. században, a reformkornak nevezett történelmi időszakban a felvilágosult nemesség már foglalkozott a magyar falu népművészetével, így a néptáncsal is. A nemesség azonban hajlamos volt arra, hogy ne a valóságos paraszti kultúrát lássa és láttassa, hanem valami mást, valami elképzeltet és ideálist. Nem a sokszor riasztó valóságot akarták megmutatni, hanem azt, amilyennek látni szerették volna a magyar nép művészetét. A nemzeti tánc és zene megteremtésének magasztos célja lebegett a szemük előtt, ezért az ekkor még széles körben elterjedt régi stílusú ugrós és legényes táncainkat rangon aluli ugrabugrálásnak látták, amelyet az oláhok, tótok és cigányok jártak. Helyette a méltóságot és komolyságot tükröző új nemzeti táncot, a verbunkost gondolták az igazi magyar néptáncnak. Csokonai Vitéz Mihály *Dorottya* című „Furcsa vitézi

versezetének” magyarázó jegyzetében az alábbiakat írja. „Az igaz MAGYAR TÁNC, a lassú verbunkos, amit bóldog emlékezetű eleink, kik a nemzeti dolgokat korcsosodó unokáinknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel nemeses táncnak neveztek. A mi hiú, szapora és rendetlen táncunk, mellyben asszonyszemélyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek, s kiki magáért és párjáért táncol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az ázsiai gravitással és méltósággal átaljában ellenkezik; ezt én a nép után nevezem kuferces táncnak.”

A nemzeti táncnak tartott verbunk német eredetű elnevezése persze zavarta őket, és megpróbálkoztak annak magyaritásával. A paraszti köztudat azonban a „hadrász” vagy „táborozó” elnevezéseket nem fogadta el, hanem évszázadokon keresztül megtartotta a „verbunk” nevet.

A magyar falu művészetének megismerését segítette, hogy a XIX. század végén felvirágzó paraszti háziipar jelentős figyelmet, sőt esetenként kormányzati támogatást kapott. Elsőként a kalotaszegi varrottások jöttek divatba, de hamarosan más vidékek hímzései, kerámiai, fafaragásai is népszerűek lettek. Kereskedők utaztak a korábban ismeretlen falvakra: Buzsákra, Mezőkövesdre, Korondra és más híres kézműves településekre. Megrendeléseikkel jótékonyan hatottak a falvak gazdasági életére, a kézműves termékek pedig ráirányították a városiak polgárság figyelmét az addig számukra teljesen ismeretlen magyar népművészetre.

A Millennium újabb lehetőséget és alkalmat kínált arra, hogy a magyar társadalom jobban megismerje a magyar falu világát. A nagyszabású ünneppsorozat keretében 1896-ban Budapesten, a Városligetben a világiállítások mintájára megrendezték az Ezredéves Országos Kiállítást, mely a századvégi gazdasági konjunktúra hatása következtében óriási léptekben fejlődő ezeréves Magyarországról adott körképet. A kor szellemének megfelelő romantikus és a nemzeti önérettől duzzadó kiállításról nem hiányozhatott a magyar népművé-

szet sem. A fiatal néprajztudós, Jankó János vezetésével skanzenet építettek fel a városligeti fák alatt. A huszonégy házas „falu” központjában a XIII. században épült magyarvalkói templom pontos mása állt. A házakban 10 000 népművészeti tárgy – festett bútor, szőttes, használati eszköz – keltett falusi hangulatot, és a vendégeket 120 népviseletbe öltöztetett bábu fogadta. A hitelesség kedvéért a zsúpfedeles „debreceni csárda” kéményére gólyafészket is építettek a tervezők. (A híradások arról nem szóltak, hogy vajon a fészekbe költözött-e gólyapár.)

A millenniumi falu nem csupán élettelen kiállításként működött. A szervezők arról is gondoskodtak, hogy időről időre egy-egy régióból felhozott falusi emberek mutassák be saját életük jeles napjait. Mezőkövesdről 150 fős matyó lakodalmas tömeg érkezett, máskor a Torontál megyei svábok búcsúján vehetett részt az ámuló budapesti polgárság. Az idealizált élő folklór természetesen mesze nem tükrözte a magyar falu realitását, egyfajta kirakat volt, de a főváros lakói – először a történelem során – közvetlen ismereteket szerezhettek a falvak életéről.

A fenti előzmények után magyar néptáncjal rendszeresen a Gyöngyösbokréta-mozgalom rendezvényein találkozhatott a városi közönség. A Paulini Béla újságíró által szervezett, a XX. század harmincas éveiben kibontakozó mozgalom célja a még létező hagyományörző falvak feltérképezése, együttesekbe való szervezése és produkciójuk színházi környezetben való bemutatása volt. Ennek megfelelően a bokrétás falvak az évközi kisebb előadások mellett minden év augusztus 20-án, a Szent István-napi

ünnepségek alkalmából, Budapest legnagyobb színházában, a Városi (a mai Erkel) Színházban mutatták be 10-20 perces produkciójukat. Ezekben változtatások nélkül, szinte érintetlen formában adták elő saját vidékük táncát, énekeit, népszokásait. A gyöngyösbokrétás fesztiválok kétségtelenül lelkesítő bemutatók voltak, lenyűgöző, a mai generációk számára szinte elképzelhetetlen táncerővel. Azonban hozzá kell tennünk, a leírások arról szólnak, hogy az összes együttest – a dunántúli Karádtól az erdélyi Gyimesig – Rácz Zsiga és 25 tagú cigányzenekara kísérte, ami a bemutatók hitelességét illetően kérdéseket vet fel.

A Gyöngyösbokréta-mozgalmat értékelve első helyen ki kell emelnünk, hogy az előadásokon, a történelem során először színpadra került a magyar paraszti kultúra, a néptánc, népszokás, népviselet, és ezzel megszületett a magyar színpadi néptáncművészet. Ez a tény jelentősen megemelte a népművészet presztízsét, nem véletlen, hogy az érintett települések még évtizedekkel később is megőrizték hagyományait, ami azt is eredményezte, hogy az ötvenes évek elején kibontakozó néptánc kutatás legfontosabb gyűjtőpontjai éppen a gyöngyösbokrétás falvak voltak.

A kétségtelen pozitívumok mellett azonban negatív hatásokról is szólnunk kell. A Gyöngyösbokréta máig ható hibája, hogy még mindig nem a falu valóságos világát, hanem idilli, „vasárnapi” folklórt mutatott be, sokszor a hagyományt megmerevítő, sematizáló formában, és ezzel hozzájárult a városi lakosság fejében élő hibás falukép kialakulásához.

A Gyöngyösbokréta-mozgalmat a II. világháború és az azt követő politikai átrendeződés elsöpörte. Magyarországot a többi kelet-európai országhoz hasonlóan a Szovjetunió katonai, gazdasági és kulturális tekintetben egyaránt meghódította. A magyar színpadi néptáncot meghatározó új művészeti ízlést nem a Bécsben nevelkedett reformkori nemesség, nem a revizionista-nacionalista légkörben élő, a trianoni sokk hatása alatt lévő budapesti elit, hanem a világhatalmi ambíciókkal fellépő, hatalmas, Berlinton Vlagyivosztokig terjedő területet és sok száz kis népet leigázó Moszkva diktálta.

A magyar néptánc szerencséje – vagy éppen szerencsétlensége –, hogy a népművészet a kommunista kultúrpolitikában is fontos szerepet kapott. A néptánc

a szovjet kultúrideológusok számára is kedvelt művészeti ággá vált, mert nem beszélt, mint a veszélyes színház, és természetéből fakadóan „boldog” volt és „bugyuta”. Ez utóbbi tulajdonságait a Gyöngyösbokréta által erősített hibás zsánerkép öröksége is okozta.

A szovjethatalom szempontjából ideális művészeti ág egyetlen problémája nemzeti karaktere volt. Ezért Moszkvában egy sajátos, sterilizált és stilizált néptáncot találtak ki, amelyet megfosztottak mindentől, ami egyéni volt és nemzeti. A kultúrideológusok kiválóan dolgoztak. Megalkották a szovjet népet, a Szovjetunió népművészetét, és persze megalapították a Szovjetunió Népművésze kitüntetését is. A néptánc területén a nemrég elhunyt, egyébként kiválóan tehetséges Igor Mojszejev volt, aki művészetében megvalósította a fent bemutatott „fából vaskarikát”. A nevével fémjelzett irányzat a meghatározó stílusjegyeket eltávolítja a táncról, és egy általános mozgásegyleget mutat be. Mindezt azonban kitűnő és látványos formában, akrobatikus elemekkel gazdagítva, hatásosan megkoreografálva, irdatlan nagy létszámú együttesel színpadra állítva. Sok látvány és hatás – kevés valóság, egyediség és eredetiség – ez a mojszejevizmus lényege.

Megjegyzendő, hogy a fent említett képlet a mai néptáncművészetben sem ismeretlen, csak most nem Mojszejev, hanem egy Michael Flatley nevű úr koreografálja, és nem moszkvai kultúrpolitikusok találták ki, hanem New York-i pénzemberek. A szórakoztatóipar kategóriájába sorolható színpadi művekre jellemző a fantáziátlan, de tetszetős térforma, a közhelyes, gyakran történelmi idők homályába vesző gondolat. Mind-

ez kiegészül a szegényes, de hatásosan, uniszónóban és nagy létszámmal táncoltatott mozgáskincsel, a világtzenei kísérettel, a mai fülnek kedves elektromos hangszerezéssel, a computer-vezérelt látványtervezéssel és az elengedhetetlen füstgéppel.

Természetesen a megszállt Magyarország sem állhatta ellen a moszkvai kultúrinvázióknak. Ugyanakkor a gyöngyösbokrétás időszakban felnövő, később a magyar néptáncudományt és néptáncművészetet meghatározó, kiemelkedő személyiségeknek köszönhetően a mojszejevizmus hatása Magyarországon nem volt kizárólagos. Ezért az ötvenes évek színpadi néptáncában a szovjet hatást mutató művek mellett erőteljesen jelen voltak a gyöngyösbokrétás hagyományokra épülő, a magyar néptánc karakterét őrző és tükröző művészi igényű koreográfiaiak is.

A korszak nem lebecsülendő művészi eredményei mellett hangsúlyosan kell szólnunk az ekkor kibontakozó és a magyar néptáncművészet jövőjét meghatározó tudományos kutatásokról is. A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Néptánc Osztályán Martin György vezetésével európai tekintetben is kiemelkedő, szisztematikus és elmélyült kutatómunka kezdődött el, aminek eredményeként több tízezer méternyi filmen – a huszonegyedik órában – rögzítésre és feldolgozásra került a Kárpát-medence falvainak táncanyaga. Ez a gyűjtőmunka fél évszázad múltán is meghatározza a magyar néptáncművészetet.

A korszak két meghatározó koreográfus egyéniségének, Molnár Istvánnak és Rábai Miklósnak a munkásságát elemezve ki kell emelni, hogy nekik még nem állt rendelkezésükre a Martinék által gyűjtött hatalmas anyag. Alkotásaikat befolyásolta, hogy csak kevés és gyatra minőségű filmfelvételt tudtak tanulmányozni. A néma, rugós filmfelvevővel csak rövid folyamatokat lehetett rögzíteni, és ahogy a rugó fáradt, úgy lassult a felvételi sebesség, tehát követhetetlenül gyorsult a lejátszáskor a tempó. Nem kedvezett az alkotóknak, hogy a Moszkvából diktált kultúrpolitika nem vette jó néven a népieskedést, nem rokonszenvezett a parasztsággal, és elvárta, hogy az alkotások boldogságot, jókedvet és optimizmust sugározzanak. Meg kell említeni azt is, hogy Rábaiék előtt nem volt kialakult néptánc-koreografálási gyakorlat. Egyszerre kellett megküzdeniük a táncanyag megismerésének, színpadra állításának és dramatizálásának problémájával. Ez okozta a koreográfiai térformák kezdetlegességét, a motívumok egyszerűségét, a figurafűzések, folyamatok – mai szemmel nézve – alacsony színvonalát.

Művészetük azonban – különösen a Molnár Istváné – így is karakteresen eltért a Moszkva által diktált iránytól. A kolozsvári születésű és korábban Párizsban vendégzereplő Molnárnak különösen meggyűlt a baja a kommunista hatalommal. Művei erőteljesen kötődtek a magyar folklórhoz, ezért „narodnyiksággal” vádolták, meghurcolták, és „nem kívánatos személyként” minden alkotási lehetőséget elvettek tőle. A néptáncszínpadhoz csak 1951-ben, azt követően térhetett vissza, hogy a sajtóban is megjelent nyilvános „önkritikát” gyakorolt.

Rábai Miklós és Molnár István nemcsak a magyar színpadi néptáncművészet alapjait rakta le munkásságával, hanem iskolát is teremtett. A hatvanas, hetvenes években kibontakozó, ma klasszikusnak számító koreográfus nemzedék legtöbb tagja Molnár István tanítványának vallja magát.

A hatvanas években új korszak kezdődött a magyar néptáncművészetben. Az új utak keresésében kiemelkedő szerepet játszottak a nem hivatásos táncegyüttesek alkotói, koreográfusai. A csak lassan enyhülő diktatúra elsősorban a professzionális táncegyüttesekre figyelt, a szakszervezetek által fenntartott és ellenőrzött amatőröknél szabadabb volt a légkör. A hatvanas évektől itt dolgoztak azok a koreográfusok – Györgyfalvai Katalin, Szigeti Károly, Kricskovics Antal, Novák Ferenc és Tímár Sándor –, akik táncos tudásukat hivatásos együttesekben szerezték. A fiatal nemzedék új utakat keresett, a táncot az önkifejezés eszközének tekintette. Szakitani akartak a néptánc mojszejevista felfogásával, és az örökké vidám, gondtalanságot vagy álkonfliktusokat sulykoló koreog-

A hetvenes–nyolcvanas évek kivételes sokszínűsége miatt máig nosztalgikus időszaka a magyar néptáncművészetnek. Az előbb említett öt alkotó mindegyike önálló utat járt. Tímár Sándor kivételével, akinek nevéhez a később kifejtendő „tánccházi”, újfolklorista irányzat fűződik, megegyeznek abban, hogy a néptánc-motívumokat, lépéseket saját alkotói mondanivalójuk szolgálatába állították. Azt mondhatjuk, hogy esetükben kialakulóban volt a néptánc „bartóki modellje”, hiszen a néptánc nyelvében magas művészi értékű, katartikus, mély társadalmi mondanivalójú alkotásokat hoztak létre.

A hetvenes évek újabb forradalmi változásait az ekkor kibontakozó tánccházmozgalom okozta, amelynek eredményeként a néptánc nemcsak a kiválasztott művészek irigyelni való kiváltsága, színpadi látványosság és elidegenült művészeti alkotás lett, hanem vissza is került eredeti közegébe és funkciójába. A hetvenes években viharos gyorsasággal szaporodó tánccházakban a néptánc ismét a fiatalok életének, szórakozásának része, párkeresésének egyik eszköze lett.

Tánccháznak eredetileg egy erdélyi, mezőszéki kis falu, Szék hetente megrendezésre kerülő táncalkalmát neveztek. Akkoriban ez volt a széki fiatalok egyedüli szórakozási lehetősége, hiszen a faluban nem volt televízió, mozi, diszkó, így ha találkozni, szórakozni akartak, a tánccházba mentek. Ez volt a párkeresés és párválasztás helye is, éppen ezért rendkívüli népszerűségnek örvendett.

A hagyományos tánccház Széken a 70-es években még virágkorát élte, minden héten három táncot rendeztek, külön zenekarral. A résztvevők, legények és leányok hagyományos viseletbe öltöztek, és a táncrend alapvető táncait: a csárdást, négyest, a lassút mindenki tudta. Ez a XX. század Európájában kivételes és különleges kép fogadta a Budapestről Székre érkező néprajzosokat, néptánc-koreográfusokat.

Az először ide látogató Novák Ferenc koreográfus vagy Korniss Péter fotóművészt szakmai érdeklődés vonzotta Székre. Fontos megjegyezni, hogy a széki népzene már évtizedekkel korábban figyelem irányult, amikor Lajtha László népzenekutató zeneszerző több éven keresztül behatóan foglalkozott Szék énekes és hangszeres népzenejével, és gyűjtését *Széki gyűjtés* címmel kiadta.

Novák Ferenc, a budapesti Bihari János Táncgyűjtés vezetője, akinek nagyszülei a Székhez közeli Szamosújvár örmény közösségének tagjai voltak, kollégáival kitalálta, hogy a széki tánccház mintájára a budapesti néptáncgyűjtésekben táncoló fiatalok részére is táncalkalmat kellene szervezni. Nem olyat, mint az együttesi

ráfák helyett – a társadalmi hangulatnak megfelelően – drámai hangvétellű, sötét tónusú, a kor problémáival foglalkozó művekkel jelentkeztek. Gyakran dolgoztak együtt a társalmi- és társadalmi problémákkal, írókkal, költőkkel, színház- és filmrendezőkkal. Tevékenységüknek köszönhetően a magyar néptáncművészet ki tudott törni az ötvenes évek politikai karanténjából, és egyenrangú művészeti ággá vált.

próba, hanem kötetlenebbet, ahol alkalom nyílik a beszélgetésre, ismerkedésre is. Így került megrendezésre 1972. május 6-án az első budapesti táncház négy amatőr táncegyüttes: a Bihari, a Bartók, a Vasas és a Vadrózsák táncosai részvételével. A rendezvény jól sikerült, de kiderült, hogy a résztvevő táncosok bizony az együttesi koreográfiákon kívül nem tudnak mást táncolni, szóba sem jöhetett az a fajta improvizatív tánc, amelyet a székiek vagy más falu fiataljai jártak.

Az improvizatív táncolás elsajátítása nem volt könnyű feladat, hiszen ehhez meg kellett fejteni a táncnyelv kódjait, megérteni szerkezetét, nyelvtanát, elsajátítani a szavakat, azaz a táncok motívumait. Ez a korszakalkotó felfedezés Martin György és Tímár Sándor nevéhez kötődik. Martin az ötvenes években elkezdett gyűjtő- és kutatómunka eredményeként ekkor már tökéletesen

megértette és értelmezni tudta a táncok belső törvényszerűségeit, logikáját. Munkatársával, Tímár Sándor koreográfussal, a Bartók Táncegyüttes vezetőjével közösen megalkották azt a pedagógiai rendszert, amellyel a felgyűjtött táncokat az eredetihez hűen, eredményesen és mindenki számára élvezhetően meg lehet tanítani. Tímár, aki saját együttesében már sikeresen alkalmazta az új módszert, úgy gondolta, hogy az együttesek tagjai ré-

szére szervezett táncház kapuit ki kell nyitni, és minden érdeklődőt be kell fogadni.

A táncház kialakulásához elengedhetetlen volt, hogy az akkori „Röpülj páva” című televíziós versenyen feltűnt két fiatal építész mérnök, Halmos Béla és Sebő Ferenc, Martin György útmutatásai szerint megtanulta a táncok kíséretéül szolgáló autentikus népzene – éppen úgy, ahogyan azt Lajtha László a 1940-es években felgyűjtöt-

te és közölte. Jellemző, hogy a korszak akkori zeneszerzői és koreográfusai vagy nem ismerték ezeket a gyűjtéseket, vagy ha ismerték, a korszak ízlését és elvárását követve átírták, feldolgozták azokat.

A mindenki számára nyitott táncházra néhány hónappal az első zártkörű rendezvény után a Fővárosi Művelődési Házban került sor. A rendezvénynek óriási sikere és visszhangja volt, olyannyira, hogy kis idő elteltével a minden hónap harmadik vasárnapján rendezett esti táncházra már délután két órakor gyülekezni kezdett a fiatalság, és a négyórás pénztárnyitásra az eladható jegyek többszörösére volt várakozó.

Nyilvánvaló, hogy az óriási érdeklődés nem csupán az újszerű szórakozási lehetőségnek szólt. A kiokoskodó siker háttérében egy társadalmi, szociológiai tényező is nagy szerepet játszott. A szocialista Magyarország fiatalsága az ekkor hanyatlóban lévő beat korszak megismerése után volt, és olyan mozgalmat keresett, amelyet a sajátjának tekinthetett, amely nem csupán szórakoztató volt, de kifejezte nemzeti, közép-európai kötődését is. Éppen ezért mondhatjuk azt, hogy a táncház sokkal többet jelentett, mint a városi fiatalság szórakozási alkalma vagy a

falusi kultúra felé fordulása. A táncház a XX. század végi magyar fiatalság azonosságkereső és azt megtaláló mozgalma volt, egy jellegzetesen közép-európai jelenség. Éppen ezért nem véletlen, hogy a táncházmozgalom mellé állt az akkori demokratikus gondolkodású értelmiség – különösen annak népi szárnya. A táncházakban állandó vendég volt Illyés Gyula, Nagy László, Csoóri Sándor, Sára Sándor, Kósa Ferenc és sokan mások.

Az sem meglepő, hogy mindez óriási aggodalommal töltötte el az akkori hatalmat, melynek szereplői minden alulról szerveződő, nem általuk irányított mozgalmatól félték, ezért megpróbálták azt elnyomni. A táncházban számukra különösen aggasztó momentumok voltak. Egyrészt a fiatalok mozgalma volt, akik lelkesedése, hite és lendülete minden diktatúra számára veszélyt jelentett. A mozgalom nemzeti jellege, a határon túli magyarsággal való találkozása a kommunisták által elhallgatott, de nagyon is valóságos problémakört érintett, amelynek felszínre kerülése sokkal több volt egyszerű kultúrpolitikai kérdésnél.

Nem volt véletlen, hogy a táncházmozgalmat a kommunista hatalom nagy gyanakvással és ellenszenvvel

figyelte, és ahol lehetett, akadályozta. Az, hogy az aczé-li „három T” közül a táncház végül a „túrt” kategóriába került, első sorban annak volt köszönhető, hogy az Aczéllal jó kapcsolatban lévő Vitányi Iván rávette a politikust, hogy látogasson el a Sebő Együttes táncházába. Az emlékezetes vizit rendben lezajlott, és ettől kezdve, ha támogatásban nem is részesült a mozgalom, legalább nem tiltották. A hatalom tájékozatlanságát és a nemzeti kérdéssel kapcsolatos teljes tudatlanságát persze jól mutatja az a tény, hogy a nacionalistának gondolt táncházakban az erdélyi magyar táncok mellett az első pillanattól kezdve szerepeltek és nagyon népszerűek voltak a hazai románság táncjai is.

A táncházmozgalom alapvető változást hozott színpadi néptáncművészetünkben. Az a tény, hogy a néptánc nem csupán színpadi látványosságként, koreográfiákban megformálva létezhet, hanem a színpadról lekerülve, az eredeti funkciójához hasonlóan szórakozási tevékenység alapjául szolgálhat, döntően megváltoztatta a hetvenes évek néptánc-koreográfiai szemléletét. Előtérbe került és új értelmezést kapott a hagyomány szerepe. Ez a színpadi néptáncművészetben azt a felismerést eredményezte, hogy a hagyomány önmagában is képes művészi élményt teremteni és a modern kor követelményeinek is megfelelő elemi erővel hatni. A változások elindítója Tímár Sándor és az általa vezetett Bartók Táncgyűttes volt, de hamarosan csatlakozott az új irányhoz a Jászság Népi Együttes, a Szeged Táncgyűttes és sokan mások.

Az improvizatív néptánc színpadra kerülése a Gyöngyösbokrétás mozgalom hagyományainak újraélesztése, illetve folytatása volt, de természetesen magasabb színvonalon, az elért színpadi, koreografálási és tudományos eredményeket összegezve és felhasználva. A Tímár Sándor névvel fémjelzett újfolklorista koreografálási módot meghatározta, hogy az improvizatív néptáncból építkezett. Az eredeti néptánc, az improvizáció és a táncművészet új tartalmat adott a színpadi alkotásoknak, amelyek belső feszültséget és erőt sugároztak.

A koreográfusnak az improvizatív néptánc magas színvonalú megtanítását követően az arányos színpadra állítás, szerkesztés és a tetszetős térformába rendezés feladatát kellett megoldania. Éppen ezért az alkotási folyamatban meghatározó volt az adott táncstílus megtanítása, aminek során a táncosok elsajátították a tánc motívumait, és önállóan improvizálva is képesek voltak azt eltáncolni. A hónapokig tartó táncanyagtanítást követően viszonylag rövid idő alatt készülhetett el a koreográfia. A színpadon revelációként hatott a paraszti közegben és a táncházakban a táncolást jellemző természetes erő,

öröm és önfelelt tánc. Tímár új táncoktatási módszere valóban alapvető változást jelentett a Mojszejev-féle stilizált, balett alapú néptáncszemlélethez képest.

Ami a koreografálást és a színpadra állítás eszköztárát illeti, a kétségtelen előre lépés mellett nem történtek alapvető újítások. A mojszejevi formavilág fő elemei – szimmetria, uniszónók, átlátható, egyszerű térformák – tovább éltek. Megállapítható ugyanakkor, hogy Tímár ezen a téren is változtatott a színpadi néptáncművészetet addig meghatározó eszközrendszeren. Alkotásaiban új, addig még kevésbé alkalmazott térformákat, félköríveket, átlókat, aszimmetriákat alkalmazott. Műveire a rendkívül változatos és mozgalmas színpadkép volt a jellemző.

A táncházmozgalom döntő változást hozott a színpadi néptáncok zenei kíséretének terén is. Az addig általános „kávéházi cigányzenekari” vagy „klasszikus zeneiskolai” formációk helyett az eredeti paraszttáncot játszó „táncművészi” zenekarok terjedtek el. Ez is az autentikus tánc elementáris erejének bemutatását segítette, hiszen a táncokban muzsikáló zenekarok a falusi zenészek mintájára „szolgálták” a táncosokat, így a tánc és a zene ismét élő, organikus kapcsolatba kerülhetett egymással. Ezt a szoros kapcsolatot erősítette, hogy a zenekar az árokból felkerült a színpadra, így a zenész és a táncos egy térben helyezkedhetett el. Ez lehetővé tette az egymás közötti kommunikációt, és valóságossá, élővé varázsolta a produkciót. Megjegyezzük, hogy a rendszerint a színpad bal oldalán, elől elhelyezett zenekari állás egy természetes színpadi aszimmetriát teremtett, ami hozzájárult a korábban tapasztalt, elfáradt, szimmetrikus formák megváltoztatásához.

A táncházmozgalom hatása a színpadi viselet tekintetében is megmutatkozott. A néptánc-színpadon általánossá vált az eredeti vagy annak hű másolataként elkészített ruha, háttérbe szorultak a stilizált viseletek. A korábban általános puha szárú balettcsizmát felváltotta az eredeti formájú, vastag bőrből készített keményszárú csizma, általánossá vált a néprajzi szempontból is hiteles népviseletek alkalmazása. Ugyanakkor gyakran találkozhattunk a hagyományos táncalkalmakon soha sem használt viseletdarabokkal; szembetűnő volt a viseletek egyformasága, az apró részletek figyelmen kívül hagyása. Különösen a férfiak ruhája volt egyhangú. A táji sajátosságokat figyelmen kívül hagyva általános volt a csizma, fekete bricsesz, fekete mellény, fehér ing, fekete kalap használata. A nők esetében nem fordítottak figyelmet a változatos haj- és lábbeliviseletre, itt is általános volt az egyforma öltöztetés. Az is szembeötlő volt, hogy az alkalomtól és kortól

függetlenül mindig a legdíszesebb „vasárnapi” viselet került a színpadra, ami a Gyöngyösbokréta által elterjesztett „ünnepi” folklórfelfogás hibás képét erősítette.

A hetvenes években kibontakozó újfolklorista irányzatot értékelve megállapíthatjuk, hogy az jelentősen közelítette a színpadi néptáncot az addigi stilizált felfogással szemben a valódi, élő folklórhoz, de még mindig nagyon elmaradt a valóság hű kép bemutatásától. A tánc improvizatív jellege, individualizmusa nem bontakozhatott ki, mert az monumentális, nagy létszámú kartáncba volt kényszerítve. A táncosok improvizált táncot adtak elő, de stílusismeretük kezdetleges volt.

Általános volt egy nagy tájegység táncainak, motívumainak összefoglaló bemutatása (dunántúli, mezőségi táncok stb.). A viselet nem mutatta meg az egységben lévő különbségeket, sokszor általános maradt. A zenei kíséret szintén elnagyolt volt, általában a széki háromtagú zenekari felállítás és harmonizálás jellemezte. Az újfolklorista, tánc házi irány viharos gyorsaságú hódítása ugyanakkor homogenizálta a hetvenes évek sokszínű néptáncművészetét. Az autentikus néptánc előtérbe kerülésével megszaporodott az igénytelenül elkészített fantáziátlan alkotások száma, hiszen az ilyen szakipari termékek előállítása nem igényelt különösebb tehetséget, alkotói kvalitást. Mindezen problémákat azonban a kezdeti években elhomályosította a felfedezés izgalma, az újdonság varázsa, amelyet a Kárpát-medence néptánc kincse nyújtott. Az új táncstílusok elfogyásával azonban kiderült, hogy a színpadi művészet nem nélkülözheti az eredeti alkotói megoldásokat, és a kezdetben alkalmazott, sikeres formák megszokottá, unalmassá válnak. Ez rávilágított arra a problémára, hogy Tímár, ha magasabb szinten is, de a Mojszejev műveiben megismert és kritizált stilizálást, általánosítást és látványcentrikusságot alkalmazta koreográfiáiban. Tímár művészetében már valódi táncfolyamatokat táncoltak, de ezt általában tömegben, uniszónóban, szépen megszerkesztett térformákban tették, ami különösen a pro-

fesszionális Magyar Állami Népi Együttes esetében volt szembetűnő. A táncokban a paraszti közege jellemző egyediségek eltűntek, az egyénekre jellemző változosság helyett sokszor arctalan tömeg uralta a színpadot. Meg kell azonban jegyezni, hogy Tímár kiválóan, mesteri arányérzékkel megkomponált műveiben ezek a problémák nem mindig voltak szembetűnők.

A hetvenes–nyolcvanas évek „új-mojszejevista” szemléletét meghaladva a kilencvenes évek magyar táncszínpadán az egyéniséget hangsúlyozó, táncfolyamatokban, zenében, viseletben igen elmélyült, tudományos alaposágot tükröző alkotások tűntek fel. A Tímár-féle térforma-koreografálást felváltotta a táncosra, táncra koncentráló, kevésbé megkomponált koreografálási mód; az alkotók gyakran és szívesen fordultak a népszokások felé. A változások hátterében más mellett a gyűjtések technikai körülményeiben bekövetkezett robbanásszerű fejlődés állt. Az ötvenes–nyolcvanas években csak hosszú előkészítő munka után, nappal, szabadban, költséges nyersanyagra lehetett felvételt készíteni. A kilencvenes évek digitális technikája lehetővé tette a videók, később akár mobiltelefonok használatát, a helyszíni, „in situ” filmezést és az elkészült felvételek széles körben történő terjesztését. Mindez elősegítette az eredeti anyagok elmélyült tanulmányozását, egyénekre bontott megismerését. Fontos megemlíteni a néptánc oktatásában lezajlott öröndetes változásokat, amelyek eredményeként először művészeti iskolai oktatásban, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola pedagógusképzésében kapott önálló lehetőséget a néptánc. Mindezeknek köszönhetően a hetvenes, nyolcvanas évek „térforma”-koreografálásának továbbfejlődésével a 90-es években az akomponált, táncra koncentráló koreografálási stílus terjedt el. Ez újabb előrelépés volt a „realista”, „valóságú” alkotói szemlélet felé, amely leszámolt a gyöngyösbokrétás- mojszejevista sztereotípiákkal. Ez az alkotások általános szemléletében is tükröződött. Feltűntek a paraszti világ eddig rejtve maradt vagy szégyellt pillanatait bemutató alkotások (kivetkezés, szegénység, mindennapok folklórja).

A kilencvenes évek koreográfiáiban kiemelt hangsúlyt kapott a tánc és a táncos. A technikai fejlődés eredményeként a széles körben is bőségesen rendelkezésre álló eredeti filmfelvételek és a fejlett táncpedagógiai módszertan lehetővé tette, hogy egy falura, sőt egyes adatközlőre összpontosítva készüljön el a tánc. Ez azt is eredményezte, hogy az általánost háttérbe szorította az egyedi. A színpadon nemcsak tartalom nélküli motívumokat, hanem az azt eltáncoló személyeket, karaktereket, kis

túlzással életsorsokat is láthatott a néző. Az is egyértelművé vált, hogy a táncra, táncosra koncentráló koreográfiákban háttérbe szorul a térforma addig meghatározó szerepe. A kilencvenes évek koreográfiáiban eltűntek a mojszejevi, a magyar néptánc karakterétől idegen monumentális formák, a tömegben táncolt uniszónók. Az alkotásokban az elmúlt évtizedek eredményeit megjelenítő, de a gyöngyösbokrétás kezdeteket idéző színpadi táncot láthatunk, amelyben kiemelt szerepet kapott a magas szintű tánc tudás és a magyar néptáncra jellemző individuális, improvizatív előadásmód.

A zenekari kíséretben a tánchoz hasonlóan az igényesség, az adott tájegység zenei kíséretének alapos tanulmányozása, a jellegzetességek feltárása és elsajátítása volt a jellemző. A hetvenes évek leegyszerűsített: hegedű, kontra, bőgő zenekari felállása helyett a nagyobb létszámú zenekarok váltak általánossá, amelyekben a vonósok mellett – tájegységtől függően – helyet kapott például a cimbalom, a klarinét és a tangóharmonika, de feltűntek az egy-egy tájegységre jellemző fúvóegyüttesek is.

A hangtechnikai lehetőségek fejlődésének, különösen a mikroport elterjedésének eredményeként a zenekar elmozdulhatott a kötelező, mikrofonállványokkal körülkerített bal oldali zenekari állásból. Ennek eredményeképp a zenészek a produkció aktív részeseivé váltak, így még inkább erősödött a táncos-zenész kapcsolat. A zenészek színpadi jelenléte a zenészek korábbi „kivülállását” is megváltoztatta: a viselkedésmódban feltűntek az adatközlők gesztusai, ami még hitelesebbé és emberibbé varázsolta a produkciót. Megjegyezzük, hogy a zenekar mozgásának lehetősége koreográfiai tekintetben is színesebbé, változatosabbá tette a táncokat.

A színpadi viselet tekintetében is a tánc és a zene területén tapasztalt változások mentek végbe. Jellemző volt az adott tájegység viseletének elmélyült tanulmányozása, az egyedi jellegzetességek feltárása. A tájegységi sajátosságok mellett nagy figyelem fordult az apró, egyéni különbségekre. A férfiak viseletében megszűnt a fekete szín egyeduralma, megjelent a barna, szürke bricsesz és mellény. Külön is érdemes szólni a kalapviseletről, amely nem csupán színpadi jelmezként szolgált, hanem általános néptáncos divattá vált. Ennek megfelelően a férfiak nagy gonddal választják ki annak formáját, színét, és nagy figyelmet fordítanak a kalapdísz – toll, zöld, szalag – kiválasztására is. Elterjedt az apró kiegészítők – óralánc, kítűzők, zsebkendők stb. – használata is.

A női viselet terén hasonló változások történtek. Előtérbe került az általánostól megkülönböztető apró, egyedi részletek alkalmazása. Feltűnő változás tapasztalható

a főkötő és a hajviselet területén. A kendő-főkötőviselet alapos tanulmányozását követően valóságos múzeumok kerültek a színpadra, és általánossá vált, hogy a lányok a fellépés előtt órákkal elkezdik a különleges hajköltemények befűlését. A hetvenes évek általános karaktercipőviseletét felváltotta a paraszti életben használt változatos cipőformák alkalmazása. Összességében elmondható, hogy a női viselet terén a kiemelkedő változatossággal és igényességgel megkomponált öltözködés lett jellemző.

Külön is kell szólnunk a viselettel kapcsolatosan a kivetkőzés különböző stádiumainak színpadi megjelenéséről. Ez a jelenség a gyöngyösbokrétás, mojszejevista és a Tímár-féle folklórszemlélet megváltozásának egyik markáns példája. Amíg az előbbieket a néptáncot és a népművészetet egy lezárt folyamat eredményeként létrejött mozdulatlan, idealizált anyagként értelmezték, a kilencvenes évek megváltozott folklórszemlélete a néptáncot ma is változó, élő materiának tekinti. Ennek megfelelően foglalkozik a változások megragadásával, még akkor is, ha az nyilvánvalóan egyfajta romlás eredménye. Így a színpadon a hagyományos, letisztult színvilágú és formájú viseletdarabok mellett megjelennek az utóbbi évtizedek városi divatjának másolásából fakadó formák, anyagok és színek is.

A kilencvenes évek új alkotói szemléletét értékelve megállapíthatjuk, hogy néptáncművészetünkben a Gyöngyösbokrétára jellemző idealizált ábrázolást és a mojszejevi koreográfiai paneleket a magyar néptánc karakterét figyelembe vevő, azt kidomborító koreografálási látásmód váltotta fel. Mára kialakult a néptánc hiteles bemutatására alkalmas koreografálási stílus, ami megváltoztatta a néptáncszínpadokat korábban meghatározó, alapvetően a balett elemeiből táplálkozó formanyelvet. Az

improvizatív tánc elterjedésével – korábban soha nem remélt minőségben – nagy tömegek sajátították el az eredeti néptáncot, és kapcsolatba kerültek az ekkor már széttöredezett paraszti kultúrával – a huszonnegyedik órában.

Ugyanakkor az is tény, hogy az irányzatra jellemző alkotói egysíkúság és tömegjelleg visszavetette, elorvasztotta a hetvenes évek rendkívüli sokszínűségét, aminek következtében a kilencvenes évekre szinte kizárólagossá vált az alkotói kreativitást nélkülöző folklórtánc-vonal. Az alacsony színvonalú folklórtáncdömping azt a képzetet keltette, hogy a folklórtáncok művészi tekintetben értéktelenek, nem haladóak, és hogy magas színvonalú művészi alkotás csak feldolgozásokkal, a néptánc átalakításával érhető el.

A kilencvenes évek néptáncművészetére a múlt tendenciái mellett az a tény is hatott, hogy a rendszerváltás eredményeként hirtelen kinyílt a világ. Eddig soha nem látható társulatok turnéztak Magyarországon, a magyarországi szakemberek könnyen utazhattak külföldi fesztiválokra és kurzusokra. A nyitottság természetesen nem csupán pozitívumokkal járt, hiszen az értékes mellett az értéktelen és a talmi is könnyen elérhetővé vált, ráadásul képviselői a „modernség”, a „progresszivitás” jelszavával terjesztették silány, dilettáns alkotásaikat.

A kilencvenes évek első nagy divathulláma a Riverdance kelet-európai hódítása volt. A Michael Flatley nevével fémjelzett jelenségről korábban már írtunk. A szórakoztatóipar kategóriájába sorolható „folklor show” műsorok egész Kelet-Európában megjelentek. Törökországban, Bulgáriában és természetesen Magyarországon is egyre-másra születtek az „ír mintára” készült hatásvadász koreográfiák. Mára természetesen kiderült, hogy múló divathullámról van csupán szó. Tündöklése és gyors eltűnése természetes jelenség volt az amerikai mintákat utánzó kelet-európai világban. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy míg ezeket a produkciókat Nyugat-Európában a magántőke finanszírozta, addig Magyarországon jelentős állami támogatást kaptak. Néhány, a magyar népművészetet csak felszínesen ismerő, annak mélységeiről és értékeiről alig valamit tudó kultúrpolitikus a magyar néptánc felvirágoztatását ír példára képzelte el. Nem volt előttük világos, hogy a Riverdance-nek vajmi kevés köze van az ír néptánchoz, egyáltalán a folklórhoz, sokkal inkább az amerikai szórakoztatóipar terméke.

Az autentikus táncok színpadra állításában elért jelentős eredmények mellett a magyar néptáncművészet egyelőre adós a „bartóki modellhez” hasonló új néptánc-koreografálási formanyelv kialakításával. Az amatőr és hivatásos együttesek műsoraiban feltűnnek ugyan figye-

lemreméltó alkotások, de a hetvenes években Európa-hírvé vált „magyar iskola” eredményeit a tanítványok még nem tudják felmutatni.

Ez azonban nem róható fel fiatal néptáncművésztünknek. A magyar néptánc gyűjtése száz évvel később kezdődött el, mint a magyar népzene feltárása. A késedelem miatt sokkal töredezettségű, vegyesebb anyag áll a kutatók, koreográfusok rendelkezésére, ráadásul a képrögzítés kezdetlegessége miatt sokszor rendkívül gyenge minőségben tudták azokat archiválni. Még nagyobb a lemaradásunk a színpadi művészet és az oktatás területén. Az ötvenes évekig néptánc csak kuriózumként szerepelt a színpadokon, nem alakulhatott ki a XIX. századi zeneművészethez hasonló nemzeti táncművészet. A képzést illetően a „néptánc” csupán a hetvenes években kapott helyet a főiskolai oktatásban, és csupán tizenöt évvel ezelőtt a művészeti alapoktatásban. A mai napig nincs rendszeres, felsőfokú néptánc-koreográfus-képzés, de ha néha el is indítanak egy évfolyamot, nincs kiérlelt tananyag, tankönyv, megfelelő oktatói gárda.

A magyar néptáncművészet elmúlt évtizedeit és jelenét értékelve mégis bizakodóak lehetünk. A néptánc a hetvenes években kibontakozó táncművészeti mozgalom eredményeként soha nem tapasztalt népszerűségnek örvend. A népművészeti mozgalom nagyrendezvényein, a Táncművészeti Találkozón és a Mesterségek Ünnepén évről évre soktízezer tömeg vesz részt. A népzene és néptánc ma már a művészeti iskolákban is választható tantárgy, aminek eredményeként – a világon egyedülállóan – gyermekek ezrei ismerkedhetnek meg magas színvonalon a sokszínű magyar népi kultúrával. Ez a gyermekkorban szerzett kötődés és tudás meghatározza a felnőttkori érdeklődést, életminőséget is.

A médiaszakértők nagy meglepetésére minden várakozáson felüli sikert aratott a „Fölszállott a páva...” című televíziós népzenei és néptáncos vetélkedő, megmutatva, hogy a mai magyar társadalomban a hetvenes évekhez hasonlóan óriási igény van a saját értékek felkutatására és felmutatására. A sikerben az is jelentős szerepet játszott, hogy évtizedek óta ez volt az első olyan televíziós műsor, amely egyformán szól az országon belül, a határainkon túl, sőt a diaszpórában élő magyarokhoz.

A hagyományőrzés és hagyományátörökítés magyar modellje számos nemzetközi elismerést is kapott. 2012-ben az UNESCO a kitüntetett „Best Practice” (legjobb gyakorlat) díjat ítélte a negyvenéves „táncművészeti módszernek”. 2013 júliusában Magyarország volt a központi vendége a washingtoni Smithsonian Folklife Fesztiválnak, amelyen évről évre 1,5 millió látogató vesz részt.

Csoóri Sándor bevezető gondolatához visszatérve megállapíthatjuk: néptáncművészetünk múltjában és jelenében szorosan összetartozik, elválaszthatatlanul összefonódik a színpadi és a táncművészeti világ. Egyaránt beletartozik a néptánc „bartóki” formanyelvének keresése és a táncművészetben történő örömtánc, a magas művészi színvonalú színházi alkotás és az alapfokú művészeti iskolákban folyó tanítás. Ebben, a művészetben ritkán megtalálható összetartozásban, kettőségben rejlik a magyar néptáncművészet hallatlan ereje és sokszínűsége is.

Kelecsényi László

## Miből lehet felépíteni egy történetet?

### ■ Nincsen semmi baj.

Ez a jelentéktelennek tetsző mondat minden második játékfilmben legalább egyszer elhangzik. Főként az amerikai filmipar termékeiben, melyekben tökélyre fejlesztett világszemlélet épül a „mindig mosolyogj!” elvére. Nincsen semmi baj. Ezt mondják a kisfiúnak, aki a játszótéren elesett, beütötte a térdét, fáj neki, és éppen bömböl. Ám ugyanezt mondják, kiáltják, üzenik, ha ellenség támad a városra, tornádó söpör végig a településen, világszerte közeledik idegen civilizáció küldöttei által.

Egyáltalán: nincsen semmi baj, amikor pedig éppen baj van, kis baj, nagy baj vagy nagyon nagy baj.

Tapasztalt, sikeres filmrendező nem tud belefogni a következő művébe (*Nyolc és fél*). Egy szerencsétlen munkanélkülinek ellopják a kerékpárját, amivel állást vállalna (*Biciklitolvajok*). Jobb sorsra méltó divatfotósra rá kell jönnie, hogy tevékenysége képes ugyan a fizikai valóság rögzítésére, de értelmes beavatkozásra már nem (*Nagyítás*). Boldogtalannak látszó fiatalasszony szembe-sül saját szexualitása igazi természetével, rájőve, hogy tudatos énje nem uralhatja öntudatlan énjét (*A nap szépe*).

Éppen hogy bajok vannak, az esetek többségében nagy-nagy bajok, amelyek nem is oldódnak meg a történet végére, legfeljebb felismerhetőek, és valamiképp kezelhetőek lesznek. A fentebb idézett filmekben nem is mondják sehol, hogy nincsen semmi baj. Ezekben az alkotásokban a hősök – mert végül is azokká válnak – szembenéznek a bajokkal, s ha nem tudják megoldani, inkább elvesznek benne, lesüllyednek hozzá, ám mégis ezáltal emelkednek föl. Egy világos pillanatban tisztán látják magukat, amit vagy elfogadnak vagy belepusztulnak. Nincsen számukra szabványrecept a „nincsen semmi baj” egyenboldogságára.

Jól működő történeteket a kizökkent világhállapotra – legyen az akár csak egyetlen személy fizikai baja vagy lelkiállapota – lehet felépíteni. A kollízió fogalma a geológiában a Föld külső, szilárd réteglemezeinek ütközését jelenti,

amely rendre földrengésekhez vezet. A kollízió fogalma az esztétikában meghatározott személyek vagy ellentétes erők összeütközésére utal, amely főként drámai (nem csupán színpadi) cselekmény kibontakozásához vezethet.

Forster szerint minden történet két alapszituációra vezethető vissza. (Idézi Alexander Steele: *Kezdő írók kézikönyve*. Alexandra, 2010, 86. old.)

1. Valaki útra kel.

2. Idegen érkezik a városba.

Bár a történetmondás „alapszituációit” illetően egyéb elképzelések is születtek (lásd Borges, Propp vagy épp Hankiss Elemér és mások kapcsolódó elmékedéseit), sok igazság van Forster megfigyelésében. Nézzünk meg néhány klasszikus magyar regényt ezen elv alapján.

*Egri csillagok*: Török hadak hódítgatják Magyarországot, ostromolják várainkat.

*Az arany ember*: Sokat utazó hajós addig ingázik két nő között, míg végleg megleli a boldogságát.

*Különös házasság*: Két diák vakációra utazik, miközben

rú, csúnya gyermekük rövid elutazása során döbben rá, hogy emberibb módon is élhetnének.

*Utazás és holdvilág:* A lelki értelemben elveszett polgár megszökik nászútjáról, hogy végül visszajusson ugyanoda, ugyanabba a helyzetbe, ahonnan elindult.

*Iskola a határon:* Kisdíákok egy idegen városban, katonai drill feltételei közepette nevelődnek engedelmessé állampolgárokká.

A példák, ha némiképp zanzásítva is, igazolni látszanak Forster megállapítását, ám jobb, ha nem ringatjuk magunkat a bölcsék köve megtalálásának illúziójába, mert világirodalmi példákat sorolva feltehető a kérdés, miként érvényes ez a tétel például *A nyomorultak*, a *Bovaryné* vagy a *Bűn és bűnhődés* esetében, az *Ulysses* és *Az eltűnt idő nyomában* című monumentális művekről nem is szólva. Sehoggy. Tetszetős tézis, de nem teljes érvényű.

A történeteket működtető kollízió alapja általában mindig egy-egy ideálisnak tetsző állapot megsértése (feldúlása, megszüntetése, eltűnése). Nem feltétlenül szükséges külső erők szembenállása, lehet a konfliktus egy személy önmagával vívott küzdelme is. Például Gogol *Az örült naplója* elbeszélésének főszereplője sajátmagával vívja harcát, illetve szemünk láttára zavarodik össze elméje, bolondul bele kishivatalnoki létezésébe.

A történet, amely elindul egy megbolydult helyzetből, valahol nyugvópontonra kell jusson. Csak a véget nem érő szappanoperákban nincs dramaturgiai finálé, csak a producer vagy a tévé-csatorna vezetése vet véget a történetfolyamnak; igaz, a sorozatok esetében az induló helyzet általában karakter-elvű, s ahhoz nem kell a világállapot feldúlása, megbomlása, elég egy érdekes színtér (kórház, lakótelep vagy lakópark), néhány jól eltalált jellem (antagonista, az örök gonosz megtestesülése nélkül nem megy). A jól formált történetek azonban általában úgy érnek véget, hogy visszatérnek a kiindulópontjukhoz. A rendőrré lövő Michel Poiccard egy detektív golyójával hátában fejezi be földi pályafutását (*Kifulladásig*).

A *Tágra zárt szemek* házaspárja valóságos és képzeletbeli szexuális kalandozásaik után visszatérnek kapcsolatuk kötöttségeibe. A tengerpartra tartó expresszen utazó, többségében magányos emberek a kalandos utazás végén ugyanolyan magányosan fejezik be útjukat, ahogyan felszálltak a szerelvényre (*Az éjszakai vonat*). A pazar villába hétvégére bezárkózó, magát halálra zabálni óhajtó négy férfi már a belépésekor magával vonszolta ott beteljesedő sorsát, ami a szemünk előtt zajlott, csak egyfajta ítélet-végrehajtás volt (*A nagy zabálás*). Persze nem minden történet ennyire zárt; válogatásunkkal szemléltetni szeretnénk azt a tendenciát, hogy a forma általában igyek-

kényszerű és súlyos következményekkel járó vendéglátásban lesz részük.

*Légy jó mindhalálig:* A debreceni kollégium bennlakó növendéke ártatlanul megalázó helyzetekbe keveredik.

*Pacsirta:* A középkorú kisvárosi házaspár vénlányko-

szik megtartani kereteit, mintegy újra önmagába zárni a szereplőket, a szellemi és a fizikai mozgásokat. Körkörös formáról van szó, olyan körökről, melyeket a sztóri alakjai futnak be, persze nem ugyanoda térre vissza, hanem spirálisan magasabb vagy alacsonyabb szintre. Lampedusa regényében, *A párdúcban* – melyből egyébként filmváltozat is készült – mondja a főszereplő herceg azt a joggal elhíresült mondatot, hogy „ha azt akarjuk, hogy minden úgy maradjon, ahogy van, mindennek meg kell változnia”. A XIX. századi olasz történelemre vonatkozó megállapítás akár dramaturgiai alapszabálynak is beillene. A történetek, amelyek összecsapásokra, szellemi mozgásokra épülnek, általában visszatérnek a kiindulópontjukhoz; magasabb vagy alacsonyabb szinten, esetleg olykor ugyanott veszünk búcsút a szereplőktől, mint ahol, és ahogyan megismertük őket.

Nézzünk meg alaposabban néhány konkrét példát.

Mi a baj a *Hannibál tanár úr* kisember hőisével? Nyúl Béla középiskolai latintanárral tovább élné szürke, eseménytelen életét, ha egy véletlen folytán nem látna napvilágot tudományos dolgozata a pún hadvezérről, amelyben felülírja az addigi közvélekedést. Ez még nem lenne nagy baj, csak kis eltérés. Írásának mondanivalójára azonban lecsap egy szájtépő, demagóg politikus, aki valóságos hajszát indít ellene. Nyúl Béla pedig odamerészkedik az ellene szervezett hisztérikus hangulatú nagygyűlésre. Ez már nagyobb baj, de még mindig csak vétség, amit még a bátorság megnyilvánulásának foghatunk fel. Ám a mi tanár urunk lelkes diákjai szeme láttára odamenekül a mikrofon elé, s lehetőséget kap, hogy szóljon az ellene tüntető tömeghez. Az igazi nagy hibát, már-már tragikus vétséget ekkor követi el. Aki addig bátor volt, az őrző sokaság előtt elgyávul, és családjára, gyerekeire gondolva ugyanazokat a szólásokat kezdi fújni, amit hallani akartak tőle. El is éri a büntetés. A hangulatváltó tömeg ünnepegni kezdi őt, aki félelmében, undorában egyre hátrál, míg végül lezuhan a mélybe, és szörnyethal. Abban a pillanatban a slemil figurából tragikus hős válik.

Vera, a fiatal moszkvai lány boldog szerelemben élhetne a barátjával, ha nem törne ki a világháború, és a fiúnak nem kellene bevonulnia a seregbe (*Szállnak a darvak*). Ebben a történetben a történelem rak túl nagy terheket az egyénre. Élde túl a háborút! Légy hűségese a szerelmedhez! Egyik sem sikerül: Borisz elesik a harcokban, Vera pedig egy léha férfi karjaiba omlik egy félelmet keltő légitámadás során. Elbuknak mindketten, egyikük az életével, a másik a lelkével fizet a különbözőképpen éles szituációkban. Pedig a lány továbbra is, ám mindhiába várja haza szerelmesét, s csak a hazatérő ka-

tonákat fogadó lelkes tömegben oldódik föl a magánya, nyer új erőt – és megtisztulást – az élet folytatásához. Vera vétségéért mintha Borisz fizetett volna, kimentve a lányt a gyötrő lelkifurdalásból.

A *Sodrásban* gondtalanul vakációzó fiataljai egy buta vízi játék során elveszítik egyik társukat, aki a Tiszába fullad. Mindnyájan hibáztak, de a felelőségük oszthatatlan. Ki hogyan éli meg a nagykorúság küszöbén őt elérő tragikus eseményt? Kinek alakítja át az életét, kinek nem? Ki lehet-e bújni a felelőség vállalása alól a szándéktalanság, illetve a vétség megosztása által? Senki sem követett el bűnt, a tragédia terhe mégis oszthatatlan – üzeni a film igazsága a nézőknek.

A gyengeség, a gyávasággá sűrűsödő féltékenység nagy bajokat okozhat. Truffaut zongoraművész hőisének csak egy szót kellene kimondania, amire képtelen, mert büszkeséget sérti, hogy felesége az ő karrierjét egyengetve fekdött le az impresszáriójával (*Lőj a zongoristára!*). S hiába veszi-

ti el a szeretett asszonyt, újból beleesik ugyanabba a hibába, nemigen tud élni a felbukkanó új szerelemmel, inkább egy szomszédos prostituált ágyában vigasztalódik. Halmozódó vétségei miatt a pianista végül megbűnhődik: második szerelmét is elveszíti, mégpedig szinte véletle-

nül, zavaros életű, a bűn peremén vegetáló testvérei és azok ellenfelei közti kisszerűen ostoba lövöldözés során. Ám épp ez a kisszerűség és véletlen fokozza föl a büntetés nagyságát. Leszűrhetjük a tanulságot: úgy is halálba küldhetünk valakit szeretteink, ismerőseink közül, ha a kisujjunkat sem mozdítjuk – éppen a nem-cselekvés által.

Hulot úr nyaralása során hibát hibára halmoz, mégis őt szeretjük az egész társaságból, igaz a többi szereplőt alig ismerjük (*Hulot úr nyaral*). A tengerpartra tévedt nagyvárosi kisember legfélelmetesebb harcát nem emberekkel, hanem – a burleszk szabályai szerint – tárgyakkal vívja. Kerékcseréje során az autógumiból halotti koszorú válik, s az ismeretlen rokonok neki kondoleálnak. Teniszjátékosként fura szervájával megbolondítja a partnereit. Véletlenül beindítja a tűzijáték rakétáit, feldúlva az üdülőfalu éjszakai nyugalját. Minden apró epizódban ő a vesztes vagy a különc, mégis őt kedveljük legjobban az egész társaságból. Úgy magaslik – nemcsak testi méreteivel a többiek fölé –, mint egy igazában megtisztuló tragikus hős. Miatta különb a világ; minden vétsége gyógyír a rajta kívül létező dolgok butaságára, közömbösségre.

A vígjátéki hős/ök/ sebezhetetlenségének tényét még olyan dokumentarista játékfilmben is felismerhetjük, mint *A sípoló macskakő*. A hibát itt látszólag a természet követi el: a diákmunkára összecsdített középiskolások semmittevésre kényszerülnek, mert nincs feladat, a kukorica még nem érett meg a betakarításra. A gyerekek nem tehetnek semmiről, a felnőtt szervezők, táborvezetők, tanárok annál inkább. Az üresjáratok, a pótcselekvések az eredeti feladat és a szervezeti keretek, az ún. építő-tábor fölösleges és álságos mivoltát leplezik le.

Vannak azonban olyan filmalkotások, melyekben látszólag tényleg nincsen semmi baj. A kiinduló kollízió rejtve van, vagy lehetséges, hogy nem is létezik. Vessünk egy rövid pillantást a *Szindbád* című filmre, bár itt az elemzésbe némileg belezavar a tény, hogy egy korábban nagysikerű irodalmi novellafüzér alapján készült a filmváltozat. De akkor is kérdezhető: mi a baja Szindbádnak? Mi fordítja szembe a világgal? Ki hibázott, ő vagy a körülötte lévő valóság? Sejthető, hogy itt nem emberi szándékok feszülnek mások eltérő szándékaival szembe, hanem egy rossz közérzetű, ezért melankolikus hős szemlélődve emlékezik a múltjára. A múlt az oka mindennek, amiért olyan volt, amilyen, amiért ígért valamit hősének, és nem tartotta be a szavát. Mit ígért? Boldogságot, szépséget, harmóniát – afféle aranykort. De hát aranykorok igazából soha nem léteznek, mindig az utókor teremti meg annak emlékezetét. Ez itt a drámai helyzet: otthontalan hősünk bolyong egy új világban, amely tulajdonképpen

majdnem olyan, mint a régi, csak mindenki korosabb pár esztendővel a róla őrzött emlékeknél. A *Szindbád* dramaturgiáját az idő masinériája mozgatja. Címszereplőnk ki is mondja, hogy ő nem akart átmeneti korban élni. Csakhogy mindig átmeneti korszak van, az idő mozgása nem áll meg, legföljebb – szubjektíve – lassul vagy gyorsul. Az egyén azonban érezheti úgy, hogy becsapták, hogy a múlt nem ezt ígérte. Az ancien régime-ek iránti nosztalgia örökkévaló, hiszen például hasonlóképp nem teljesült vágyakra épülnek az 1968 iránti nosztalgiaik – a „nagy generáció” iránti honvágy az időben.

Ugyancsak a múltó idő a főszereplője a mozi virágkorának elmúlásáról szóló *Cinema Paradiso* című alkotásnak. Bár a később nyilvánosságra került rendezői változat egy nagy szerelem ellehetetlenülését is részletezi, a film középpontjában egy kisvárosi filmszínház virágzása és hanyatlása, valamint a vetítógépész és egy apa nélkül felnövő fiú kapcsolata áll. A játszma az idő ellen folyik, illetve az idő játssza a szereplők életét alakító főszerepet. Abban, hogy az évek egymásra rakódnak, még nincsen semmi baj. Hogy minden megváltozik körülöttünk, felnövünk, megöregszünk, még nem kell, hogy szembeállítson a világgal. A közömbös, végtelen idő múlása sok mindent elvesz tőlünk, de ugyanakkor egyidejűleg meg is ajándékoz minket. Más kérdés, hogy nem örülünk az efféle, veszteségekre épülő ajándékoknak.

A fentebb említett alkotások esetében mindig a film fabuláját (tényleges történetét) és nem a szüzséjét (sztoriját) elemeztük. A két fogalom – a történet és a cselekmény – megkülönböztetése fontos módszertani szétválasztás. Ha megkérdezzük valakit, miről szólt a film, amit látott, általában mindenki a sztorit (a szüzsét, a cselekményt) kezdi mesélni, ízlésének megfelelően hosszabb vagy rövidebb formában. Az átlagnézőnek persze igaza van, mert általában a cselekmény az, amely leköti, szórakoztatja vagy bosszantja, ezért azt mindenképp bevonja az elbeszélésbe, a történetmondásba. Ámha feltesszük azt a kérdést, hogy például mi a *Hamlet* című dráma témája, illetve tanulsága, hirtelen nem tud mit mondani, mert nem kezdheti úgy, hogy a dán királyfi rájön, hogy apját meggyilkolták, és neki kellene ezért bosszút állnia. Erre a kérdésre valami mást kell mondania, például olyasmit, hogy a „tett halála az okoskodás”. Sokféleképpen lehet összefoglalni, miről is szól a *Hamlet*, de vitathatatlan, hogy a madáchi mondat is ráillik a drámára, főként a címszereplő vívódásaira.

Kísérreljük meg néhány játékfilm szüzséje, azaz cselekménye alapján annak fabuláját, azaz történetét megfogalmazni.

*Négy száz csapás* – Érdeemes-e felnőttnek lenni?

*Apa* – Nemcsak a történelmi, de a magunk te-remtette mítoszokat is le kell rombolnunk.

*Casablanca* – A szerelem és a barátság olykor felülírja a történelmet.

*Hamu és gyémánt* – A háború nem az utolsó napján ér véget.

*Jules és Jim* – A női őserő elpusztítja azt, aki fölött elveszíti hatalmát. (Népszerűbben s egyszerűbben: mindig a nő választ.)

*Egy faun megkésett délutánja* – Diktatúrában a szex is lehet szabadságharc. (Vén kecske is megnyalja a sót.)

*Szigorúan ellenőrzött vonatok* – A hősokeket a véletlen teremti.

*Jutalomutazás* – Erőszakkal senkit sem lehet rávenni a jóra.

Némelyik fabula talán máshonnét ismert szentenciaként hangzik, és ráillene esetleg valamely másik filmre is. Mindazonáltal nem az a feladata egy-egy ilyen történet-összefoglalásnak, hogy kizárólag ennek alapján ismerjünk rá az adott műre. A fabula megtalálásának értelme az, hogy a pusztá cselekmény mögé lássunk, hogy rájövünk, miről szólt a film, szubjektívebben: mi volt az értelme számunkra, hogy eltöltöttünk másfél-két órát a megnézésével. A történetek ugyanis jó esetben – ha egy bizonyos esztétikai szint fölött formálódtak meg – többet mondanak (sejtetnek, éreztetnek) önmaguknál. Sőt, vannak olyan művek, melyek esetében úgyszólván lehetetlen egyértelmű fabulát találni a szüzsé nyomán. Ilyen például a *Tavaly Marienbadban* című alkotás. Anézői/befogadói értelmezésittakár több történetvariációt állíthat föl a cselekmény (néha a nem-cselekmény) alapján. „Ezt a filmet a rendező szándékosan úgy készítette el, hogy ne is lehessen a szüzsé alapján összefüggő történetet konstruálni. Végig nem derül ki, hogy a férfi és a nő valóban ismerték-e egymást korábban is, hogy bármelyikük is járt-e Marienbadban vagy Karlsbadban, bizonyos képekről nem világos, hogy valójában megtörténtek-e, emlékképek-e vagy fantáziaképek, és ha igen, kinek a fantáziálásai. A *Tavaly Marienbadban* azon ritka filmek egyike, amelyekben nem találunk összefüggő, egyértelmű történetet, az elbeszélés »mögött«.” (Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Palatinus Kiadó, 2002, 21. old.) A nézőnek önállóan, már-már társalkotó módjára kell történetet konstruálnia, már ha egyáltalán részt akar venni ebben a munkában. Értelmeznie kellene, hogy itt egy szélhámós nőhódító próbál meg múltat teremteni ismerkedési célból a férjes asszonnyal, avagy

egy szabadulástörténet szemtanú vagyunk, melyben a nőt szeretnék kiragadni gonosznak látszó férje karmai közül, vagy netán az emberi megismerés végességének, majdhogynem lehetetlenségének példáját látjuk, amelyben nem lehet tudni, de még csak sejteni sem, mikor és mi történt az elmúlt időben. A leginkább érvényes, mindenféle szemlélet számára elfogadható utóbbi értelmezés tűnik a leglogikusabbnak, leginkább erre a filmre illő fabulának. A valóság nagyon sokszor szimulákrum álarcát ölti magára, s itt azt is figyelembe kell vennünk, hogy egy eleve megkettőzött valósággal ütközünk meg, mint minden fikciós filmben, hiszen nem magát az életet, hanem annak képi mását látjuk a vásznon. S ha ez a képi másolat akar elbizonytalanítani minket, nézőket, azt kell válaszolnunk, hogy joga van hozzá, hogy a fikció fikcióját tálalja nekünk történet gyanánt, hiszen a megformált mű amúgy is olyan csalás, melynek szabályait elfogadjuk; próbáljuk hát értelmezni ennek a valóban nem-mindennapi kettős csalásnak az eredményét, amit úgy hívnak, hogy *Tavalý Marienbadban* című filmalkotás. Ebben az esetben csak maga a narráció, a történetmondás létezik a vásznon, a fabula a megismerés kalandjáról mond valamit azoknak, akikhez az önálló értelmezés során eljut ez az üzenet. Alkosd meg a magad fabuláját, ha ezt a filmet láttad!

A korábban felsorolt magyar és egyetemes filmtörténeti példák esetében jóval könnyebb a dolgunk. Legfeljebb talán a *Jules és Jim* kapcsán bocsátkozhatunk vitákba, ha valaki másként értelmezi az első méltatói által talányosnak nevezett filmet. Azt is lehet tételezni, hogy ez a valóban sokértelmű alkotás esetleg a férfibarátság

története, amelyet nem tud szétrombolni a női őserő, amely – miként el is hangzik a dialógusokban – katalizmaként nyilvánul meg. Ez a megállapítás ellentétben lévőnek látszik azzal a gondolattal szemben, hogy mindig a nő választ. Meglehet, hogy mindkét fabula érvényes: a női őserő uralmán úgy lehet túllépni, ha működni kezd egyfajta férfiszolidaritás. Ha egy szerelmi háromszög tagjai a tabuk megtörését elfogadva átgondolják a lehetőségeiket, nem szokványos megoldási módok is feltűnnek életük horizontján. Sőt, talán fabula-alternatívaként az a filmben elhangzó gondolat is elfogadható lehet, hogy szereplőink kísérleteztek (játszottak) az élet forrásaival, és nem teremtettek semmit.

A történetformálás kétértelműségében gazdag a *Casablanca* is. Itt ugyan más okokból hezitálhatunk a film megtekintése közben, mint Truffaut munkája esetében. Mivel a forgatás során nem volt előre eldöntött a történet befejezése, tehát az, hogy az Ingrid Bergman által játszott Ilse kivel marad együtt végül – „a szerelem minden akadályt legyőz” történetvariációra is kifutható voltna a cselekmény, ha a forgatókönyvírói-rendezői szándék ezt a befejezést választotta volna. Azt már nem tudni, miért lebegtették oly sokáig a végső megoldást, hogy például maga a főszerepet alakító színész is sem tudta pontosan, merjen, vagy ne merjen forró pillantásokat vetni korábbi szerelmére, a Humphrey Bogart által játszott Rickre. Egy boldogtalan végű szerelmi dráma mindig hatásosabb – így a *Casablanca* komorabb fabulája jobban beleivódott a nézők emlékezetébe, melyet sok évtizedes kultusza is fényesen visszaigazol.

Ugyancsak a nem egyértelmű fabulájú filmek közé tartozik az *Apa*. A cselekmény külső síkon követhető alakulása egy apa nélkül felnövő fiú sorsát követi a negyvenes/ötvenes években, Magyarországon. Mivel azonban a szülőhiányban szenvedő gyerek, majd kiskamasz valóságos mítoszt költ általa nem is ismert, a világháborúban meghalt apja köré – és ez az egyéni mitizálás egybeesik egy kollektív politikai kultusz kialakulásával és felnőtté válásával –, a cselekmény követője számára egyértelmű, hogy a felnőtté váláshoz meg kell szabadulni ezektől a mind lelki, mind társadalmi értelemben kártékony, magunk fölé emelt monstrumoktól. Az *Apa* esetében így kétféle fabulát is alkalmazhatunk a jól formált egyetlen szüzsére, s mind a kettő egyszerre lesz érvényes.

Minden jól formált történet el kell jusson az ún. valószínűtlenségi pontjára (vö. John Brain: *Hogyan írjunk regényt*. Európa Kiadó, 1987, 118. skk), amikor már kimerültek a tartalékai, amikor már nem történhet benne olyasmi, ami hihetetlen, mi több, hiteltelenné ten-

né az igazságát. Brain szerint „valahol a történet szükségletei miatt olyasmi fog történni, ami a valóságban nem történhet meg. Próbáljanak megszabadulni tőle, helyettesítsék hihető eseménnyel, a Valószínűtlenségi Pont valahol máshol akkor is elő fog tolnakodni. [...] Legkönnyebb úgy birkózni meg vele, ha remekelnek: gondoskodjanak róla, hogy mindenki észrevegye.” (Uo. 120–121.) Flaubert a *Bovaryné* egyik fejezetében megkocsikáztatja a főszereplőit: Emma és kedvese egy zárt kocsiban száguldozik órákon keresztül. A kocsi nem érti, miért kell össze-vissza hajtani a környéken, mi talán annál inkább tudjuk, mert tudja az író, és tudja a szerelmespár is. Ki is váltotta a cenzúra érdeklődését, mi több, haragját ez a részlet. Perbe fogták a szerzőt ezért a néhány oldalért, de végül nem ítélték csonkításra a művet. Gondoljuk meg: a regény 1856-ban jelent meg, és a csekély fantáziájú olvasók is kitalálhatták, mit művel a „házasságtörő” pár a robogó bérkocsiban.

A *Casablancához* visszatérve – Ilse nem maradhat egyedül a végén. Az *Apa* esetében, bár cseppet sem lenne meglepő, az önállóságát kereső és végül megfelelő ifjú nem emigrálhat Magyarországról. Megtörténhetne ez, mint számtalanszor a valóságban, csak a történet veszítené el az igazságát. A *Tavaly Marienbadban* pedig maga is egy folyamatos valószínűtlenség keretei között játszódik.

Dürrenmatt *A fizikusok* című drámájához dramaturgiai téziseket fűzött. Ebben írja: „Egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be.” (*A fizikusok. Öt modern dráma*. Európa Könyvkiadó, 1996, 498.) Ennek legjobb példája *Az öreg hölgy látogatása* című darabja, melyben a szülővárosába idős korában visszatérő milliomosnő tesz egy visszautasíthatatlan ajánlatot a polgároknak: öljék meg ifjúkori szerelmét, aki miatt el kellett menekülnie a városból. S a legrosszabb be is következik: a polgárok megteszik, amit a hölgy kért tőlük. A darabban örvényként kezd működni a pénz hatalma, s akkor lenne a szerző következtelen, akkor alkotna gyenge munkát, ha nem ez lenne a befejezése, ha a kollektív gyilkosság nem történné meg. Miképp a drámából készült filmváltozatban ezt a hazug végkifejletet illesztették a történet végére. (A filmváltozat *A látogatás* címen lett ismert.)

A következetesen végiggondolt (írt és elbeszelt) történetek esetében azt érezzük, hogy csak így történhetett minden, s nem másképpen. Ahol nem születik meg ez a benyomás, ahol netán a nézőtér (vagy a tévénéző) vágyai irányítják a cselekményt, ott a mű és alkotója elveszíti a szuverenitását. Akkor és ott valóban a „nincsen semmi baj” elve és esztétikája érvényesül.

(Részlet a szerző *Regényes filmdramaturgia* című művéből, amely a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült.)

Nagy Márta

## Az ikon a keleti és a nyugati keresztény kultúrkör határvonalán

■ Úgy tűnik, hogy a Szent István-i Magyarország megfogadta nagy királyának az *Intelmek*ben megfogalmazott tanácsát az idegenek befogadásáról: „a jövevényeket jóakaratóan gyámolítsad és becsben tartsad”. A magyarálamszervezet a létrejöttétől kezdődően soknemzetiségű és ennek hozományaként többvallású volt. Így az Árpád-kortól egészen napjainkig az ortodox egyház is jelen van a magyarok által lakott területeken. A több évszázados jelenlétben különbség mutatkozik e vallás hordozói között. Míg képviselői az Árpádok alatt elsősorban magyar ajkúak voltak, addig a XII. századtól kezdődően a Balkánról betelepült népcsoportok: szerbek, macedovlachok-görögök, románok és bolgárok a gyakorlóit, akik etnikai és nemzeti kisebbségben éltek-élnek hazánkban. E közösségek – vallásgyakorlatukhoz kapcsolódóan – egyszersmind a keleti keresztény egyházművészet létrehozói a Kárpát-medencében.

A kiváló orosz bizantinológus, Viktor Bicskov megfogalmazása szerint az ortodox egyházművészet – s egyben az ortodox egyház – legjellegzetesebb megnyilatkozási formája az *ikon*. Az ikonban összegződik ugyanis e vallás minden lényeges vonása. Nagyon szemléletesen éppen azok, amelyek a különbséget jelentik a keleti keresztény teológia, dogmatika, egyházművészet és latinrómai megfelelői között.

A keleti keresztény egyházművészet más elvek alapján működött-működik, mint a nyugati. Ezen elvek alapjait egy konkrét példával világítjuk meg. A példa a kereszténység legnagyobb eseményéhez és misztériumához köthető. A húsvéti ünnepen a nyugati ember elsősorban Krisztus szenvedéseit elmélkedik, a keleti hívő pedig a Megváltó feltámadásáról és az azt követő időkről gondolkodik. Ennek lenyomatai a nyugati festészet megrázóan szép szenvedéstörténet-ábrázolásai, és ezért fordulnak elő ritkán a bizánci művészetben a keresztben szenvedő Krisztus-alakok. Az ortodox szemlélet nem fordít figyelmet az emberként szenvedő Jézus Krisztusra,

mert kerüli Jézus emberlétének különböző bemutatásait. Nem ábrázolja például Jézus csecsemőlétének pillanatait sem. Bizáncban nincsenek a nyugati táblaképekéhez hasonló, Gyermekével önfeledten játszadozó Madonnák. Sőt, igazi Gyermek-Jézusok sincsenek. Az anyja karján ülő csecsemő arca felnőttes. Nem anya- és gyermek megjelenítések az ortodox Isten Anyja a Gyermekkel ikonok. A Gyermek itt jelként mutatkozik meg, a krisztusi megváltástörténetet szimbolizáló jelként.

Az ortodox hívő lelki tekintete fölfelé irányul, s inkább vertikális, mint horizontális irányultságú. A teológiából és az évezrednyi hagyományból eredő, eme

alapvető szemléletbeli különbözőség mögött valójában az anyaghoz a matériához való eltérő viszonyulás áll. A nyugati ember kötődése az anyaghoz rendkívül erős, míg a keleti ember igyekszik elvonatkoztatni magát az anyagtól. Számára a matéria nem annyira megélt valóság, mint inkább eszköz, ahogyan a képromboló mozgalom (VIII–IX. század) során a képtisztelő Damaszkuszi Szent János kifejti: az anyag közvetítő, általa valósul meg a megszabadításunk, a megváltásunk, hiszen az Ige is testté, anyaggá lett. Az anyag ezért nem vetendő el, hanem egyenesen tiszteletet érdemel.

Nagyon általánosan fogalmazva azt mondhatjuk, hogy az ikon – az anyag segítségével – az anyagtalan, a tapasztalati világon túli, a transzcendens megjelenítésére „szakosodott”. Hogyan is valósítja meg ezt a feladatot? Maga az „ikon” a görög εικόνα, εικόν szóból származik.

Jelentése ábrázolás, kép, hasonmás, gondolati kép. Előfordul a szó a *Szentírás* görög nyelvű szövegében, a *Septuagintában*, Jézust jelöli, aki az Atya εικόν-ja, képmása. Egy is az Atyával, és különbözik is tőle. Isteni természetét tekintve egy az Atyával, emberi természetében azonban különbözik tőle. Éppen ez az emberi természet – anyag-lét – teszi lehetővé általa az anyagtalan isteni megjelenítését. Személyében ugyanis egyaránt jelen van az isteni és az emberi természet. Az anyag, az „emberlét” tehát eszköz az ortodoxia számára az érzékekkel meg nem tapasztalható, az értelemmel föl nem fogható ábrázolására. Nem több és nem kevesebb, mint eszköz. Ilyen közvetítő a fatáblából, tojástemperából, ásványi festékekből, aranyból stb. összeálló liturgikus tárgy és egyúttal képzőművészeti alkotás, az ikon is.

Az anyagtalan őskép ábrázolása, ahogyan ezt a bizánci ikon megvalósította, nagyon idegen a nyugati szemlélettől. Ez lehet az oka annak, hogy az ortodoxok és katolikusok hosszú magyarországi együttélése során nem igazán volt „átjárás” a két keresztény egyház művészete között. A IX–X. században, amikor a keresztény vallás – először annak bizánci formájában – megjelent a magyarok között, a vallásgyakorlathoz kapcsolódóan bizánci minta szerint hoztak létre műalkotásokat (marosvári, dunapenteleji, száva-szentdemeteri monostorok stb.). Ezek akkor kizárólagosak voltak, hiszen a magyarok a kereszténységnek csak a bizánci formáját ismerték. István király római orientációját követően továbbra is készülhettek bizáncias szakraális tárgyak, szent királyunk ugyanis nem üldözte a keleti kereszténységet. Sőt, az Európa nyugati felét a XI. századtól ért bizánci hatások importjaképpen, újabb bizáncias alkotások is születtek a Magyar Királyságban, egészen a XIV. századig (szekszárdi bencés monostor-templom, 1061; feldebrői altemplom falképei, XII. század; szepesdaróci, cserkúti falképek, XIV. század stb.).

Az Árpád-kort követően – ahogyan utaltunk rá – az ortodox vallás gyakorlóit már nem magyarok, hanem idegen ajkú kisebbségek voltak. A kisebbségi helyzet nem könnyítette meg azt, hogy ez a kultúra kisugározzék a környező többségi kultúrára. Az ellenkezőjére viszont látványos példát találunk, ami elsősorban a barokk művészet bizonyos elemeinek az átvételében mutatkozik meg. A reprezentációra, a fényűző pompára való törekvés közelíti is egymáshoz az ortodox és a barokk művészetet. Az ún. *ortodox barokk* nem kizárólagosan kárpát-medencei jelenség. Az egy tömbben élő keleti keresztényeknél, a cári műhelyben az oroszoknál, a kijevi Festő Akadémián, a görögöknél, az itáliai partokhoz legközelebbi Jón-tengeri szigeteken (Korfu, Kefalónia

templomaiban) már a XVIII. századi magyarországi fölbukkanása előtt hirdeti a barokk, ami a centrális perspektívának, a szereplők plasztikusabb és dinamikusabb megformálásának, a drapériák gyakori alkalmazásának és mozgatásának, valamint a tájképi elemeknek az átvételében figyelhető meg: Magyarországon például Jovan Četir Grabovan székesfehérvári, Mihajlo Živković balassagyarmati és szentendrei stb. ikonjain. A barokk nemcsak az ikon formanyelvére volt hatással, hanem új ikonográfiai típusokat is eredményezett, melyek elsősorban a szentek uralkodói szerepét erősítették. Ilyenek a *Krisztus, a nagy Főpapa*- vagy az *Isten Anyja megkoronázása*-ábrázolások (Stefan Tenecki szegedi ikonja). Utóbbiakon az Atya-Istent is megfestették, amitől a keleti művészet korábban tartózkodott – ugyanúgy, mint a kósír fölött lebegő Krisztust megjelenítő *Krisztus föltámadása*-kompozícióktól – abból a megfontolásból, hogy a *Szentírás* ezekre vonatkozó pontos leírást nem tartalmaz. Barokk architektonikájú és barokk faragványokkal díszített ikonfalakat állítanak föl a grábóci, a miskolci vagy a szentendrei stb. templomokban. Ide sorolandó a magyarországi ortodox templomépítészeti is. Kevés kivételtől – a grábóci (1761); a budapesti bolgár (1930 körül) és a beloianiszi (1986) templomok – eltekintve a hazai ortodox istenházak nyugati építészeti elvek alapján épültek föl: hosszanti térfűzésű, toronnyal ellátott épületek, melyeket főképpen barokk (szentendrei templomok), copf (békési), klasszicizáló (kecskeméti) vagy historizáló (hercegszántói) köntösbe öltöztettek. Az építetők hiába is próbálkoztak volna bizáncias (kupolás) templomok emelésével. A kezük meg volt kötve, ugyanis a különböző udvari rendeletek (a század első felében a Kollonich Lipót-féle, majd az 1781-es Türelmi Rendelethez fűzött záradék) kimondták, hogy csak olyan templomépületek emelhetők, amelyek igazodnak a Birodalomban uralkodó építészeti stílushoz. Paradox módon a Magyar Királyságban maga az ortodox egyház – elsősorban a szerb – is támogatta a nyugati – barokkos szemléletű – templomépületek és liturgikus tárgyak létrehozását. A szerb egyházi vezetés úgy vélte, hogy az idegen vallású és kultúrájú szerbség új hazájában annál inkább meg tud gyökeresedni, minél inkább alkalmazkodik a többségi környezet életének legkülönbözőbb szegmenseihez.

De az „ortodox barokk” zsákutcának bizonyult. Egyébként sem volt ez igazi szintézise a kétféle szemléletű keresztény művészetnek, inkább csak felületi érintkezés. Hiszen az éltető háttér, az egymástól – ugyan nem sokban, de fontos dogmákban – különböző két keresztény tan nem volt összeegyeztethető. A XIX. század elejétől a ba-

rokos stílusjegyek eltűntek az ikonokról. Ezt követi még a klasszicizmus bizonyos elemeinek – a barokkot meg sem közelítő mértékű – átvétele. Pavle Djurković dunaföldvári ikonjai (1801) a testek megformálása plasztikus, a háttér a centrális perspektíva szabályainak megfelelően nyitott, természeti tájra néző, melynek a szoborszerű testek integráns részét képezik. A klasszicista építészeti kedvelt architektúráli elemei (tympanon) és díszítőmotívumai (urnák, füzérek) szintén fölbukkannak az ikonfalakon (gyulai „nagyromán” stb.). A század végére ennek a nyugati művészeti stílusnak a hatása is megszűnt a magyarországi ortodox egyházművészetben. Erre az időszakra, a XIX. század végére esik egy hasonló, elhíresült kísérlet, amely az egy tömbben élő ortodoxoknál zajlott, és ösztönzője maga a legnépesebb számú ortodox egyház, az orosz volt. A kijevi Szent Vlagyimir-templom kifestésével neves mestereket bíztak meg. A. M. Vasznyeocov és M. V. Nyesztyerov nyugatias szemléletű falképeket és ikonokat készített, elsősorban az orosz ikon megújításának a szándékával. Ez a kísérlet is kudarcba fulladt. Valódi szintézisről ez esetben sem lehetett beszélni. Úgy tűnt, hogy az ortodox művészetet megújítani nem, csak megtartani lehet. Ez a művészet „török, de nem hajlik”. „Megújítása” valószínűleg kudarcra van ítélve mindaddig, amíg a háttér, a tan nem mozdul. Hiszen az ortodox kép tartalma és formája is a tan (Karátson Gábor).

A művészettörténet világszínpadára az ikon – nem elsősorban szakrális tárgyként, hanem képművészeti produktumként – a XX. század elején, az 1913-ban Moszkvában fölállított, ikonokat fölvonultató kiállítással lépett. Az ortodox világtól nyugatabbra tevékenykedő művészvilág ezt követően kezdett fölfigyelni az ikonra. Két, gyökeresen különböző szemléletű, világi és egyházi művészet közeledett egymáshoz: a nyugati művészet – melynek egyik fő mozgatórugója a szubjektívizmus – észrevette a közösségi-kozmikus világgép művészi manifestálódását, az ortodox ikont.

A kétféle szemlélet egybekapcsolásából orosz földről elindult egy olyan irányzat, amelynek célja azonos volt az ortodox művészetével: az emberiség megváltása. A konstruktivista irányzatban az ortodox objektívitas és a nyugati szubjektívizmus egymással fúzióra lépve a „végregelesen megfogalmazható igazságot” kereste (Karátson Gábor). A konstruktívizmus szellemében alkotó XX. század eleji festőket nem csak az ábrázolási elvek bizonyos hasonlósága közelítette az ortodox ikonhoz. Itt is, ott is vallják a kép függetlenségét a hétköznapi realitástól. A festmények önálló képi valóságok. Nem ábrázolnak olyant, ami a valóságban nincsen, például egy távolba vezető fasort

a vásznon, mert a valóságban ilyen nem létezik, vagyis elvetik a látszatperspektívát. Sík lapokból építkeznek, a festészetet annak létalapjában, a síkban művelik. Nagyon erős absztrakcióval tárgyaik végső lényegét, szellemi tartalmát kívánják képi nyelven megfogalmazni.

Az egymással összebékíthetetlennek tartott keleti és nyugati művészet egyfajta egybekapcsolásának a nemes szándéka különös hangsúllyal szólalt meg a keleti és a nyugati keresztény kultúrkör határvonalán élő művészeknél. Vajda Lajos, Korniss Dezső célja volt a konstruktivizmus és a szürrealizmus szintézisével a keleti és a nyugati kultúra egymásba olvasztása. A szentendrei festők ebbéli vágyát erőteljesen motiválhatta az a közvetlen közeg, amelyben éltek: a szentendrei szerb ortodox kultúra. Vajdát minden bizonnyal inspirálhatták gyermekkori szerbiai élményeinek az emlékei is abban, hogy nagyon hamar eljusson az ortodox ikonfestészet formavilágához, és ennek nyomán teremtsen meg jellegzetesen vajdai ikonos figuráit. *Gyertyás lány* című alkotását (1936) például síkban komponálta. A félalakos, erős kontúrokkal körbevett figura beállítása szigorúan frontális, a kör (más munkáin: *Ikonos önarckép*, *Leányfej*, 1936, tojásdad) formájú fej oszlopszerű, masszív nyakon ül. Az arc szemöldökvonalaik vízszintesei megszakítás nélkül futnak bele az orr függőleges egyenesébe, melyet alul a kicsiny ajkak horizontális vonala zár le. Az arc az „emberi fiziognómiából desztillált jelrendszerre egyszerűsödött”. Az ilyen fajta figura tipikus az ikonfestészetben. A festő Cézanne geometrikus redukcióra törő látásmódját és Malevics transzcendentáló célkitűzéseinek tisztaságát régi hívők egyetemes formarendjébe oltva, a látható valóságot a szellem birodalmába emelte (Mándy Stefánia). A végéig absztrahált, szimmetrikus rendben előléptetett alak (*Leányikon*, 1936) résnyire nyitott, szembogár nélküli szempárja nem küldi ki a sugarait a világba, és elképzeltetlenné tűnik, hogy a pöttynyi ajak szólásra nyíljon. Ez a figura egy magasabb régióhoz tartozik. Vajda az ikonfestészetből átvette tehát a látványtól független ábrázolás módját, és megértette azt is, hogy „az emberábrázolás csak annak az egyetlen képmásnak a megjelenítése lehet, amely az emberi arcok sokféle fénytörésén át” ölt testet (Mándy Stefánia). Utóbbi gondolatot teljességgel a *Felfelé mutató ikon-önarcképén* (1936) bontotta ki.

A Vajda Lajost követő művésznemzedékek tagjai a Vajdától gyökeresen különböző szemlélettel is közelítenek a keleti kereszténység ikonjához. Péreli Zsuzsa oeuvrejében ez a műtárgy többféle megfogalmazás-módban tűnik föl. Az 1989 *Karácsony* című, arannyal és ezüsttel szőtt, karácsonyfát idéző gobelinjéről arany és ezüst szá-

lak között kulcsok, pénzérmék, csengők, mézeskalácsformák, lehallgató-készülék, töltényhüvelyek lógnak. Középen a *Kazanyi Isten Anyja a Gyermekkel és szentekkel* ikonográfiai típusból való szép mívű aranyozott orosz „ikon” tűnik föl. De az ikonok mindössze a díszítményét, a borítóját (oklad) látjuk. Hiányzik alóla a lényeg, vagyis a fatábla, amelyre a figurákat megfestették. Az arcok és a kezek helyén – melyeket a borító láttatni engedne – feketeség sötétlik. A romániai forradalom emlékére született műalkotás a világot elhagyó szentek vagy a szentektől elforduló, hitehagyott világ szimbóluma. Péreli Zsuzsa számos munkájához használ föl különböző – saját megfogalmazásában – „talált” tárgyakat, kép- és paravánkereteket, offereket, kommunális hulladékot stb. Új környezetükben ezek eredeti jelentése megmarad vagy átértelmeződik. Így tette alkotása középponti szereplőjévé a *Kazanyi Isten Anyja a Gyermekkel*-ikont is, az értelmezéstől függően esetleg antiikonként. A műalkotás sugallhatja azt is, hogy a forradalom harcos örületében az ember nem látja meg a biztos pontot, Istent. Ebben az esetben az ikon jelentése nem kap új értelmet. De a műalkotásból az is kiolvasható, hogy az égiek hagyták el az embert. Ebben az esetben a mű antiikonként fogható föl, hiszen az ikon lényegi eleme, a transzcendens megjelenése átértelmeződik.

A *Boldogasszony* (1987) című, aranyszálakkal szőtt munkán Mária a bal karján tartja a kis Jézust – a *Hodigitria Isten Anyja a Gyermekkel* ikonográfiai típusra emlékeztetően. Az arany masnikkal, különféle offerekkal gazdagon díszített háttér ünnepélyes, mint az ikonok. Mária azonban nem néz sehová, sőt a szemét is lecsukja, a Gyermek tekintete is semmitmondó, és nem is emeli áldásra a kezét. Kiüresedettek ezek az ikon-figurák, a függőleges felvetőszálak marionettszerűségüket hangsúlyozzák. Nem tartoznak ők sehová, még egymáshoz sem (Péreli Zsuzsa); a koponya az elmúlásukra figyelmeztet. „Ez a semmi ikonja” (Péreli Zsuzsa). A művész nő megszokott iróniájával, ennek a semminek a Máriáját még babérkoszorúval is felékesítette, a nemzeti színű szalaggal megkoronázott csonka Magyarország látképét is az offerek közé helyezte, a semmiért a Semminek adott hálára utalva.

Az ikon tematikáját, ikonográfiáját, forma- és színvilágát fölhasználva, de fontos elemeit – a szentek anyagtalansága, absztrakt környezet – átértelmezve vagy ironikusan alkalmazva – arany szín –, Péreli Zsuzsa XX. századi antiikont hozott létre.

Nem az ikon formavilágából építkezik Péreli *Lakók jegyzéke* (1986) című gobelinje. A tympanonnal díszített, architekturális keretépítményben függőlegesen aláhulló

fehér felvetőszálak teszik ki a képmezőt. Ebben három-három fejet látunk, szimmetrikus elosztásban. A „talált” keret igazi, valamikor a ház lakóinak a névjegyzékét tartalmazta, ennek a helyébe kerültek a fejek. Arcaik karakter nélküliek, semmivel nem mondanak többet, mint neveik betűinek személytelensége.

Ebben a műben az alkotó az ikonok nem a tematikáját vagy az ikonográfiáját, és nem is a színvilágát követi. Az ikonfigurák ábrázolásának lényeges sajátosságát, a személyiség – a múlandó földi arc – háttérbe szorítását vette kölcsön. De a Péreli által kialakított környezetben ez a személytelenség nem az igazi lényeg felmutatását szolgálja. Ezért vált „modern” antiikonná ez az alkotás.

Az ikonfestő Korényi János *Lovasroham 2006. október 23.* című munkáját 2011-ben az Alaptörvény illusztrációjaképpen készítette. Az alkotás a *Szent György a sárkánnyal* című szélképes ikonok szerkezetét és ikonográfiáját követi. A középképen fehér lovon, arcát elrejtő fehér sisakban, lobogó sötét paláttal, mellén fehér POLICE felirattal egy Szent György-alak jelenik meg, amint lándzsáját a követzen heverő, fehér ruhás királynőbe döfi. A királynő kezéből a piros tulipán a csatornanyílás rácsára hull. A lovak mögött kordonnal elrekesztve a sárkány alakja, valamint az Országház kupolája és a Szabadság-szobor tűnik

föl. A – szentek élettörténeteit mutató szélképek helyén – sötétkék alapon elhelyezett medalionokban oldalt síró alakok, lent tankok és lovas rendőrök osztagai láthatók.

Az előadásmód a XX–XXI. századi ortodox világban elterjedt neobizánci, az ikonográfia hagyományos. Két elem, a királylány és a sárkány alakja azonban fölcserélődött. Így Szent György – akit a rendvédelmi erők 1992-ben védőszentjüknek választottak – az országot szimbolizáló királylány helyett a legyőzendő gonoszt védi. Egy kaffkai történet bontakozik ki a néző előtt.

Korényi nem lép ki az ikonfestészet kereteiből, az ikonográfiát, a formanyelvet és a jelentést illetően sem. Nem átértelmezi a Szent György-ikon eredeti jelentéseit, hanem bizonyos elemeket – királylány, sárkány – fölcserél, illetve egy-egy új elemet (tulipán, POLICE felirat, Országház) betold. Ezek értelmezhetők az eredeti Szent György a sárkánnyal-történet síkjában: a királylány kezében lehet virág, palotája hasonlíthat a mi Országházunkra, és miért ne hirdethetné György a mellére fölírt felirattal, hogy ő fegyveres erőket képvisel – hiszen ő maga is ilyenek volt a tagja. A motívumokat ki lehet bontani az eredeti legenda keretein belül, de – a festő nagyon finom, de rendkívül szellemes-szomorú iróniájával – a 2006-os események ismeretében értelmezhetők ezeknek megfelelően is. Korényi János keresztény hite szerint az ördögi történetből távlatokat is sejtet – az ikon világán ezúttal is belül maradva. A szélképek felső mezőjében, a középső medalionban a lándzsa ütötte véres sebbel a mellén a királylány jelenik meg, fején koronával, két oldalán öt dicsőítő fehér ruhás angyalokkal. A győzelem nem a Police-György oldalán van – tudjuk meg e gogoli értelemben tökéletes antiikonból.

Aknay János Szentendrén a vajdai ikon-hagyományok folytatója. A magyar festőművészek közül talán az ő munkásságát hatja át leginkább átfogóan és legmélyebben ez a keleti, szakrális műtárgytípus. Ikonos alkotásai angyalábrázolásaiban teljeseznek ki. 1996-ban festett *Őrangyala* jelzi, hogy az égi lények ábrázolásában milyen hagyományból kíván építkezni. Elég mellé tennünk Andrej Rubljov 1410-es évekből való *Mihály aranyalát* ahhoz, hogy meglássuk a téma, az ikonográfia és a formaadás hasonlóságát.

Az angyalok, Isten küldötteiként azt a feladatot kapták, hogy elvezessék az embert a Gondviseléshez – tudjuk meg az Angyali Doktortól. Aquinói Szent Tamás, Jézus – Máté által (Mt 18,10) lejegyzett – szavai nyomán kimondja, hogy az angyalok színről-színre látják Istent. Ezt a gondolatot vizualizálják Aknay színnel vagy vonallal függőlegesen osztott „kétarcú”

angyalai: arcuk egyik felével az Atya, másik felével – küldetésük révén – az emberek felé fordulnak. Vagyis az égi küldöttek az istenit közvetítik az ember felé – ennek a segítségével vezetik őt.

Mint fentebb láttuk, az ikonnak is az ősképp megjelenítése a célja. A kérdés mindkét esetben a „hogyan”. Más mód nincsen, mint az anyag segítségével. Az ikon az anyaggá lett Ige, az Istenember, Aknay János leginkább az anyagi testet fölvetett égi küldöttek megjelenítésével. Az angyalok anyagtalan szubsztanciák, és mint ilyenek az anyagi-földi világ számára láthatatlanok. De miután az anyagi világ vezetésére szól a megbízatásuk, olykor anyagi testben, látható formában is föltűnnek. Például Máriának – a megváltástörténetünket elindító *Angyali üdvözlés* alkalmával – vagy Tóbiásnak, Jákobnak, Zakariásnak és másoknak. Ezek ugyan kivételes esetek, a keresztény hitvilág mégis ember formájú, nem nélküli, szárnyas lényeknek képzelel el őket. Aknay is ezt teszi. Angyalai mégsem hús-vér emberként vannak jelen a festményein.

Az ikon kompozíciós elemei a földi világból valók, de elsődlegesen valami földöntúlira utalnak. Jézus jeruzsálemi bevonulásának ábrázolásán Jeruzsálem házai emlékeztetnek a történeti eseményre, de alapvetően a vágyott, égi Jeruzsálemet szimbolizálják. Ezért nem is használja az ikon a centrális perspektívát, mert ez – József Attila szavaival – ugyan a *valódit* mutatja, de nem az *igazit*. Látszatperspektíva. Aknay János is elveti a látszatperspektívát, annak egy-nézőpontúságát, azt, hogy a szubjektum szemével láttassa a világot. Ő nem a „saját” angyalait szándékozik a néző elé állítani. Az ikonfestőkhöz hasonlóan az ősképet közvetítő égi küldötteket a maguk „valóságában” kívánja megjeleníteni. De hogyan? Nem a teremtmény-angyalokat másolja le. A festő a teremtés aktusát utánozza, vagyis az Isteni Művészet módszerét, azaz a szimbólumokban teremtést. Szent Páltól tudjuk (Róm 1,20), hogy itt a földi világban minden (a tengeri kagyló, a kismadár, az oltárasztal stb.) valami égire utaló szimbólum, hasonlóan az ikon képi világához. A szimbólum arra szolgál – írja Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész –, hogy általa emelkedjünk föl az érzékekkel meg nem tapasztalható, az értelemmel föl nem fogható igazsághoz. Aknay is szimbólumként jeleníti meg angyalait, nem a földi világban való hús-vér föltűnésükben mutatja őket. Felhasználja ugyan ezt a testet – ahogyan maguk az égi lények vagy a korábbi keresztény művészet. De angyal-figuráit lapokból, anyagtalan lényekként építi föl. Leginkább szem nélküliek, hiszen a szem az anyagi test része, ami nem tartozik a valódi természetükhöz; az angyalok nem testi szemekkel látnak. A szentendrei

festő égi lényei az ikonfestészet angyalformáinak a végletekig leegyszerűsített késői leszármazottai. Egyszerű sémájuk az ikonokéhoz hasonlóan „a hit tárgyának egyetemes metafizikai háttérét fedi fel” (Titus Burckhardt). Az Aknay-angyalok látomások, jelek. A transzcendens jelenvalóságára utaló jelek, mint az ikonfestészet jelrendszere. Az ikon minden egyes eleme az égire utaló szimbólum. Ezért mondhatjuk, hogy az ikon: közvetítő, fölfelé. Aknay angyal-jelei is ilyen közvetítők.

A szentendrei festőmester jó két évtizeden át szinte csak angyalokat festett. És ezek jórészt egyformák. Egy bizonyos ikonográfiai típuson belül az ikonfestészet szereplői is egyformák. Jézus alakja egy XII. századi *Jézus megkeresztelkedése*-jelenetben ugyanolyan, mint egy XVII. századi görög vagy orosz festő ikonján. Ezért hangzik el olyan gyakran, hogy „minden ikon egyforma”. Az ikonográfiai kötöttség azonban az ikonfestészet lényegi eleme. Eszköze az ősképp megtartásának és áthagyományozásának. Az ikonográfiai típusokat, prototípusokat nem csak és nem elsősorban a hagyományok és az egyház szentesítik, teszik kanonikussá. Az állandóságukhoz való ragaszkodást leginkább az erősíti, hogy az ikonográfiai típusok első darabjainak a létrejötte csodás eseményhez köthető. Az égi közreműködéssel keletkezett mintaképen a festő nem változtatott-változtathatott.

Ennél autentikusabbat ugyanis nem tudna létrehozni. A bennük rejlő isteni lényeg okán egyformák Aknay angyalai is. Típusok, mint az ikonfestészet szereplői. A festőművész az ikonfestőkhöz hasonlóan nem kutatott újabb és újabb témák és kifejezőmódok után. Megtalálta a maga igazságát, és ezt ismételteti, mint a régi korok ikonfestő mesterei.

Az angyalábrázolások emblematikus darabja *Sárika* (2002) című alkotása, melyen az idő előtt eltávozott kisleányát ábrázolja a mester. A keresztény gondolkodás szerint a gyermekek az égi világba fölérve azonnal angyalokká lesznek. A fej a festményen aranyszínű, ami az égi világ színe. Sárika tehát már ehhez a világhoz tartozik. A fej kör formájú. A kör a tökéletesség, a teljesség, tehát ez is az égi szféra jelképe. A földi életre és a halálra utaló vörös és fekete háttérből az aranyba, a teljességbe jutott, megigazult lélek lép itt elő. De a fej meg van fosztva személyiségjegyeitől. Úgy tűnik, hogy a festő nem egy valós személyt kívánt megidézni. Az alkotás komponenseinek az alakítása az egyénitől az egyetemes felé, az ikonalakok irányába viszi el a művet. A festmény gyermekére utaló megnevezése jelzi a művész fájdalmát. A festő azonban ezt a személyes érzést általános érvényűvé emelte. A személyest egyetemesként tudta bemutatni. Kicsi gyermeke mindannyiunk angyalikonjává változott (miközben számára továbbra is megmaradt személyes közvetítőnek a lent és a fönt között).

A különösen tisztelt elődnek, Vajda Lajosnak az 1936-ban festett, híressé vált *Felfelé mutató ikon-önarcképén* szintén föltűnik egy szabályos kör formájú „ikonfej”. Ebbe halad a festő sziluettszerűen megformált portréja. A földi árnyékkarc, az individuum beleolvad az ikonfej kozmikus arctalanságába, az univerzumba. A nyugati individualizmus kész egyesülni az ikonfejjel, az ortodoxia teljesség utáni vágyának az elvontságával. Vajda Lajos ezen az alkotásán megfestette az álmát, a keleti és a nyugati igazság egyesítésének a vágyát. Két figurával tette ezt. Aknaynál csak egyetlen fej van, az individuum nála már egy az ikonfejjel. A keleti és a nyugati igazság egymásra talált. Lehetséges ez a találkozás – hangzik el a festészet nyelvén – ami különös jelentőséggel bír a Kárpát-medencében, a keleti és a nyugati keresztény kultúrkör metszésvonalán élők számára. Válasz létkérdéseink egyikére. Ezért szól nagyon hozzánk a *Sárika*.

Aknay János festészetét egyedülálló mélységben érintette meg az ortodox ikon. Nem egyszerűen hatott rá ez a keleti műalkotás-típus. Aknay továbblépett a vajdai úton. Vajda Lajos a XX. század első harmadában – ezt tartva leginkább alkalmasnak – az ikonformát használta arra, hogy figuráit áttemelje a transzcendensbe. Aknay János

a század végén és a következő elején a transzcendens világ lényéből választ – igaz, jórészt csak a hírnökökig merészkedik. Az ikon formakincséből és legfőképpen a tapasztalati világon túli átadásának a módszeréből mérítve égi lényeknek megjelenítései valódi megidézések. Munkái nem idézőjeles ikonok, de nem is modern ikonok. Számára az ikon tematikai-formai és spirituális igazodási pont. Ikonos munkái a keleti és a nyugati keresztény művészet valódi szintézisei, új minőséggé szervült, egymást gazdagító példázatai, *ikonlényegű festmények*.

Aknay ikonos angyalai és szentjei kivételes jelenségek a magyarországi keleti és nyugati keresztény művészet több évszázados együttélésének a történetében. Először fordult az elő, hogy a kisebbségi kultúra nem egyszerűen hatással volt, hanem beépült a többségi környezet kultúrájába, ami megtartva továbbhagyományozza az eltűnőben lévő kisebbségi kultúra elemeit. Aknay János ikonos művei tehát jóval túlmutatnak műalkotás-voltukon. Az egymással kibékíthetetlennek tartott keleti és nyugati keresztény művészet kapaszkodik itt egymásba, új minőséget teremtve. A kultúra területén teljesítik be az *Intelmekben* megfogalmazott Szent István-i gondolatot: a jövevényektől ne félj, mert gazdagítanak téged.

#### IRODALOM

Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalata*. Első rész, ford. Tudós-Takács János, Budapest, Gede Testvérek Bt., 2002.

*Az isteni és az emberi természetéről. Görög egyházatyák*. Vál. Vidrányi Katalin, ford. Erdő Péter, Budapest, Gede Testvérek Bt., 1994.

Bicskov, Viktor: *A bizánci esztétika*. Budapest, Gondolat, 1988.

Burckhardt, Titus: *A szakrális művészet lényegéről a világvalóságok tükrében*. Budapest, Articus Kiadó, 2000.

Hann Ferenc: *Pérelé Zsuzsa*. Szentendre, Interart Stúdió, 1990.

Karátson Gábor: *Hármaskép*. Budapest, Magvető, 1975.

Mándy Stefánia: *Vajda Lajos*. Budapest, Corvina, 1983.

Nagy Márta: *Aknay és az ikon/Aknay and the Icon*. Budapest, Balassi kiadó, 2013.

Novotny Tihamér: *Aknay János*. Szentendre–Debrecen, Szentendrei Közművelődési, Kulturális és Városmarketing Kht. – Modem, 2009.

Schönborn, Christoph: *Krisztus ikonja*. Budapest, Holnap kiadó, 1997.

*Szent István és az államalapítás*. Szerk. Veszprémy László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Uszpenszkij, Leonyid A.: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Budapest, Kairosz–Paulus Hungarus, 2003.

Nyilasy Balázs

## Egy irodalmi szótárról és egy irodalmi szótár ürügyén

1.

■ Nem túlzás kimondanunk: az oktatás igényeit és a szakmai kultúra terjesztését szolgáló (a diszciplína pillanatnyi színvonalát, gondolkozástörténeti állapotát bemutató), nívós szakszótár nélkülözhetetlen fogaskerek a tudomány gépezetében. Megléte vagy hiánya jelzi, milyen szolgáló készséggel működik, milyen terjeszkedési akaratot érvényesít a szaktudományi értelmiség. Gyarapodó, szolgálni és terjeszkedni akaró tudományt jó szótárak nélkül meglehetősen nehéz elképzelünk. Annál szomorúbb, hogy nekünk, magyaroknak az általános irodalmi szótárak, glosszáriumok, lexikonok tükrébe nézve nem sok dicsekedni valónk van. A XX. század utolsó harmadában született *Világirodalmi lexikon* és egy-két, középiskolásoknak szánt irodalmi szótárt leszámítva nincsen mit számon tartanunk, és korszerű, korrekt szakmaiságról e néhány kiadvánnyal kapcsolatban sem beszélhetünk. Az angol anyanyelvűek, angolul olvasók számára adott bőségtől és magas színvonaltól bizony nagyon-nagyon messze vagyunk. Okos, jól szerkesztett lexikonokat, szótárakat, glosszáriumokat igényelve jómagam is angol irodalmi és társtudományi kézikönyveket forgatok. A Princeton poétikai enciklopédiát (lexikont), a Gerald Prince szerkesztette narratológiai szótárt éppúgy kézbe veszem, mint a Rom Harré és Roger Lamb által gondozott, pszichológiai, szociálpszichológiai szócikkekkel tartalmazó kiadványt. Legállandóbb tanácsadóm, legfontosabb segítőtőm mindazonáltal az *A Glossary of Literary Terms* című, irodalmi fogalmak bemutatására vállalkozó, angol szakos egyetemi hallgatóknak szánt, igényes, először 1957-ben publikált szótár. Természetesen nem a valahai, legelső kötetet használom. A *Glossary* 2014 januárjában immáron a tizenegyedik kiadásban jelent meg; a könyvet a szerkesztők az irodalomtudományi fejleményeket követve kiadásról kiadásra bővítik, a szócikkek és az irodalomjegyzéket tendenciózusan

frissítik. A szótár manapság közel ezerkétszáz fogalomra koncentrált, és több mint négyszáz oldalas.

A köteteket Meyer Howard Abrams, az Egyesült Államok legidősebb és legnevesebb élő irodalomtudósa 2005-ig egyedül szerkesztette. Abrams New Jersey államban, kelet-európai zsidó bevándorlók gyermekeként született 1911-ben. A Harvardon végzett, majd sok-sok éven át az ithacai Cornell egyetemen tanított. Már első, 1953-ban megjelent *The Mirror and the Lamp* című munkájával nemzetközi hírnévre tett szert; a romantikakutatásban új utakat nyitó kötetet a New York-i Modern Library Kiadó a világ száz legfontosabb angol nyelvű non fiction könyve közé sorolja. A tudós a modern irodalomelmélet, irodalomértés, kritika kérdéseivel is rendszeresen foglalkozik. Tradicionális és humanista irodalmárnak vallja magát; posztstrukturalista, dekonstruktivisták iskolákat érintő kritikai véleményének azokban az években is hangot adott, amikor a korszerűség presztizsjelvényeit Amerikában a Paul de Man, J. Hillis Miller, Barbara Johnson fémjelozte értelmezői közösség birtokolta.

Az irodalmi szótár nyolcadik kiadásától kezdve az idős kutató társszerkesztőt vett maga mellé. Geoffrey Galt Harpham, bár Abramsnél jóval fiatalabb, maga is neves tudós: az Amerikai Tudományos Akadémia tagja, s az Akadémia által alapított National Humanities Center (humán kutatóintézet) igazgatója. Első könyve a nyolcvanas évek elején jelent meg; 2002-ben publikált, nagy figyelmet keltő munkájában (*Language Alone: the Critical Fetish of Modernity*) szkeptikusan szemléli a humán tudományok s az irodalomtudomány több évtizedes rendszernyelvészeti orientációját, és olyan nagy tekintélyű gondolatrendszerek mellé tesz kérdőjeleket, mint a saussure-i nyelvelmélet, a derridai nyelvfilozófia s a lacani „lingvisztikai freudizmus”.

Az *A Glossary of Literary terms* a korszerű irodalomértéshez kapcsolódó terminusok korrekt tárháza. A könyv címszavai közt rendre megtaláljuk a legfontosabb társ-

tudományi, művelődéstörténeti, kultúrtörténeti fogalmakat (*deizmus, humanizmus, pszichológia*), a nagy irodalmi trendeket, gondolkozásmódokat (*klasszicizmus, romantika, realizmus*), a kisebb és nagyobb műfajcsoportokat (*dráma, epika, regény, romance, himnusz, haiku*) és a prózapoétikai, költészet- s verstani sajtóságokat (*point of view, trópusok, alakzatok, metrika, ritmika*). A szócikkekben a vizsgált fogalom történeti pályafutásáról is rendszeresen kapunk információt. A *műfaj* címszó szerzője például nemcsak a műfajelmélet alapvető elgondolásait kíséri végig Arisztotelésztől a reneszánszon, újklasszicizmuson, romantikán át a chicagói iskoláig, strukturalizmusig, Wittgensteinig, de az áttekintés során a különböző korok legfontosabb műfaji novumait is számba veszi. A definíciókat Abramsék nem kerülik, ám nem is erőltetik fölöslegesen. A fogalmi körülírások körültekintőek, pontosak, de misztifikációtól mentesek. A *metaphor, theories of* címszó kidolgozója például mindjárt a gondolatmenet indításakor megjegyzi, hogy a metafora ügyében retorikusok és grammatikusok huszonöt évszázada tanakodnak, s bár a vitához a XX. század második felétől a filozófusok is csatlakoztak, máig nincs egyetértés a kérdésben.

A könyv centrális helyzetbe állított fogalmi döntő többségükben minden irodalmár számára kulcsfontosságúak, bár a szerkesztők a maguk angolszász nézőpontját érvényesítve néhány olyan terminust is kiemelten hangsúlyoznak, amelyek kifejezetten az angol-amerikai irodalmi kultúrából származnak. Ilyen például a T. S. Eliot kimódolta *objective correlative*, a Wimsattól és Beardsleytől származó *intentional* és *effective fallacy*, az Alexander Pope-hoz köthető *Great Chain of Being*. E fogalmak egyébként az angolszász eredet ellenére az európai irodalmárok számára is ismertek. Néhány más címszóval viszont más a helyzet. A Harold Bloom megalkotta *anxiety of influence* és az elioti *dissociation of sensibility* terminusokat, azt hiszem, mifélnék kevesebben ismerik, s egy német, francia, magyar nyelvű irodalmi szótár szerkesztője számára talán a *Harlem Renaissance* sem tűnne nélkülözhetetlen fontosságú kulcsfogalomnak. A *Glossary* angolszász beágyazottsága mindazonáltal nemhogy káros volna, de egyenesen hasznos a magyar irodalmár számára. Már csak azért is, mert kulcsterminológiáinkat, műfaji preferenciáinkat, problémamegjelentéseinket, csomópont-megállapításainkat illetően lépten-nyomon termékeny újragondolásra serkent, korrekciós alternatívákra figyelmeztet. A metafizikus költők, a preraffaeliták jelentékeny poézisét s a gótikus regény érdekes változatait vajon nem kellene végre érdeklődésünk homlokterébe vonnunk? Az angol világban alapvető fontosságú drá-

mai monológ műfajpoétikai átmeditálását nem kellene jobban szorgalmaznunk, már csak Petőfi Sándor, Arany János, Babits Mihály és Rakovszky Zsuzsa „objektíváló” költeményei miatt is?

Az *A Glossary of Literary Terms* a korszerűség kívánalmát szem előtt tartva természetesen nagy hangsúlyt fektet az irodalomkritika, a modern irodalomelmélet irányzatainak bemutatására is. A szótárból az orosz formalizmustól a reader response kritikáig, a marxizmustól a posztkolonialista elméletig, a pszichoanalízistól a feminizmusig, a fenomenológiától a kognitív poétikáig minden jelentős, nagy hatású iskola gondolkozásmódját megismerhetjük. A szerkesztők szócikkeikben néhány nálunk kevésbé ismert mozgalmat, kritikai nézetegyüttest is megjelenítenek. Ilyen például a *Darwinian literary studies* névvel jelölt (a múlt század utolsó évtizedének derekán megerősödött) elméleti irány, ilyen a laza, tág keretű, sokféle közelítést magába foglaló *ecocriticism* vagy a kilencvenes évek második felében felfutó amerikai *new philology*. Az ismertetések általában három-hat oldalra rúgnak. Legnagyobb terjedelem a feminista irodalomkritikának jut (az iskola bemutatása egyenesen hét oldalt tesz ki), de a marxista, posztstrukturalista, pszichológiai-pszichoanalitikus elméleteknek, kritikai módszereknek is csaknem ugyanennyi teret szentelnek a szerzők.

A modernista, posztmodernista gondolkozási irányok indokait, logikáját, részgazságait a szócikkírók korrekttül, higgadtan, apológiától és elutasítástól mentesen mutatják be. A szakirodalmi ajánlatban azonban az adott iskolát bíráló kritikai írások is rendeltetésszerűen helyet kapnak. A *deconstruction* címszóhoz csatolt bibliográfiában például „Among the many critiques of Derrida and of various practitioners of deconstructive literary criticism” Terry Eagleton, John M. Ellis, Wendell W. Harris írásai mellett s a Dwight Eddins, Daphne Patai és Will H. Corral szerkesztette sokszerzős, átfogó bírálókötetek szomszédságában maga Abrams is felbukkan három tanulmányával (*The Deconstructive Angel, How to do Things with Texts, Constructing and Deconstructing*).<sup>1</sup> Az átgondolt, részletes, korrekt bibliográfiai tájékoztatók egyébként nagymértékben járulnak hozzá a szótár hasznosságához. Szemléltessük e bibliográfiák pozitívumait újfent a dekonstrukciós szócikkhez fordulva! Az olvasónak mindenekelőtt a szakirodalmi lista részletessége tűnhet fel. A felsorolt könyvek, tanulmányok sora egy teljes oldalt foglal el. A szerző először a Jacques Derridához kapcsolódó angol nyelvű műveket mutatja be (a francia filozófus fontos tanulmányait, tematikus tanulmánygyűjteményeit hozzá képe), majd az amerikai dekonstrukció legfon-

tosabb műveit veszi számba, s az irodalomjegyzék végén – mint említettem – az iskolával szemben kritikus munkák bemutatására is sort kerít. A bibliográfiai ajánlatot Abrams szótára – látjuk – nem tagolatlan címfolymaként zúdítja az olvasóra, hanem rendezett, világos gondolati rendbe állítja. S a szerkesztőnek arra is van gondolja, hogy a könyvcímekhez rendre egy-egy eligazító, karakterjelző, értékelő mondat, félmondat, szókapcsolat társuljon. A tömör orientáló megjegyzések természetesen nemcsak a *Deconstruction* címszóhoz csatolt irodalomjegyzékben tűnnek fel, hanem minden egyes bibliográfiai részben. Jelentőségüket aligha lehet túlbecsülni. Az üres, egyhangú, egynemű címek meglevenednek, az olvasó nem amorfi könyvmasszával áll szemben, hanem eligazító, megfontolandó információk birtokába jut.

Az angol szakszótárak – mint már utaltam rá – a mi hazai kiadványainkkal szemben nagy fölényben vannak. A színvonalkülönbség felvillantásához használjuk fel a XX. század utolsó harmadában megjelent, terjedelmes hazai *Világirodalmi Lexikon* könyvészeti sajtóságait! A mérleg nyelvét már a rendszeres kiadások garantálta frissesség, up to date készenlét is Abramsék javára bilenti. A magyar lexikonsor által kínált olvasmányjegyzék egyszer s mindenkorra szól (2014-hez képest húsz-negyven évvel ezelőtti helyzetet tükröz), míg a folyamatosan frissített angol nyelvű glosszáriumban lévő máig terjed. A hazai vállalkozásban nyomát sem találjuk az imént említett hasznos, orientáló kommentároknak, és a szelektálást sem mondhatnánk körültekintőnek, megbízhatónak, végiggondoltnak. A bibliográfiák üres, monoton listákként sorjáznak előttünk, a szakirodalmi művek kiválasztása esetleges (információhiány és politikai előítélet által befolyásolt), és a készítő a nyelvek között is nemegyszer esetlegesen válogatnak. Bíráló megjegyzéseim példa-illusztrációját jó volna a lexikonbeli dekonstrukció címszavához kötni, ez azonban lehetetlen: ilyen címszó a magyar kiadványsor vonatkozó, 1972-ben megjelent kötetében ugyanis egyáltalán nem található. Az igazat megvallva azonban bárhol felüthetjük a könyvsorozatot, mindegyre anomáliákkal, átgondolatlanságokkal szembesülünk. Vegyük példának – mondjuk – a *romance* és a *regényelmélet* címszavakat! Az első esetben a szakirodalmi információt hiába várjuk: az átfogó jelentésű, kiterjedt értelemben vett *romance* bemutatásához a szócikkszerző – meglepő módon – nem csatlakoztat tájékoztató bibliográfiát. A második esetben viszont a címszóhoz tagadhatatlanul bőséges irodalomjegyzék társul. De korrekt, arányos tájékoztatást remélve – ezúttal is csalódnunk fogunk. A nevek közt böngészve olyan el-

sőrendű fontosságú teoretikusokat nem lelünk fel, mint Ian Watt, Wolfgang Kayser, Daniel Ortega. A felsorolás egyébként is – ki tudja, miért – kizárólag magyar nyelvű írásokra szorítkozik. A szócikkszerzők (Koltai Ágnes és Hegedűs Géza) a listát Szinnyei Ferenc 1925–26-ban megjelent könyvével kezdik, s Szegedy-Maszák Mihály, Félicien Marceau 1980-as, 1983-as műveivel fejezik be. És közben tücsköt-bogarat összegereblyéznek: Hegel esztétikáját, Hauser Arnold monográfiáját, Bodnár György Kaffka-tanulmányát, Németh G. Béla *Türelmetlen és késlekedő félszázadát*, 1970-es, 1976-os tanulmánygyűjteményeit egyaránt idevonják.

A bibliográfiai jegyzékek anomáliái persze csak részérdekűek ahhoz a kiterjedt, általános elégtelenséghez, problematikussághoz képest, amely a magyar *Világirodalmi Lexikon* amúgy is jellemzi. E problematikuság részben politikai determinációkból következik: az 1970-ben induló és a kilencvenes években lezáruló lexikonsorozat számára a pártállami befolyás evidens determinációs kényszereket jelentett. A széles spektrumú szellemi jelenségek bemutatásához szükséges nyitottság a korra éppen nem volt jellemző, a következetes, irodalmias látásmódot és nézőpontrendszert durva előítéletek korlátozták, akadályozták, így nem csoda, ha a kiadvány rendre hektikus kilengéseket, roppant szemléleti, módszertani különbségeket mutat. A *Glossary* és a *Lexikon* e téren megnyilvánuló nívkülönbségét szemléltessük egyazon címszó és szócikk kiáltóan más-másféle kidolgozásával! A megvilágított fogalom legyen a *humanizmus*. A címszó alá Abramsék számos korrekt, művelődéstörténeti információt sorakoztatnak fel. Az ismertetés tisztázza a kifejezés XVI. századi jelentését, taglalja a humanisták görög és római kultúrához való viszonyát, utal a klasszikusokhoz kapcsolódó erudíció fontosságára, a sokoldalú képzés általános ideáljára, s hasznos részletmegjelenítésekkel, árnyalati jelzésekkel is szolgál. Cicerót a humanisták legfontosabb (Platónnál és Arisztotelésznél is meghatározóbb) példaképeként tartja számon, és a klasszikus irodalom kritikai szemléletét taglalva megállapítja: a hangsúlyt elődeink inkább a morális és praktikus szempontokra, s nem az esztétikai értékekre helyezték, már csak azért is, mert a korérzés az érzelmeikkel és ösztönökkel szemben az értelmet favorizálta.

A magyar *Világirodalmi Lexikon* 'humanizmus' címszavához csatolt fejtegetések az *A Glossary of Literary Terms* informatív, korrekt szócikke mellett bizony nem irodalmi beszédnek, inkább valamiféle kommunista brosúrirodalom részletének látszanak. A szócikk szerzője mindössze a fejtegetések elején szolgál néhány iro-

dalmi érdekű (Menandroszra, Ciceróra utaló) információval, majd véglegesen áttér e brosúra ízű beszédmódra. Az „elvont – jótékonykodó, filantróp jellegű – emberszeretetet eszméje”-re<sup>2</sup> mint a kommunista, marxista elmélet által meghaladott előzményre utal; a „szocialista humanizmust” a korábbi ellentmondásokat diadalmasan megoldó új stádiumnak tekinti, és a nembeliség, pártosság fogalmait nélkülözhetetlen kategóriákként idézi meg. A kommunizmus a szövegben Lenin és Marx meghatározása alapján „a szabadság igazi birodalma”-ként, az emberek számára teljes jólétet, szabad fejlődést biztosító társadalomként jelenik meg,<sup>3</sup> s az épületes fejtegetést Lukács György sommázó (a kommunista gondolkodás föltétlen elsőbbségét, erejét, megoldó potenciálját hangsúlyozó) szavai zárják. „A szocialista humanizmus teszi lehetővé azt, hogy a marxi esztétikában egyesüljön a történelmi és a tisztán művészi megismerés, hogy a történelmi és az esztétikai értékelés mindenütt egy központban fusson össze. Így a marxi esztétika éppen azt a kérdést oldja meg, amellyel elődei, ha igazán nagyok voltak, a legkeservesebben vívódtak, amelyet a kisebbek éppen ezért mindig félretoltak: a műalkotás örök érvényének, esztétikai értékének egységét a történelmi folyamattal, amelytől ezek a műalkotások éppen tökéletességükben elválaszthatatlanok”<sup>4</sup>

## 2.

A XX. század utolsó harmadában született magyar *Világirodalmi Lexikon* és az Abrams szerkesztette irodalmi szótár összehasonlítását még soká folytathatnánk. De bármeddig tartana, bármilyen széles körökre terjedne ki egybevetésünk, az amerikai kiadvány fölnyét sehogy sem tudnánk eltagadni. A *Glossary...* magyarra fordítása és megjelentetése e belátás fényében nagyon is időszerű volna; a szakma, az egyetemi oktatás kezébe végre valóban használható kézikönyv kerülne. De a szótár bemutatása után a szótár ürügyén is szeretnék megfogalmazni néhány gondolatot. Konklúziós vélemények, sommázó helyzetértékelések mozgolódnak, mocoognak bennem, az irodalomértés, az elmélet általános kérdéseivel s a magunk helyzetével, szituáltságával kapcsolatban volnának mondandóim. E mérlegelő, tisztázó gondolatfolyam felfakadását nyilvánvalóan a huzamos szótárolvasás segítette, serkentette. A glosszárium, a szótáralakzat, a szócikkforma ugyanis különös, érdekes műfaj, s ha furcsán hangzik is, a lényegkifejezés, koncepció-megjelenítés szempontjából sajátos előnyben van a terjedelmes értekezéssel (monográfiával, disszertációs tanulmánnyal) szemben. A megfelelő szócikknek minden ellenkező

híreszteléssel szemben nem a felületesség, a leegyszerűsítés a differentia specificája, hanem a lényegre csupaszítottóság, a szóban forgó tartalom világos kirajzolása, a bemutatott gondolat értékének, újdonságának markáns jelzése. A szócikkíró egyáltalán nem lehet járatlan azoknak a bonyolult, kusza gondolati utaknak a feltérképezésében, amelyeket a bemutatott eszme a maga kialakulási formájában bejárt (sőt, akkor tud megfelelően működni, ha a problémagombolyagnak éppen ő a legjobb szakértője), de a kanyargós spekulációs ösvényekbe nem szabad belevesznie, s a *gondolati végeredményeket* markánsan, tisztán kell prezentálnia. Az értekezéstípusú, terjedelmes tanulmányok műfajában sokféle misztifikációs lehetőség áll rendelkezésre, s a koncepció kontúrjai egykönnyen elveszhetnek; a jó szakszótárban, szaklexikonban viszont a magasabb, lényegkiemelő perspektíva dominál, az eszmék, koncepciók, fogalmak összehasonlító, értékelő bemutatása evidenciának számít. *Az irány itt mindig meztelen*, hogy kiváló irodalmár kollégám szellemes tanulmánycímét parafrázáljam.<sup>5</sup>

A mondottak szemléltetésére az *A Glossary of Literary Terms* bármelyik szócikkét idevonhatjuk. A könyv *Interpretaton and hermeneutics* című, ötoldali ismertetésében például Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, E. D. Hirsch és Hans Georg Gadamer megértéstudományi alapeszméi és alapfogalmai jelennek meg; a *szerző*, a *szándék*, a *szövegjelentés*, a *szövegértelmezés*, az *intenció* és a *hermeneutikai kör* képzetei felelnek egymással – pörén, lényegre csupaszítva. A szócikk a schleiermacheri, gadameri szövegek tanulmányozását természetesen nem teszi fölöslegessé, de a hozzájuk kapcsolódó latoló, elrendező, tisztázó végső gondolatmunkát közvetlenül segíti: kérdéseket ébreszt, viszonyító, viszonylagosító, relativizáló töprengést generál, a mérlegelő egybevetés, összehasonlítás gesztusait evidensen kiprovokálja. Terminusok, előfeltevések, gondolati eredmények itt misztifikációs erőtereiktől elszakítottan jelennek meg, fogalmak látványos árnyéktáncra, névvarrás-mágiájára, gondolatirányok összegubancolása, okfejtések, következtetésiáncok elnyújtása nem támogathatja meg az érvelést. Nem csoda, hogy a megértéstudomány sugárkoszorúja e helyzetben némileg meg is fakul. A humaniorák sokféleségét általános érvényre hozó igyekezet akár hiteltelennek, a szaktudományos alapokkal, támaszokkal nem rendelkező filozófiai okoskodás elégtelennek tűnhet, a *horizontösszeolvadás* látványos műszava mögött nemigen tapintunk korrekt, konkrét magyarázatot, s a megértés lehetséges voltát és lehetetlenségét hirdető iskolák makacs szembenállása is a mindenkori

teória sarkító, kiélező hajthatatlanságára, csököttségére figyelmezteti az olvasót. Egy szó mint száz, a korrektszóciók alapján a hermeneutika egyáltalán nem az irodalomtudomány mentorának, tekintélyes tanítójának tűnik, sőt némileg az újkori gnosszeológia, ismeretelmélet meddőségét, egy helyben topogását idézi fel előttünk.

A megítélő, összehasonlító, relativizáló készenlélet az irodalmi szótár természetesen nemcsak elkülönülten, az egyes szócikkek vonatkozásában váltja ki, de sűrűn ébreszt átfogóbb, nagyobb körökre, az irodalomértés pillanatnyi állapotára vonatkozó reflexiókat is. S ne csodálkozzunk, ha e reflexiók újfent kritikai színezetet nyernek: a lényegükre csupaszodott iskolák és teóriák nemigen tudják eltitkolni gyengeségeiket, nem képesek elfedni, hogy egymásnak számos ponton ellentmondanak, s hogy érvelési útjaik következtelenségekkel, megtorpanásokkal tarkítottak. Az orosz formalizmus esetében például a következtelenséget már a gondolatrendszer elindításakor s a továbblépés megválasztásakor érzékelhetjük. Sklovszkijék ugyanis az irodalmat az érzékelés, észlelés felől közelítik meg. A költészet és a széppróza szerintük az *osztranyenyeje* jegyében létezik, azaz a mindennapi, automatikus észlelés meghaladásához s egy új, speciális érzékelési mód működtetéséhez köthető. Az érveléssel mindeddig nincsen semmi baj, de a további operatív műveleteket már nem láthatjuk következetesnek és logikusnak. A formalista alapgondolat ugyanis (csaknem száz év távlatából ez világosan kitűnik) evidensen a kognitív poétika irányába mutat. Az ezredfordulón megszerveződő kognitív poétikusok: Peter Stockwell, Mark Turner, Reuven Tsur és társaik éppen valami ilyes origópontból, a különleges, sajátos érzékelés felől indítják meditációjukat. Nagy különbség persze, hogy Tsurék a sklovszkiji „ötletcsírát” átformálják, életösszefüggésekbe helyezik, tudományos érvekkel veszik körül, a kognitív tudományok és előzményeik (például a Gestalt-pszichológia) körébe is beágyazzák. A költészet az ő felfogásukban a mindennapi észleléshez kapcsolódó, mechanikus „clear-cut” észlelés türannikus uralmát törli meg, a hűmán adaptációs mechanizmus érdekes, alkotó módosításaként tartatik számon; a tudományos viszonyrendszer tehát a biológikumtól sem szakad el teljesen.<sup>6</sup> A *különleges észlelés* origópontja e kibővítést, továbbladást – mint már jeleztem – nagyon is logikusan, evidensen követeli meg. Sklovszkijék azonban a múlt század elején egyáltalán nem léptek tovább. S nemcsak azért nem, mert az akkori tudományos környezet a továbblépéshez még jóval kevesebb segítséget kínált. A megtorpanás az iskola belső ellentmondásosságára is visszavezethető.

Úgy is mondhatnám, hogy a következtelenségre az orosz tudósoknak jó okuk volt. A különleges érzékelés mellett ők ugyanis egy másik fontos alapeszméhez is messzemenően ragaszkodtak. A művészi alkotás teljes önlevőségének, a szociokulturális viszonyoktól való elkülönültségének elve hasonlóképpen fontos volt számukra, s úgy gondolták, úgy híresztelték: a tudományosság kritériuma a belső konstitúcióegyüttes tanulmányozása, a különböző *prijomok*, forma- és struktúrateremtő eljárások feltárása. A két elv: a *különleges észlelés* és a *világtól független konstitúció* elve végül is nyilvánvalóan nem fér össze: az észlelés-elv a világ fele vezet, a szeparációs étosz, a konstitúciós elv evidensen elzár a világtól. Viktor Sklovszkijék a maguk szempontjából, a formalista gondolathalmaz (látszat) egységének megőrzése szempontjából tulajdonképpen nagyon is hasznosan jártak el, amikor egy ponton megálltak s nem lépnek tovább.<sup>7</sup>

A fő-fő tudományos igazságként prezentált konstitúció-elvet a XX. század második felében ismeretesen a dekonstrukció iskolája vitte tovább. Az irodalmi művet a francia, amerikai dekonstruktivisták az orosz formalistákhoz hasonlóan ugyancsak a belső jelviszonyok tükrében szemlélték. De ők még a korábbi egyoldalúságra is rálicitáltak. A belső konstitúcióból már nem *prijomokkal* összetartott jelentésegységeket hámoztak ki; az irodalmi mű jelentéskoherenciáját voluntarista ideológemaként, tévesztett illúzióként fogták fel, s az irodalmi alkotás alapsajátóságát (ontologikus lényegét) a szüntelen jelentéseltérítések fényében pillantották meg. Az egymásnak ellentmondó jelentésjátékok erős elméleti igazságát a dekonstruktőrök Derridára alapozva, sajátos, speciális retoricitás- és metaforaelméletben horgonyozták le. Az elkerülhetetlen, minden nyelvi megnyilvánulásban jelen levő metaforikusság eszerint mindegyre kimozdítja, eltéríti a jelentést, s a konstruáló szövegértelmezést eleve céltalanná, reménytelenné (önkényessé, erőszakoltta) teszi. E „nyelvfilozófia” és „metaforaelmélet” hazai tájainkon különösen nagy presztízst nyert, noha gyengeségei, ellentmondásai fölöttébb evidensnek látszanak. Az amerikai George Lakoff és Mark Johnson már 1980-as könyvükben<sup>8</sup> megjelenítettek, kifejtettek egy egészen másféle (a dekonstrukciós teóriát nyilvánvalóan opponáló) metaforakoncepciót. A metaforikus, metonimikus szó- és fogalomalkotások Lakoffék szerint egyáltalán nem valamiféle jelentéseltérítő nyelvi akarat ágensei, hanem az ember valóságteremtő nyelvi műveleteinek nélkülözhetetlen segítői. A metaforizáció – a kognitív nyelvészek így látják – a beszédbe, nyelvbe, gondolkodásba mélyen beépülve, többnyire automatizáltnan működik. Az élet=utazás, az

emberi test=tartály metaforákat (a rész-egész, centrum-periféria, kiindulópont-út-cél sémákat) ösztönös természetességgel alkalmazzuk; segítségük nélkül egyáltalán nem tudnánk világot konstruálni, nem tudnánk a tárgyakat, jelenségeket, fogalmi entitásokat kategorizálni, elrendezni. A mindennapokban használt metafora persze nem azonos az irodalomban szereplő metaforával, de a *világteremtést segítő* és a *jelentésselterítést beteljesítő* funkciók között így is áthidalhatatlan szakadék tátong. A metafora eltérítő hatalmát valló dekonstruktőröknek a kognitív nyelvészet kihívásával komolyabb tudományos vizsgálódások során kellene szembenézniük.

A formalisták által megalapozott és a dekonstruktivisták által betetőzött kizárásos, intern, konstitúcióelvű látást persze sok más elméleti irányból is érték támadások. Az újhistorizmus, a neokolonialista elmélet a szociokulturális nézőponthoz visszatérve történelmi, hatalmi meghatározottságokra utalt, a pszichoanalitikus kritika a manifeszt látszatokat elutasítva mögöttes, latens jelentéseket keresett. Az irodalmi darwinizmus, a kulturális materializmus az intern irodalmi vizsgálat elégtelenségére rámutatva az evolúciós, szociobiológiai, „biogrammar” közelítés mellett tette le a voksát. A feminista elmélet az új historizmushoz, a neokolonialista szemlélethez hasonlóan a „gyanú hermeneutikáját” érvényesítette. A férfi alkotók megteremtette irodalmi műveket nagyjában-egészében a falloctrizmus (fallogocentrizmus) közvetítőiként fogta fel, a karakterekből, történekekből, értékeállításokból mindegyre a maskulin dominanciájú társadalomvilág manipulációt olvasta ki. A feministák a maifest-latens szemléletet középpontba helyezve s a determináció vízióját megalkotva, mondhatni, szükségképpen jutottak el a Jacques Lacan-i nyelvi pszichoanalízishez. E ponton azonban nagy bajba kerültek, hiszen, a lacani gondolatmenetet következetesen alkalmazva és a nyelvbe helyezett egyetemes determinációt elfogadva fel kellett volna számolniuk azt a feminista étoszt, amelynek képviselőre az iskola létrejött. (Ha a nyelv determinációs ereje már eleve, az egyedfejlődés legkorábbi szakaszaiban mindent eldönt, meghatároz, akkor a férfielnyomás, a maskulin falloctrizmus fogalma teljességgel szétporlad, megkonstruálása és alkalmazása értelmetlen, következetlen, hasztalan elvi műveletté válik.)

Kritikus, ellentmondásokat, egymást kizáró gondolati irányokat, inkompatibilitásokat kereső és bemutató reflexióimat még soká folytathatnám, bővíthetném. De e rövidebb tanulmány keretein belül természetesen nem törekedhetek még csak relatív teljességre sem. Abramszócikkeitől inspirálva, összefoglalásain eltöprengve

mindössze néhány példát akartam felhozni arra, mennyi belső ellentmondás terheli a modern és posztmodern teóriákat, mennyi következtetési, érvelési zavarral, megbicsaklással, inkorrektsséggel terheltek e rendszerek, mennyi antagonisztikus ellentét feszül közöttük, s mennyire nem nyújtanak reményt valamiféle jövőbeli egyeztetésre, szintetizálásra. Az irodalom elméletét persze masszív, diadalmas tudományként is be lehet mutatni – aki ezt teszi, lelke rajta –, de én az egyes irányokat fürkészve a régi nagy magyar gondolkodó szavaira emlékezem vissza: sok világosságot, s kevés meleget látok-érzek a láthatáron. Nem tudnék magabiztos, afirmatív, szilárd, egyértelmű ítéletet, választ formálni a posztmodern-modern irodalomelmélet, irodalomértés újító teljesítményének erejét, mértékét latolgatva sem. A különféle teóriák – magától értetődik – egyáltalán nem voltak haszontalanok. Már csak azért sem, mert látószögünket bővítették, megfigyeléseink irányát hasznosan irányították, módosították: a konstitúcióelv minden problematikus-sága ellenére ráterelte figyelmünket az irodalmi mű belső szervezetére; a narratológia megláttatta, s megfigyeltette velünk a tudatábrázolás és az elbeszélés módozatait; a recepcióesztétika jogos érdeklődést ébresztett a befogadás processzusai iránt; a pszichoanalitikus, feminista kritika a felszín alatt megbúvó latens pszichológiai, társadalmi, hatalmi-ideológiai jelentések sorát tette láthatóvá. De a totális, teljes megújítás mégiscsak elmaradt. Az elmélet a régi, egyszerű irodalmi ész fogalmait felülírni, kitörölni, leváltani végül is nem tudta. A *mit akar mondani?, miért szép?, mi az értelme?* kérdések a hetvenes években, meglehet, együgyűnek, meghaladottnak tűntek, de az ezredfordulóra visszaszívárogtak, visszalopakodtak a tudományba, irodalomértésbe, kritikába.

Az Abramszótár szócikkein medítálva, s a teóriák újdonságértékét latolgatva érdemes egy minutára az elmélet hőskorára, a teoretikus áttörés időszakára is koncentrálnunk. Vessünk futólagos pillantást a hetvenes évekre, idézzük magunk elé és tegyük mérlegre néhány vonatkozásban az akkoriban roppant fontosnak látszó fogalmakat, tudományos ajánlatokat! Vizsgálódásunk annál is indokoltabb lehet, mert e tudományos ajánlatok közül nem egy mindmáig komoly presztízzsel, befolyással rendelkezik. Átütő erejű pozitívumokról megint csak nem tudnék beszámolni. Pedig hát igazán annyi mindent megtettünk. Struktúrákat-szisztémákat fürkészünk, a költői én helyébe *feladót* állítottunk, hagyomány helyett *kódot* mondtunk, *ikon*, *index*, *szimbólum* jelcsoportokat jelöltünk ki, a regény hősét az alany, cselekvését az állítmány mintájára képeltük el. De, úgy tűnik, mindez hiába volt.

A jakobsoni innovatív kommunikációs modell és poétikai funkció, a pierce-i jelemélet, a mondattani analógiára épített narratológia, a strukturalista rendszergondolat, a szemantika és szemiológia végül egyáltalán nem váltotta meg az irodalomértést, az irodalomtudományt. 2014-ből visszanezve már azt is bánjuk, hogy elhittük: a saussure-i nyelvészetet mintatudományként elfogadva az absztrakt nyelv oppozicionális vizsgálatával, s nem a beszélés, beszélés-megértés ügyével érdemes foglalkoznunk.

A nyelvészet problémájához érdemes néhány további megjegyzést fűznünk. Már csak azért is, mert a saussure-i modell, a strukturális, hálózati, jelentés-megkülönböztetésekkel, oppozíciókkal felruházott nyelv látomása Derridán, Lacanon és a dekonstrukción keresztül mindmáig nagy hatáskörrel befolyásolta az irodalomértés módozatait. De feltétlenül utalnunk kell arra is, hogy a modell hiteles, erőteljes kritikáját mára maga a nyelvészet alkotta meg, gyöngyözte ki magából. Az elmúlt harminc-negyven évben a lingvisztikában nagyon sok lényeges változás történt. A hatvanas-hetvenes években a saussure-i vízióval és a formális, generatív struktúrákat feltáró tudományos igyekezettel szemben a másféle érdeklődésű (dialektológiai, társasnyelvészeti) törekvések még csak szórványosan jelentkeztek, s akkor is a nyelv-tudomány perifériáján foglaltak helyet. A kilencvenes évekre viszont az arány jelentősen módosult. A „rendszernyelvészetet” nagyon nagy kihívás érte. Az Egyesült Államokban mind jobban terjedő kognitív nyelvészet alternatív tudományeszményt vázolt fel, és a régi lingvisztikai gondolatokat sorban megkérdőjelezte. Az absztrakciós nyelvfogalmat eliminálta (az erre építő jelentéstant elutasította), a nyelvtudomány centrumába a beszédteremtés (a közlés és a megértés) processzusát helyezte, a pragmatika bekalkulálását, az életvonalatkozások világgával való összekapcsolódást nélkülözhetetlennek látatlátta, és energikusan sürgette. A kognitív nyelvészek – mint már utaltam rá – az ember nyelvi kategorizálását, metaforaalkotó tevékenységét természetes, életszerű folyamatként mutatják be, s a kiváló magyar kutató, Szilágyi N. Sándor nemcsak a formalizáló alaktant korrigálja folyamatosan az analógiás nyelvteremtés példáival, de a nyelvtudomány teremtette fogalmi absztraktumokat vizsgálva, átvilágítva általános tudományódszertani szempontból is újító, megszívlelendő észrevételeket tesz.

A második évezred elején a lingvisztika, meglehetősen új mintatudományi példát mutat az irodalomtudománynak, de persze egészen másféle alapokon, mint ahogyan a saussure-i, strukturalista (s a derridai, dekonstrukciós) metodika tette. A két diszciplína: irodalom- és nyelvtu-

domány érdekei és keresési irányai – 2014-ben úgy tűnik – sok ponton esnek egybe. Az életvonalatkozásokat mellőző, egyoldalúan szisztematizáló, csekély megértési fokkal működő metodika meghaladása mindkét tudománynak alapvető érdeke. Szemléltessük e közös érdeket egy illusztratív példán, mutassunk be egy érdekes, tanulságos egybeesést! A kettős történet Ludwig Wittgenstein „family resemblance” elvéhez kapcsolódik. A kiváló gondolkodó *Filozófiai vizsgálódásaiban* a játék fogalom elemzése során jutott ahhoz a belátáshoz, hogy a dolgok nagyobb halmazát fürkészve, s a meghatározáshoz muníciót gyűjtve nem kell valamiféle minden tagra érvényes közös sajátást keresnünk. Ilyen szükséges és elégséges feltétel ugyanis egyszerűen nem létezik. A kártya, a sakk, a labdajátékok más-más értelemben játékok, bár bizonyos hasonlóság van közöttük. E hasonlóságok magyarázatához alkotta meg Wittgenstein a „family resemblance”, a „családi hasonlóság” elvét. A játékok, akár a család, nem az egymű és azonos rendű kapcsolódások, hanem „az egymást átfedő és keresztező hasonlóságok bonyolult hálóját”<sup>9</sup> prezentálják. A kognitív nyelvészet és a modern műfajpoétika érdekes módon szinte egy időben érezte meg, hogy a családi hasonlóság elve hasznos segítséget adhat a megértés útjában álló szisztematizációs kényszerek leküzdésében. A kognitív nyelvészet a family resemblance elvéből a protipusalapú kategorizáció elméletét fejlesztette ki, az irodalomtudomány pedig (Alastair Fowler és mások révén) Wittgenstein gondolatait egy, a mechanikus szemléletet meghaladó intelligensebb, autentikusabb műfajelméleti elképzelés megalapozásához, érvényesítéséhez használta fel.

A kognitív nyelvészet és műfajelmélet nagyon helyesen teszi, ha régi, rossz előítéleteket számol fel. A megújulás sürgető igénye mindazonáltal nem jelentheti a múlt teljes elutasítását, lebecsülését. Az elemző, ha a „rég” negatív minősítését az időbeli távolságra alapozza, egyszerűen rosszakaratú ostobaságot művel. Nekünk, magyaroknak különös buzgalommal kell keresnünk a tradíció kínálat lehetőségeit. A mi nívós, sokrétű irodalmi kultúránk ugyanis elvi, elméleti kérdésekben is sok tanáccsal, érdekes, figyelemre méltó tapasztalattal szolgál. Kemény Zsigmond, Arany János, Horváth János, Karácsony Sándor, Barta János írásai például már magukban is hatalmas arzenált, elméleti készletet, lehetőség-együtttest jelentenek, már persze akkor, ha a neofita irodalmi tudat kicsinyes perspektívája helyébe tágabb látószöveget állítunk, s az elméletellenesség címkejét irodalomértésünkre ragasztó inszINUÁCIÓS előítéletektől végképpen megfedkezünk. Kemény Zsigmond 1853-as regényelméletéről például,

a mű modern vonásait fürkészve éppen csak azt állapíthatjuk meg, hogy az esszé tanulmány a kultúrtörténeti szituáció-bemutató terén körültekintőbb, hitelesebb mint a világhírű *Die Theorie des Romans*; hogy a regényt a kétezer utáni amerikai kutatásokkal egybevégyva evidens történeti fenoménként mutatja be, adottságait, sajátosságait recepcióesztétikus, szociokulturális gondolkozásmódot alkalmazva szálazza, göngyöli ki; hogy eszmetörténeti álláspontja David Hume és Jürgen Habermas helyzetértékeléseivel vág egybe, s hogy több ponton Ortega és a kognitív regénypoétikusok gondolataihoz is evidensen kapcsolódik, azaz a regényt a standard költői, irodalmi csoportoktól elkülönítő, sajátos műfajként látta.

A hetvenes évek előítéleteitől való megszabadulás, a szisztematizáló kényszerek elvetése és a modern elmélet reflektív szemlélete együttesen hozzásegíthetnek ahhoz is, hogy logikus, rendszerezett, kognitív gondolkodás és beleélés, ráérezés, intuíció kettősségét arányosabban gondoljuk el. Semmi okunk nincs rá, hogy az utóbbira ostoba göggel, lebecsülő ellenszenvvel tekintsünk. Az intuíció éppen nem a tudomány ellensége, hanem nagy segítőtje, hiszen, míg a korrekt tudomány csak a természet- és embertudományok pillanatnyi felkészültségéhez képest kockáztathat meg kijelentéseket, a „szimpatikus embertudomány” a genetikus, antropológikus élmények, bizonyosságok mélyrétegeiből képes sok mindent felszínre hozni. A kommunizmus korát megelőző, művelt és méltó magyar tudósnemzedékek persze mindezt jól tudták, s a többrétű, körültekintőbb szemlélet mellett még a hetvenes évek „modernizációs” szorításában, présében is hitet tettek. „Előljáróban meg kell jegyezni, hogy külön szín vagyunk a szakma fővárosi vagy más művelőihez, az akadémiai intézethez és a főiskolákhoz képest. Összeköt bennünket az, amit élményi esztétikának szoktak nevezni. Megvannak ugyan az esztétikai és poétikai alapfogalmaink [...] de sohasem a fogalmakból indulunk ki, hanem mindig a mű egészéből [...] Ha országos viszonylatban veszi szemügyre valaki a módszereinket, valószínűleg régieseknek, avultaknak fogja őket találni. Meg kell mondanom, hogy mi debreceniek – első sorban magamra is áll ez – tudatosan nem vagyunk ultramodernek, a szemantika, a strukturalizmus, a matematikai módszerek kevés nyomot hagytak rajtunk – s ebben talán lemaradunk az akadémia Irodalomtudományi Intézete mögött; de aki könyveinket vagy tanulmányainkat ismeri, az talán azt is megérzi, hogy amit elvesztünk a réven, azt bőségesen megnyerjük a vámon.”<sup>10</sup> Barta János 1976-os beszélgetés-interjújának idevont részlete már csak a szuverenitás természetes, nyugodt vállalása

miatt is nagyon figyelemre méltó. A második évezred elején, a félelem alkalmazkodó reflexei uralta korunkban ugyan hol volna magyar tudós, aki ilyen természetes méltósággal merné magát „régiesnek” nevezni, ilyen határozott távolságtartást merészelné kifejezni az akadémiai intézettel s a tudomány más, mértékadó fórumaival szemben? De mennyire helyénvalónak látszik ma már az is, amit Barta a strukturalizmusról, a szemantikáról mond! S milyen időszerű, hogy – a fogalmi árnyéktáncok tiszteletére idomított kutatói közösségeknek ellentmondva – a műegész alkotó figyelembe vételének biztosít elsőbbiséget, és a fogalmiságot szükséges, de ehhez képest másodlagos szerszámnak, tényezőnek tekinti. (A hermeneutikai tudat igazi értéke az új tapasztalásra való készségben és sohasem a fogalmi biztonságban van – állította a nyolcvanas-kilencvenes évek egyik legtöbbet idézett és leginkább respektált szerzője, Hans Georg Gadamer is.)

Persze mifelénk a körültekintőbb figyelmeztetések a hetvenes–nyolcvanas évek ideges-lázás tudományos világában már nem juthattak érvényre. A kommunizmus tiltó, gátló primitívsége után a frusztrációs-kompenzációs energiáktól táplált korszerűségvágy viharos erővel tört ki, és minden körültekintést félresöpört. A tudományos presztízs mechanikusan a fogalmakhoz s a modernitásszimbólumokhoz tapadt, elméleti gondolkodásunk a terminusok, gondolatirányok, nézőpontok ellenőrzése, átmeditálása helyett megelégedett a felmutatásokkal, a jártasság, bennfentesség prezentációival, mutatónyáival. A tradícióhoz fordulóra ekkoriban egykönnyen a régimódiság árnyéka vetült, a többoldalú latolgató értékelést gyakran övezte gyanú a modern irányok szószólói részéről. Illusztrációs példát sokfelől hozhatnánk, válasszuk ki ezúttal Gyergyai Albert 1974-ben megjelent recenziós tanulmányát. A dolgozat *Az el nem ért bizonyosság* című antológiát bírálta, és a strukturális metodika több elemére utalva a „rég” s az „új” irodalmi módszerek, attitűdök érvényén, igazságán töprengett. „Semmi sem természetesebb [...] mint az új idők új hangjainak kihallása és követése; de az a tény, hogy egy módszer új, elég-e értékmérőnek? s épp ez a gyors változás nem teszi-e valamennyit gyanússá? [...] megvallom, nem tudom, melyik az egyetlen s mindenható módszer, amely a kritikát vagy az *irodalomtörténetet* szerves, biztos, »mérnöki pontosságú« tudománnyá emelné, s mind az alkotó mibenlétére, mind az alkotás tudatos vagy öntudatlan folyamatára, az alkotásra önmagában s az olvasóhoz való viszonyára választ, határozott választ adna, a filozófus, a történész, a lélekűvár, az esztéta, a szociológus különböző, de egyformán jogos kérdései s követelményei szerint. Mind-

ez, legalább egyelőre s valószínűleg még sokáig, utópia; a régiek csak megközelítőleg és óvatosan válaszoltak a legfőbb, központi kérdésre, s beérték a problémák körülhajózásával; a fiatalok, mármint a hetek, bátrabbak, kíváncsibbak, öntudatosabbak, nem érik be, mint elődeik, kevéske imbolygó fénnel, hanem teljes sötétségben keresik a biztos pontokat.<sup>11</sup> – fejtegette a recenzens Szegedy-Maszák Mihályék produkcióján medítálva.

Az *Irodalomtörténet*ben publikált írás megjelenésekor nem kapott értő, elemző figyelmet, sőt, Gyergyai Albertre a régimódi-nyugatos literátor címkéje került. Pedig hát az idős tudós problémaérzékenysége mai szemmel nézve jól működött. Az általa megjelenített kételyek, kételykérdések: a kor tudományos divatjaitól, a strukturalista befolyástól való idegenkedés, az irodalom, irodalomértés tudományossági kritériumainak latolása, a vitathatatlan tudományos eredmény és az irodalmi beszéd összehangolását igénylő óvások, a presztizsteremtő, presztizscélú mutatványelemek elszaporodása miatt érzett aggodalom bizony fontos megsejtések, óvások, előrejelzések voltak. A megoldó, affirmatív, pozitív válasz kontúros körvonalait, irányait közvetlenül nem rajzolták ki, megszívvelésükkel mindazonáltal nemcsak 1974-ben, de a nyolcvanas–kilencvenes években és az ezredfordulón is jól jártunk volna. Sok-sok vargabetűt, zsákutcát tarthatunk volna meg mindannyiunk számára.

#### JEGYZETEK

- 1 A dolgozatok Abrams irodalomkritikával és irodalomelmélettel foglalkozó tanulmánykötetében található. (*Doing Things with Texts*. New York. London W. W. Northon & Company, 1989.). A dekonstrukciót átfogóan bíráló két kötet pontos könyvészeti adatai: *The Emperor Redressed: Critiquing Critical Theory*. Tuscaloosa, University Alabama Press, 1995; *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York, Columbia University Press, 2005.
- 2 *Világirodalmi lexikon*. Negyedik kötet (főszerkesztő Király István), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975, 666.
- 3 I. m., 666.
- 4 I. m., 666.
- 5 Takács Ferenc: *Az irány meztelen*. *Mozgó világ*, 2009/2, 116–119.
- 6 E „biológiai” beágyazás sok tekintetben kétségkívül hasznos, de szellemtudományi szempontból korlátozónak, egyoldalúnak is tűnhet, s, bár az iskola korrektségét, tudományos komolyságát éppenséggel elismerjük, be kell látnunk: az észlelési mechanizmusok megvilágításához nélkülözhetetlen agyműködés-kutatások ma még messze nem szolgáltatnak elég muníciót a kognitív poétika számára.
- 7 Az orosz formalizmus elméletéről részletesebben írok *Szavak tánca és árnyéktánca* című, az Argumentum Kiadónál 2014-ben megjelent könyvemben a 119–126. oldalakon.
- 8 George Lakoff-Mark Johnson: *Metaphor We Live By*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.
- 9 Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1998, 58.
- 10 Barta János: *Évfordulók. Tanulmányok és megemlékezések*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981, 404–405.
- 11 Gyergyai Albert: „Az el nem ért bizonyosság”. *Irodalomtörténet*, 1974/3, 405–406.

Tóth Klára

## Beszéljünk magyarul

■ Valójában kételkedem a paradigma fogalma művészetelméletbe való átültetésének célszerűségében, mint a Paradigma konferencián tették azt mások is. Mert bekényszeríthető ugyan még a dokumentumfilmről szóló diskurzus is a paradigma Prokrasztész-ágyába, de ugyan minek? Ha csak azért nem, mert előkelőbbben, vagyis tudományosabban hangzik a paradigmaváltás kifejezés, mintha azt mondom: szemlélet- és stílusváltás a dokumentumfilmben.

Mert Szekfü András előadása – amelyhez széljegyzeteket fűzök az alábbiakban – valójában a hazai dokumentumfilm uralkodó irányzatairól s azok változásáról szól, arról, hogyan, miért, milyen politikai, művészeti, gazdasági és technikai körülmények együttállása tette lehetővé a dokumentumfilm művészetté válását, s helyezte olykor a fősodorba, a társadalmi érdeklődés homlokterébe, ha mégoly rövid időre is.

Vitatnám azonban, hogy Georg Höllering *Hortobágy* című filmje stílus- és szemléletváltó dokumentumfilm volna.

A filmet, melyet Szekfü Andrásnál senki nem ismer jobban – hiszen monográfiát ír a rendezőről –, én semmiképp nem nevezném paradigmateremtőnek, ha „a paradigmát egy olyan társadalmi állapotnak tekinthetjük, amikor a világról való gondolkodásmód és a világról való elképzeléseink kifejezése, rögzítése, például dokumentumfilmes rögzítése, egy bizonyos irányú, egy bizonyos szemlélet szerint történik”. (Szekfü András meghatározása.) Amikor a szerző paradigmatörténetnek nevezi a *Hortobágy*-t, s számos ponton igazolja, miben sérti az akkori játékfilmes normákat, nemcsak azért veti össze Höllering filmjét a korabeli játékfilmekkel, mert művészi értékű és funkciójú dokumentumfilm Magyarországon akkor még nem létezett, hanem mert az játékfilm; a korabeli és a későbbi recepció is ekként értékeli. Márai Sándor, aki tárcáiban rendkívüli érdeklődéssel fordult a film felé, felfedezi ugyan a *Hortobágy* egyenes ági rokonágát az akkor már markánsan megmutatókozó szo-

ciográfiai irodalommal, a falukutatók mégsem tűzték zászlójukra Höllering filmjét, s még csak elszórt kísérlet sem történt arra, hogy valamiképpen használják a kamerát, a film eszközeit a valóság feltárásában, akár írók, akár mások. A film egyedisége miatt sem indíthatott el stílus- és szemléletváltást. Normatagadó lehet egy mű önmagában is, akkor is, ha semmiféle hatása, folytatása nem mutatható ki, de nem képes az uralkodó beszédmód leváltására. Lásd például Magyar Dezső *Agitátorok* című filmjét, amely minden szempontból sértette az uralkodó, jókai-képeskönyves történelmifilm-stílust és szemléletet, de egyszeri tünemény maradt, egy rendkívüli – sajnos ki nem bontakozott – tehetség felragyogása. Normateremtő azonban véleményem szerint inkább csak stílussá, irányzattá, iskolává, netán hullámmá (*nouvelle vage*) váló filmek sorozata lehet. Höllering művének hatása pedig búvópatakként jelentkezett ugyan később egy-egy filmrendezőnél, de alig ismertsége megakadályozta, hogy akár saját korában, akár később stílus-teremtő legyen. A Szóts István által megfogalmazott tételben: „Kivinni a filmet a Hunniából és annak hamis levegőjéből. Megteremtteni a kétszer-háromszor hosszabb külső forgatás lehetőségét” persze ráismerni Höllering módszereire, de a *Hortobágy*-ot nem ismerte a filmrendezők zöme, kivéve azokat, akik szoros kapcsolatban voltak Szótsccsel – mint Sára Sándor, Makk Károly vagy éppen az etalonnak számító filmkritikus, B. Nagy László. Nem ismerte Hölleringet például Kovács András sem. Jellemző történet, hogy Kovácsnak, a filmgyári dramaturgia nagyon fiatal vezetőjeként, feltett szándéka volt minden író t hadra fogni a filmírás érdekében. Felkereste Veres Pétert is, hiszen a szociográfiai irodalom különösen közel állt hozzá. Az író akkoriban az Alföld fásítását intéző hivatalt vezette. Nem idegenkedett a filmesekkel való munkától, de azt javasolta Kovácsnak, dolgozzanak forgatókönyv nélkül, a *Hortobágy*-on élnek még a régi szokások, adott a természeti és tárgyi környezet, filmezzék le, s az ott talált élet-

anyagból csináljanak filmet. A fődraturg a laikusnak járó elnézéssel hallgatta a tervet, s ragaszkodott hozzá, hogy az író valamelyik regényéből írjon filmet, ha már eredeti forgatókönyvet nem akar.

Ha már a megújuló, az ötvenes évek hamis realizmusával szakítani akaró dokumentumfilmzés szemléletváltó és új stílust teremtő gyökereit keressük, akkor, mindekelőtt, Szóts Istvánt kell megnevezni, mert az ő filmjeit, ha szűk körben is, de ismerték, s akadtak követői.

De hogyan is lehetett volna a talált életanyagból filmet csinálni abban a történelmi korban, amikor – profánul fogalmazva – évtizedekre „elköltözött tőlünk a Valóság nevű nagybátyánk” (Bereányi Gézátt idézve). Helyét egy igen kellemetlen rokon, az ideológia foglalta el. A valóság a maga egészében negatív hangsúlyt kapott, esetleges ellentmondásai pedig kizárólag az ellenséges erők aknamunkájaként jelentkeztek. Nem azt kellett a dokumentumfilmnek megmutatnia, ami van vagy ami volt, hanem az uralkodó ideológia kívánalmait. A film valóságtükröző funkciója helyébe a közvetlen politikai propaganda kiszolgálása lépett. De később, már a hatvanas években, a hetvenes évek elején, amikor Herskó tanár úr kiparancsolta tanítványait az íróasztal mellől a valóságba, akkor sem tanították Hölleringet a főiskolán, még a Budapesti Iskola alapítóinak sem. Egy töredékes, rossz minőségű kópia lappangott valahol, arról tesz említést Jancsó Miklós 1968-ban, amikor felidéz azokat a filmélményeit, amelyeknek nem a valóság meghamisítása volt az elsődleges feladatuk. Emlékszünk Jancsó drámái önvalomására – ha trendi akarnék lenni, most coming outot írnék –, amelyben leleplezte az ötvenes évek dokumentumfilm-készítési gyakorlatát: „Hazudtuk a filmeket. Végeredményben egy szó sem volt igaz azokból

a dokumentumfilmekből, híradóriportokból, amiket akkor csináltunk. Volt olyan híradóriport, amelyet egy évig csináltunk, mondjuk egy tsz-ben. Tiszta inget kellett venniük a parasztoznak, ünneplőbe öltöztek, beálltak. Mikor azután felfedeztük, hogy hangos felvételeket is lehet készíteni, akkor is előre meg volt beszélve, amit mondtak.”

Nem véletlen, hogy a Balázs Béla Stúdió fiatal alkotói – akiknek meghatározó szerepéről a dokumentumfilm szemlélet- és stílusváltásában Szekfű András részletesen ír – a stúdió legendás kedd esti vetítéseinek végignézték a Híradó és Dokumentumfilmgyár filmjeit, amelyek az ötvenes években készültek.

A dokumentumfilm szabadságharca a BBS, a „szabadság gettója” létrehozása nélkül bizonyára lassabban és kevesebb átütőerővel történhetett volna meg, ha egyáltalán... A BBS-ben – s erre valószínűleg nem számított a kultúrpolitika, amikor létrehozta – kiszabadult a szellem a palackból. A filmgyártás és -forgalmazás minden létező normáját meg lehetett szegni, s a technika fejlődése is kezére játszott a filmet megújítani akaróknak. Ennek lényegét összefoglalja Szekfű András, viszont nem tesz említést a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, ahol ekkoriban már olyan vizsgafilmek készülhettek – talán éppen azért hallgat róluk, mert azok sem kerültek nyilvánosság elé –, amelyek megdöbbentő képet adnak a Kádár-korszak („a legvidámabb barakk!”) lélekölő sivárságáról, kisszerűségéről, bornírságáról.

Lásd a Társulás Stúdióban összeállított *Hat bagatell* című filmet, Jeles András, Fehér György, Dárday István, Tarr Béla, Wilt Pál vizsgafilmjeiből. Sajnos a főiskolai munkák más szakírók figyelmét is elkerülték, még Gelencsér Gábor sem tér ki rájuk a fikció és a dokumentumfilm egymásra hatását elemző *Csend és kiáltvány* című, egyébként remek, alapos tanulmányában. Amikor a dokumentumfilm centrális térbe való bekerüléséről beszélünk, semmi esetre sem hagyhatjuk ki a főiskolai oktatás meghatározó szerepét.

Igen szemléletesen „Faltörő dokumentumfilmes paradigmának” nevezi Szekfű András azokat a filmeket, amelyek a rendszerváltozást megelőző évtizedben születtek, és egyre erősebben feszegették a kimondhatóság határait. Ezek a filmek „rendszerváltó filmek” gyűjtőnév alatt szerepelnek a filmes irodalomban, és kétségtelenül nagyszámú és sokféle típusú filmről van szó – játékfilmekről is, de legerősebben, leghatékonyabban a dokumentumfilmek jeleztek, a pártállam struktúrájának korhadását, sérülékenységét. Az előadó ugyan mentegőzik, hogy kevés számú példát idéz, s ez érthető, de mégis megengedhetetlenül kevés.

Magam szeizmográf filmeknek nevezem azokat a munkákat, amelyek a nyolcvanas években már jelezték az ezer sebből vérző, agonizáló államszocializmus állapotát. Kitüntetett helyet foglal el a filmek között Jeles András 1982-ben forgatott *Álombrigádja*, amely elsőként és sokáig egyetlenként kérdőjelezi meg közvetlenül a munkáshatalom létezését. Bár Szentjóbó Tamás *Kentaurja*, (1975 BBS) amely műfaját tekintve kísérleti dokumentumfilm, hasonlóan nyersen fogalmazott, amikor szorgalmasan dolgozó és szabadidejüket töltő munkások és parasztok dokumentarista képei alá kontrapunktos szövegeket helyez. „A Kentaur képei: a szükségszerűség, a maya a körforgás, az itt lét, a jelen idő, a szenvedés képei. A Kentaur szavai: a szabadulás, az ébredés, a növekedés, a transzcendentálás, a jövő idő, a cselekvés szavai.” (Tábor Ádám) Ez a film sem került bemutatásra 2010 előtt, még szűk körben sem, a Filmfőigazgatóságon a legszigorúbb vétőt alkalmazták, ún. standard kópia sem készülhetett. Az *Álombrigád*ot gyártó Társulás Stúdiót pedig tétovázás nélkül tiltotta be az akkor már meglehetősen enerzált és következtelen kultúrpolitikai irányítás – ráadásul a filmszakma egységes támogatásával –, hogy alig egy év múlva *11614-es költséghely* címen folytathassa munkáját, s különböző fantáziáneveken, a legszigorúbb titokban Böszörményi Géza és Gyarmathy Lívia leforgathassa a Szekfü által is említett *Recsk*-sorozatot, amely 1989-ben Európa-díjat is kapott.

Méltatlanul mellőzi Szekfü a szocialista demokrácia természetrajzát megrajzoló s ezzel meg is kérdőjelező filmeket készítő Erdélyi János és Zsigmond Dezső filmjeit, a *Jelölöm magam* és az *Ez zárkózott ügy* címűeket. S különös, hogy megemlíti a valóban remek s a magyar parasztság feltörekvő, megtartó, a törvénnyel is szembeesegülő típusát bemutató *Ne sápadj!*-ot, amely nem sértette a közbeszéd és a nyilvánosság normáját, de nem szól a Gulyás-testvérpárnak a kitelepítés törvénytelenégeit drámai erővel bemutató *Törvényértés nélkül-jéről*, amely úttörő a témában, s bár később tucatjával készültek filmek a kitelepítésekről, a nagyobb szólásszabadságban sem tudták felülmúlni Gulyásék filmjét. Nem említi Szabolcs Béla *Kizárt a párt* (1988) című filmjét, amely már félreérthetetlenül tudósít a szocialista párt hegemoniájának töredezéséről. Nem szól az egyik legfontosabb filmről, Gyarmathy Lívia *Hol zsarnokság van* című munkájáról sem, amely egy 13 halálos ítéletet hozó bírósági életét s döntéseinek hátterét mutatja be, 1989-ben! Nincs film, amely pontosabban szólna a diktatúra természetrajzáról, s az azt kiszolgáló emberek felelősségéről. S a sors vagy a történelem ironiája, hogy a filmet a rendszerválto-

zás után sem lehetett bemutatni, mert a film főszereplője – bár maga jelentkezett a rendezőnél, hogy elmondja történetét – személyiségi jogaira hivatkozva végül nem járult hozzá a nyilvánossághoz. Csak 2010-ben mutatták be a filmet, amikor a Parlament elfogadta a törvényt, hogy a közéleti szereplőknek vállalniuk kell nyilatkozataikat. Lehetséges, hogy ha ez a film '89-ben nyilvánosságra kerül, és része lesz a politikai diskurzusnak, akkor 1994-ben a Zétényi–Takács-féle Igazságtételi törvény hatályossá válhat, s a bűnt bűnhődés követheti, ami nélkül nincs megbocsátás. De ne ábrándozunk, a „mi lett volna, ha” a legkevésbé termékeny kérdésfeltevés.

A társadalmi hatás igénye a magyar filmművészet legerősebb hagyománya. A dokumentumfilmek tabukat döngető témáikkal, megvesztegethetetlennek tűnő hitelenségükkel a kései Kádár-kor frázisokra, látszatokra, cinizmusra épülő „biedermeier szocializmusában” valós társadalmi szükségletet elégítettek ki. Némelyik dokumentumfilm valóságos mozisiker lett. Kósa *Küldetésének* vetítésébe beletapsoltak a nézők, pedig Balczó András „csak” a teljesítmény igazságos megítélésére alapozott értékrendről beszél, csöndesen, higgadtan. Nem olyanak tűnt, mint aki meg akarja dönteni az államrendet.

S nagyon lényeges, hogy ahogyan a BBS dokumentumfilmjeinek létrejötté elképzelhetetlen az alkotói szabadságot és műhelymunkát biztosító intézményi háttér nélkül, úgy ezek a tartalmilag és formailag is újszerű, hosszú dokumentumfilmek is műhelyekben, a játékfilmstúdiókban készültek (Objektív, Hunnia, Társulás). S bizonyára azért is kerülhettek ezek a filmek az érdeklődés homlokterébe, mert válaszoltak egy társadalmi igényre. 1986-ban például dokumentumfilm nyerte a Magyar Já-

tévkfilmszemle fődíját (Sára Sándor *Bábolna*), majd pedig 1988-tól, a dokumentumfilmek hangsúlyos megjelenése miatt, Magyar Filmszemlére keresztelték át az évi must-rát, s végre játékfilmhosszúságban, moziban játszották, s megméretett a legmagasabb szakmai fórumon.

S ez valószínűleg nem következhetett volna be, ha ugyanabban az időben a magyar film művészileg legszínvonalasabb irányzata – mit nekik recsegő-ropogó szocializmus, rendszerváltás – nem szakít tüntetően a magyar film legerősebb hagyományával, a társadalmi kérdések iránti elkötelezettséggel. 1987-ben Tarr Béla *Kárhozatától* számítható egy új formanyelvi eszmény, a „fekete széria” jelentkezése, amely hangsúlyozottan szakít az „itt és most”-tal, s térben és időben elvonatkoztatva vet fel filozofikus, metafizikus kérdéseket: *Szürkület, Woycezek, Az én XX. századom* – hogy csak a legsikerültebb darabokat említsem.

A dokumentumfilm-szemlélet, stílus- és funkcióváltása legtöbbször összefügg a játékfilm helyzetével. Így volt ez a hatvanas évek elején és a dokumentarista játékfilm kibontakozását megelőző időszakban is, amikor az alkotók, eljutva a dokumentumfilm cenzurális (politikai) és etikai határaiig, rájöttek, hogy új típusú játékfilmekben kamatoztathatják dokumentumfilmes tapasztalataikat. E felismerés talaján születtek a Budapesti Iskola ún. dokumentum-játékfilmjei.

A rendszerváltozást követő húsz év jellemzésében megint csak kiegészítésre szorul a Szekfű András által háromágú paradigmának nevezett helyzetkép.

Egyetértek azzal, hogy a többcsatornás finanszírozási rendszer mindenképpen segítette a dokumentumfilm kibontakozását, a fősodorban maradását. A legkedvezőbb időszak kétségtelenül a rendszerváltást követő euforikus időszak, a bizakodás rövid ideje. Ekkor a Magyar Mozgóképfőváros Alapítvány, Nemzeti Kulturális Alap és a Magyar Történelmi Film Alapítvány kuratóriumai biztosították a dokumentumfilm folyamatos jelenlétét a társadalmi diskurzusban. Mennyiségileg impozáns volt a termés, s még abban a perzsavásárban is, amit a demokratikus nyilvánosság jelentett, szóhoz juthatott a dokumentumfilm – hála a Duna Televízió megalakulásának. Az a két-három év, amíg a kereskedelmi csatornák nem kezdték meg működésüket, volt a Paradicsom a dokumentumfilm-készítés és -forgalmazás számára.

Nagyon nagy jelentősége volt a Történelmi Film Alapítvány létrejöttének, mert szervesen folytatódhatott a történelem fehér foltjainak feltárása, s tematikájában, szemléleti folytonosságában csaknem egy évtizedig a történelmi dokumentumfilm volt a legerősebb, amely műfaj most már kiterjedt a határon túli magyarsággal történetekre is.

A másik, mennyiségileg és tartalmilag is erős vonulat – ahogyan arra Szekfű András is rámutat – a „vesztesek arca”, a „történelem alulnézetből” tematika volt. A dokumentumfilmek szociális érzékenysége – látván avillámgyorsankezdődőleszakadást, munkanélküliséget, a privatizációnak nevezett szabadrablást – ráálltak ezekre a témákra. Nem szól azonban Szekfű arról, hogy bizonyvadás is érte őket, hogy egyoldalú a kép, hiszen a nyertesekről nem készültek filmek. Ennek a csak szórványosan jelentkező, de az összképet tekintve inkább hiányzó tematikának az az oka, hogy a hatalom újrafelosztásából szerencsésen kikerülő gazdasági és politikai elitnek a legkevésbé van szüksége a nyilvánosságra, s meg is tudja védeni magát a nyilvánosság kellemetlen képviselőitől. Itt kell megemlíteni egy nagyon fontos tényezőt, nevezetesen azt, hogy a cenzúra helyét bizonyos szempontból a bíróság váltotta fel. Televíziós dokumentumfilm-szerkesztőként egyik legfontosabb munkaeszközöm a Büntető Törvénykönyv lett. Kívülről fújtam a paragrafusokat becsületsértésről, rágalmozásról, személyiségi jogokról. Ha egy film szereplője az adás napján közli, hogy perelni fog, ha a film képernyőre kerül, nincs az a televízió, amely el ne állna a sugárzástól. Így nem láthatták a nézők például Gulyás János *Szamizdatos évek* című filmjének második részét, mert az a „közkatona” nézőpontjából dolgozta fel a történetet, s így sérthette az azóta politikussá avanszált hajdani ellenzék érdekeit. Így várt évekig a bemutatásra Tóth Péter Pál *Számvetés* című filmje, politikai pikantériái miatt. De egy, a lakásmaffiával összejátszó

ügyvédnek vagy a gyerekkereskedelemben közreműködő nevelőotthon-igazgatónak is joga van a jó hírnévhez.

A másik hiányzó tematika a „velünk élő történelem.” A rendszerváltás tájkán még készült néhány izgalmas dokumentumfilm az eseményekkel szinkronban (Szabolcs Béla: *Kizárt a párt* (1988); Fekete Ibolya: *Az apokaliptiszis gyermekei* (1992); Vitézy László *A legvidámabb barakk* (1989), de később a dokumentumfilm már tüntetően kerüli a politikát. Vagy a két részre szakadt Magyarországnak megfelelően, a pártállás szerint lojális filmek születnek, s ez egyértelműen a valóságfeltáró dokumentumfilm leáldozását jelenti.

Aparadigma harmadik ágaként Szekfű *A mindennapok dokumentumai* címszó alatt, megemlíti Almási Tamás és Gyarmathy Livia tematikaváltását, a magánélet folyamatai, jelenségei felé fordulást. Nem említi azonban, hogy ebben kiváló szerepe van az átpolitizálódott valóság taposómalmából való kikerülés vágyának. A rendszerváltás után a filmrendezőnek szembesülnie kellett azzal, hogy értelmiségiként lenullázódott, nem rúghat labdába, ha a nagypolitika terrénuma felé fordul. Így készítette Almási Tamás szenzációs, a nézők érdeklődését is felkeltő, a játékfilmes dramaturgia szerint építkező filmjeit a szívátültetésről, a lombikbébi-programban résztvevő házaspárokról, fogyatékos embertársaink egymásra találásáról – rendre elkerülve a giccs kínálkozó lehetőséget. Gyarmathy Livia is bizonyára menekült a történelem útvesztőiből, amikor egy gólyáról vagy egy táncanarról csinált lírai, olykor szatirikus etűdöket – emberi arcun-

kat felmutatva. S ezek a filmek bármilyen sikerültek, s bármennyire ismeretlen tematikát hódítanak is meg a dokumentumfilm számára, nehéz tudomásul venni, hogy a rendszerváltozás után néhány évvel a magyar film erős tradíciója, a valóságfeltárás egy része került veszélybe. Miért is? Mert: a valóság fölfedezésében „csakis azok lehetnek érdekeltek, akik meg akarják változtatni ezt a valóságot. Ily módon a dokumentumfilm a legmeszebbbenően kiszolgáltatott a társadalmi tudat primer meghatározóinak, az adott pillanatban érvényesülő alaptendenciáinak.” Most mit kezdjünk B. Nagy László világító igazságával egy kétpólusú nyilvánosságban, amelyben igaz, amit Molnár filozófus az amerikai állapotokról ír: „Felszínes és hangos nyilvános diskurzusban és vitában módszeresen tagadják, említés nélkül hagyják, hazug módon mutatják be vagy leplezik az igazi problémákat és a mélyen fekvő okokat. Törékeny társadalom ez, amely egy álkonszenzusra épült, ahol a valamely kisebbség vagy nyomásgyakorló csoport vagy titkos elit számára káros igazság kimondása tilos [...], egyetlen társadalom sem engedheti meg magának, hogy kizárólag az önmagának való hazudozás állapotában éljen.” Mennyire egybevágunk ezek a gondolatok Losonczi Ágnes szociológuséival, aki jól ismeri a dokumentumfilmet: „Most is sok minden nem látszik, sok minden a mélyben, a háttérben folyik és arra vár, hogy

feltárják, megmutassák. Ebben a rendkívül megkavardott, harsány, színes térben, hangos nyilvánosságban, változatlanul nem arról van szó, ami fontos, s ami sokak számára érdekes és lényeges volna. Sőt: az egész inkább arra szolgál, hogy elfedje a lényegét. Hogy úgy tegyünk, mintha megbeszelnénk a dolgokat, de semmi lényeges ne derüljön ki arról, melyek azok az erők, amelyek mozgatják egy-egy ügy szereplőit, s hogy kik a tényleges alakítói a szituációknak. A dokumentumfilm szerepe abban állna, hogy ne csak a botrányt mutassa föl, de hozza elő a valóságot az alól a nagyon vastag 'információs' réteg alól, amelyik éppenséggel dezorientál.”

A társadalmi érdek az utóbbi húsz évben inkább azoknak kedvez, akiknek nem érdeke a társadalom megváltoztatása, s így a dokumentumfilm sem prosperálhat. A játékfilmhez képest még mindig jobb a helyzete – s ez csalóka látszatot kelthet –, hiszen folyamatosan készülnek dokumentumfilmek, de nem olyan szisztémában, amely lehetővé tenné a műfaj fejlődését, megújulását. Csak 25, illetve 50 perces filmeket támogatnak az egyetlen pályázati csatornán, s ezeket rendre éjfél tájban vetítik. Nincsenek alkotóműhelyek, amelyek, mint láttuk, mindig a fejlődés, a normaszegés, a szemlélet- és stílusmegújítás háttérét biztosíthatják.

Innen javaslom újragondolni a dokumentumfilm helyzetét a demokratikus nyilvánosságban.

Andrásfalvy Bertalan

## A szeretet a néphagyományban

*A népköltészet szerepe a társadalom egészségének fenntartásában*

■ Napjaink társadalmának legnagyobb hiányossága az emberi kapcsolatok gyengesége egymással, a természeti környezettel és Istennel. E kapcsolatok hiánya vagy elégtelen volta miatt az egyén elmagányosodik. Az elmagányosodott ember szorong, és szorongását önző önsajnálattal, költséges fogyasztással és élvezetek keresésével próbálja elnyomni, miközben minden lelki és testi betegséggel szemben sérülékenyebbé, védtelenebbé válik. Ezzel a világméretű jelenséggel foglalkozik a lélektan, a magatartástudomány és a szociológia is. E tudományok megállapításai, eredményeivel nem vagyok hivatott foglalkozni vagy azokat bemutatni, csak Kopp Mária *A magyar lelkiállapot* című, többször is megjelentetett művére utalok itt, amely segített néprajzi vizsgálataim értelmezésében, és amelyből igen sokat tanulhattam. (Kopp, 1993) Én a néphagyomány tudományának, a néprajznak megállapításai, összegyűjtött tényanyagával kívánom bemutatni, hogy ezzel az elmagányosodással szemben a hagyomány miként védekezett, milyen szokások, „intézmények” segítettek az emberi kapcsolatok létrehozását, „működését”.

Az embert életető, erősítő kapcsolata a másik emberrel, nem más, mint a szeretet, a szeretet működése. A szeretet szó azonban érzéletesnek, tudománytalannak hangzik, ezért a tudomány művelői kerülnek használatát. A szeretet azonban nemcsak egy érzelmet jelent, hanem parancsot is. Az érzelmet nem lehet ugyan megparancsolni, de a szeretet kinyilvánítását, a másik emberrel szembeni jóindulat kifejezését, „gyakorlatát” igen. A tett, a cselekvés, a gesztus nem mindig az érzelem gyümölcse, itt fordított is lehet a sorrend: a szeretet gyakorlása, kinyilvánítása keltheti fel az érzelmet. Így lett a szeretet a legfőbb parancs, nemcsak a keresztények számára, hanem a tételes és erkölcsi elvárásait tételekben, írásban meg nem fogalmazó természeti valóságok híveinek is. (Schmidt, 1912, 1929) A szeretet mint érzelem mit sem ér, ha azt nem fejezem ki, nem adom tudtára senkinek. A szeretet csak a szeretet parancsának teljesítése, annak kifejezése, gyakorlása, érvényesítése által jön létre.

Az egyes embernek sokféle szeretetkapcsolata lehet, és e szeretetkapcsolatoknak rangsoruk, hierarchiájuk van. Ez a rangsor minden egyén életében életkorával, helyzetével kötelezően megváltozhat, átalakulhat. Ha erre az egyén nem kész, és nem változtatja szeretetkapcsolatainak rangsorát életkorával és helyzetével egyeztetve, akkor éppen a szeretet nevében követheti el a legsúlyosabb és jövétlen szeretetellenes bűnököt, éppen azokkal szemben, akiket már őszinte érzelemmel szeret. Ennek az ember életkorával változó szeretetrangsornak természetesen nincsen a néphagyományban írásos, „kodifikált” törvénye, szabályzata, de ezt tudatosítja, hirdeti a népköltészet számos remek alkotása, elsősorban azok szájával, akik áldozatává váltak e mulasztásnak vagy éppen azok, akik emez íratlan törvény ellen vétettek. Ennek a törvénynek és más ehhez hasonló törvényeknek művészi megfogalmazása a népköltészet legfontosabb feladata, funkciója.

Lássuk hát a legfontosabb szeretetkapcsolatokat és azok rangsorának változását, valamint e kapcsolatok létesítését és a szeretet gyakorlását biztosító népszokásokat és „intézményeket” a magyar néphagyományban. Az egyén életében az első és a gyermek számára mintegy 15-20 évig a legfontosabb az édesanya és magzatja fogantatásával létrejött szeretetkapcsolat. Az áldott állapotú édesanya már gondolatban, mozdulatokkal titokzatos kapcsolatot létesít magzatával, akinek világra hozatala után mindennél fontosabb e túlárado szeretet közlése, éreztetése. Évezredes és általánosnak is mondható hagyományban az édesanya állandó és szoros testi kapcsolatot tart fenn kicsinyével, ölébe, testéhez szorítja, öleli, simogatja, csókolja, becézi, gyúrja, szoptatja és tisztogatja, nincsen semmi más ennél fontosabb teendője – legalábbis régen nem volt. Mert jött egy időben egy racionális elmélettel alátámasztott gyakorlat a kórházak szülészeti osztályán: eszerint az anyának és gyermekének pihenésre, nyugalomra van szüksége, ezért a szoptatás után el kell választani őket egymástól, hadd

pihenjenek mindketten külön-külön. A szoros pólyába való bekötést is ésszerűtlen gyermekkinzásnak ítélte az orvosok egy része, pedig az valamiképpen a csecsemőt a méhben elfoglalt szoros helyzetére emlékeztette, aki ezt igényelte is. (Amerikai kísérletek szerint 3-4 éves gyerekek is „emlékeznek” erre a szoros, méhbeli helyzetükre, és ha otthon, a családban nem kaptak elegendő ölelést, szorítást, szívesen helyezkedtek el egy olyan, a menyeyezetről lecsüngő háló-bugyorban, amelyben méhbeli helyzetükre emlékeztető szorításba kerültek.) Ráadásul a szoptatásra kijelölt idő alatt nem minden csecsemő tudta kiszopni a következő esedékes szopásig elegendő tejet, s ezért az éhesen maradt csecsemő külön, a többi csecsemővel együtt sírt a csecsemőosztályon, az édesanya pedig a többi édesanya társaságában próbálta kifejni az emlőiben maradt tejet. Így egyik sem pihent igazán. A néphagyományban a megszületett gyermeket megmosdatása után édesanyjára fektették, és legalább egy hétig azon volt, és az akkor szopott, amikor csak akart. Semmi gondja másra nem volt az édesanyjának. Erről a néphagyományban úgy gondoskodtak, hogy az ő és férje, valamint, ha már voltak gyermekei, azoknak is a „fedelmi” ellátása, táplálása minden jóval, étellel, itallal, az asszony mátkájának, komaasszonyának megtisztelő feladata volt. Miképpen történhetett ez?

A szülő édesanya még leányként, mintegy 14-15 éves korában választotta ki legjobb barátnői közül a mátkáját. Ez tehát még azelőtt történt, mielőtt a leányok a nagylányság, a párválasztás idejét elérték volna, amikor könnyen egymás versenytársává is lehettek. A mátkaválasztás ideje a húsvét utáni első vasárnap volt, ma fehérvasárnapnak nevezzük, de régen még a naptárba is bekerült az az elnevezése, hogy „mátkázó vasárnap”. Egy középkori, Tolna megyei oklevélben a „tojások összeütésének napja – *dies concussionis ovorum*” néven jelölték. A húsvéti hímes tojások összeütése valamikor a felkérés szertartásának lehetett része, napjainkban már csak egyszerűen a hímes tojások összeütésével, a „tattyolással” való játékot értjük ezen. A hímes tojás (a tojás a feltámadás jelképe) fontos része a mátkázásnak. Az a leány, aki kezdeményezte a mátkásodást, nem maga kereste fel kiválasztott barátnőjét, hanem kisebb leánykákat kért fel erre a feladatra. Egy saját maga készítette, díszített hímes tojásokkal és saját készítésű kaláccsal, süteménnyel megrakott tálat bízott a kislányokra, hogy azt vigyék el ehhez és ehhez a barátnőjéhez, és azt átadva egy versikével kérjék fel mátkájául. Ha a felkért barátnő a hímes tojásokat és süteményeket a sajátjaival kicserélve a kislányokkal visszaküldte a kezdeményezőnek a „mátkatálat”, a két leány ezentúl egy-

más mátkája lett, magázták és mátkáknak szólították egymást. A mátká látta el – jó egy hétig – gyermekágyas mátkatársát és családját minden jóval: egy díszes kosárban vitt fazékban húslevest, sült húst, kalácsot, bort, díszes kendővel letakarva, minden nap. Ezt az ételajándékot már komakosárnak, rogyinának, kerülőnek stb. nevezték, és elég volt az egész családnak. Így mentesült a szülő asszony minden háztartásbeli gondtól. A mátkából tehát komaasszony lett és az újszülött keresztanyja. A komaasszony lett keresztleányának a lakodalmán a menyasszony nyoszolyóasszonya, aki a hagyományban, mint keresztanyja, felelős volt keresztleánya erkölcsi tisztaságáért, házasságáig megőrzött szüzességéért. A házasság titkairól ő világosította fel keresztleányát, többnyire valamelyik búcsújáró helyre közösen elzarándokolva. Ha már az az asszony, aki annakidején keresztvíz alá tartotta a leányt, időközben meghalt, vagy valami miatt el nem kísérhette, úgy a leány a búcsús társaságból választotta ki a keresztanyja korosztályába illő asszonyt, hogy ő legyen a „mosott” vagy „mosdatási” keresztanyja, aki a leányt a búcsús hely kútjában, forrásánál mintegy megkeresztelve, megmosdatta. Ezzel átvállalta a nyoszolyóasszony tisztségét is. A keresztanya egyébként minden esztendőben, húsvétkor ünnepélyesen megajándékozta keresztgyerekeit hímes tojással és alkalmanként ruhaneművel is. Mezőkövesden a 4-5 éves gyermekeknek így ajándékozott, díszesen kihímzett ruhának „korozsma” volt a neve. Volt olyan táj is, ahol a konfirmációs, az elsőáldozási vagy menyegzői ruha elkészítése volt a keresztanya feladata. A mátká, a koma, a keresztanya láthatóan kinyilvánított, állandó szeretetkapcsolatot, biztonságot jelentett, az életfordulók idején különösen. A hagyományban, nemcsak a magyarok körében, annak az asszonynak, aki nem tartott gyermeket keresztvíz alá életében, halálakor, a kopszóba téve nem kulcsolták össze kezeit a mellén.

Visszatérve az anya-gyermek kapcsolatra, most itt be kellene mutatnom ennek a szeretetnek művészi kifejezését, a gyermekaltató („alító”), becéző dalokat, a gyermekgyúrását, cirógatását kísérő rigmusok, mondókák gazdag gyűjteményét. (A magyar gyermekjátékokat bemutató gazdag irodalomban külön fejezetet szenteltek a szerzők az anya-gyermek kapcsolatát kísérő költői alkotásoknak, az altatók és az „ölbéli gyermek játékaik” címmel. Lázár, 1979, 1997) Egészében mégis azt kell mondanom, hogy népzenegyűjtőink igen későn kezdték ezeket is rögzíteni. Kodály Zoltán egyedül a „Lilibe, lilibe, Lyukas tekenőbe...” kezdetű dalt jegyezte fel, és nem említette meg, hogy ez csak paródiája lehetett egy gyerekaltatónak... Egy számomra ugyancsak fontos részletre hívnám

itt fel a figyelmet. Gyermekkori emlékem van arról, hogy amikor mintegy tíz évvel fiatalabb öcsémet Édesanyám gyermekkocsiban tolta az utcán, barátnői közül többen is a kocsi fölé hajolva megszólították a mindössze talán pár hónapos csecsemőt, mégpedig úgy, hogy összecsucsorított ajkaik közé kissé kidugták a nyelvüket, s azt jobbra-balra rázogatva dallamosan dúdoltak valamit. Nehéz ezt a hangot leírni betűinkkel, talán így: „Lublublublej, lublublublej...” Számomra kétségtelen, hogy a kicsi fölé hajoló asszony lényegében utánozta a csecsemőt, aki szopás után mintha ajkai közt felejtette volna a nyelvét. Mintegy 30 évvel később, Moldvában, Lujzikalugar faluban voltam szilveszter éjszakáján, és vendéglátóimmal az udvarra egymás után érkező legénykéek újévi „urálását” vagy „hejgetését”, ütemesen elkiáltott jókívánságait hallgattuk, amelyek minden verse után az egész csapat hej, hej kiáltásokkal és ostordurrogatással adott nyomatékot a köszöntésnek. Házigazdám néhány hónapos unokája fel-felriadt erre a zajra, felsírt. Mire az édesanyja magához szorítva pólyáját, föléje hajolva, nyelvét ajkai közt kissé kidugva dúdolta valahogy így: „Kukujj el, Janikám, kukujj el, alublulej, alublulej!” (Kukujj el=hallgass el!) Nem lehet véletlen, hogy angolul a bölcsődalt „lullaby”-nak mondják (lull = nyugtat, elaltat igéből?), és eredete,

valószínű hasonlóan, gyermek arcjátékának, nyelve kinn felejtésének utánzása lehetett, olyasmis, mint amit én tapasztaltam és hallottam...

Az orvostudomány azóta már felismerte az anya és gyermeke testi kapcsolatának jelentőségét a csecsemő testi és lelki fejlődésében. Budapesten az egyik kórház koraszülött intenzív osztályán kenguruzásnak nevezik azt a gyakorlatot, hogy a párhetes, koraszülött, nemegyszer inkubátorban is kezelt csecsemő szüleit, anyját (de néha az apja is vállalkozik erre) bekérik, és a szülők lemeztelenített melléhez szorítják egy-két órára a szintén ruhátlan kicsiket. Japánban a sérült, koraszülött és inkubátorba került gyermekeket a szívdobbanás ritmusában hangzó halk dobolással nyugtatgatják. Az anya és gyermeke szoros testi kapcsolatát világszerte hosszabb időre is biztosította a néphagyomány, úgy, hogy a kicsi gyermeket szorosan magukra kötve végezték a fiatal édesanyák napi munkájukat. Fényképen láttam, hogyan kapálnak a fekete asszonyok a hátukra szorosan felkötött gyermekekkel úgy, hogy a kicsi feje a nő bal válla alatt simult szorosan a hátához. A Kárpát-medencében megtaláljuk ennek mását a magyaroknál, szlovákoknál, németeknél és horvátoknál egyaránt. Mintegy 60-70 cm széles, 200-250 cm hosszú, szöttes díszű kendővel, vászonlepedővel

köti magához az anya a gyermekét, amikor a háztól távolabb, például a mezőre viszi ki magával. A csecsemőt hátránt irányban, arccal maga felé fordítva helyezi keblére, majd ezzel a „tácsi”-nak nevezett kendővel mindkettőjüket többször körülcsavarja, bepólyálja. Hasonló módon a hátukra is „tácsikolhatnak”, még 3 éves gyermeket is. Legtovább a magyar nyelvterület északi részén, Abaúj és Zemplén vármegyékben, a hegyi falvakban maradt fenn használata, ahol neve ennek a kendőnek tácsi-póka, tacska, lepüzdő, póka, hajtká. Baranyában az 1960-as években a véméndi, palotabozsoki és somberekai sváb fiatalasszonyok még így hordták gyermekeiket, amikor bejöttek a pécsi vásárcsarnokba piacozni, így mindkét szabadon maradt kezükkel foghatták kosaraikat. A pécsi múzeum néprajzi osztályán őriznek egy fényképet négy palotabozsoki fiatalasszonyról, akik ilyen, díszesen szőtt, vasárnapi „kindstuch”-hal állnak a templom előtt, mindegyiknek a kicsinye szorosan rá van kötve úgy, hogy a gyermek feje anyja szíve tájához szoruljon. (Hogy érezzék édesanyjuk szívdobogását.) E gyermekhordási mód ma is gyakorlatban van számos afrikai és dél-ázsiai népnél. Szokás volt a középkori Itáliában is, amint arról több festmény is tanúskodik Assisiben és Padovában. (Például Giotto *Menekülés Egyiptomba* című freskójának egyik jele-

netén is.) A gyermekhordó kendőt és használatát a szeretetkapcsolat egyik tárgyi megjelenítésének tekinthetjük.

Az anya–gyermek kapcsolat után alakul ki a nagybacska gyermekek, testvérek, barátok egymás közti szeretetkapcsolata a csoportos gyermekjátékokkal. Ennek az énekes, táncos, szerepvállalós gyermekjáték-kultúránknak már nagy és gazdag gyűjteményével rendelkezünk. Jelentőségét az emberi kapcsolatok, közösségi érzés, a szolidaritás élményének kialakításában nem lehet elég nagyra becsülni. E játékokban tanulja meg a kicsi gyermek – aki eddig a szülői szeretet központjában érezhette magát, és minden „körülötte forgott”, kívánságait teljesítették –, hogy mások is vannak, és a velük való jó kapcsolat érdekében meg kell tanulnia kívánságait fékezni és mások kedvében járni. Csak bizonyos önfegyelem és lemondás árán jöhet létre az a játék, amely a közösség pótolhatatlan élményében részesítheti. A népi gyermekjátékok legfőbb sajátága, hogy nincs bennük versengés, nincs győztesük és vesztesük. Manapság már minden játék lényege a verseny: ki kit győz le, ki az ügyesebb, erősebb, gyorsabb, szerencsésebb; ilyen a sport, a kártya, a társasjáték, de van ének, tánc, szépség és tanulmányi verseny is. Hogy ez a mindenben való versengés mennyire idegen a hagyományos szeretetközösségekben, mi

sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a kicsi gyermek el-sírja magát, amikor először veszített, mert a kocka nem a hatosra fordult. Az őstársadalmak erkölcsét a XX. századig megőrző ún. természeti népek, az államalkotásig el nem jutott törzsi társadalmak játékában sem jelenik meg a versengés. A népi játékok értékét Kodály Zoltán így látta: „Ez ősi játékok fenntartása elsőrendű kulturális és nemzeti érdek. Egyrészt valóságos tárházai a tudatalatti magyarságnak. Tudatalatti elemeknek eddig még alig méltatott nagy szerepe van a nemzeti jelleg kialakulásában. Aki nem játszott a gyermekkorában e játékokat, annyival is kevésbé magyar. Benne a nemzethez való tartozás sokágú, bonyolult érzése feltétlenül szegényesebb, hiányosabb. Egy csomó jellegzetes magyar mozdulat, szólás, hanglejtés, forma, dallam kimaradt lelki életének építőanyagából. A nevelésnek oda kell törekednie, hogy ez a szó: magyar vagyok, minél gazdagabb tartalmat, minél több életet, színt jelentsen mindenkinek, egyénileg is, különben vajmi könnyen üres frázissá szárad. Másrészt nagy e játékok tisztán emberi értéke: fokozzák a társas érzést, életörömet. A mai gyermek koravénisége ellen nincs

jobb orvosság.” (Kodály, 1973. 13., 1939. 4., 17.) Kodály megfogalmazásában a „nemzeti jelleg” tulajdonképpen a nemzeti érzést, a hazaszeretetet jelenti. (A hazaszeretet, az egy nemzethez való tartozás elkötelezettsége, a hagyományos szeretetkapcsolat-körök közt a „legtágabb”, melyet a népköltészet is megfogalmaz és szolgál, így erre még visszatérek.) Az ember elemi szükségletei közé tartozik a szép alkotásának, teremtésének öröme. Adler, a bécsi pszichológus mondta ki, hogy az az ember, aki kiskorában nem tanult meg szépet és jót alkotni, egész életében az erőszakban, mások feletti hatalomban és a vagyonszerzésben keres kielégülést. Mit tud szépet és jót alkotni egy kisgyermek? Egy szép, közös játék már az alkotás, a közös teremtés örömét adhatja. Jól látható ez az öröm azoknak a kisgyerekeknek az arcán, akiket a nagyobbak először fogadnak be körjátékukba – milyen átszellemülten, komolyan fogják egymás kezét, és énekelve lépegetnek... A gyermekjátékok értékét a magyar tudomány is felismerte. Az első európai gyermekjátékgyűjtemény, Kiss Áron munkája, Magyarországon jelent meg 1891-ben. Azóta több, értékes megyei és egy-egy falu gyermekjátékkincsét bemutató monográfia született (Például Bakos, 1953, Gazda, 1980).

A nagyobb, felserdült fiatalság, a párválasztás idejéig elérők a hagyományos falusi társadalomban jól szervezett közösségeket, legény- és leány-„bandákat” alkottak. Bizonyos napokon a legény- és leánybandák találkozhattak; a 14-15 éves leányok bandájához a 17-20 éves legények illettek. A hagyományos falusi életben bizonyos munkákat, különösen a leányok, közösen, bandákban végezték. Ilyen volt például a fonás. Késő ősztől tavaszig a leányok minden hétköznap összegyűltek fonni valamelyik bandatársuknál, vagy külön, egész évre kibérelt helyiségben, és a legények egy héten három este meglátogatták a fonóban a leányokat. Így láthatták, jól megismerhették őket munka közben, és az azt követő játékban, beszélgetésekben. A hagyomány ezzel is arról gondoskodott, hogy a párválasztás ne legyen elhamarkodott, hosszabb ismeretség után, leendő párjukat különböző helyzetekben, tevékenységekben ismerhették meg a fiatalok. S ha létrejött, a párválasztáshoz vezető szeretetkapcsolat a rangsor legelejére került, s megelőzte az anya-gyermek kapcsolatot is. („...elhagyja anyját és apját, egybekel párjával és lesznek egy test és egy lélek”)

A szeretet kinyilvánításának, szemérmes közlésének nagy művészi eszköztára van a népköltészetben és a népművészetben a bonyolultabb érzelmek, gondolatok és helyzetek kifejezésére is. A népdalköltészetnek ez a leggazdagabb ága. E szeretetkapcsolat nyilvános megpecsételése után a koráb-

bi kapcsolatok mind háttérbe szorulnak, és az édesanyának is „el kell engednie” leányát a szoros szeretetkapcsolatból. Ha ragaszkodik hozzá, s nem engedi el, jóvátehetetlen kárt okozhat leányának, fiának – egész életére boldogtalanná teheti. E fontos törvényt a magyar népköltészetben is számos „történetes” és „keserves ének”, ballada mondja ki, melyet mindenki meghallgathatott azok szájából, akik e törvény megszegésének áldozataivá lettek vagy éppen azoktól, akik vétettek ellene, és nem tudtak megszabadulni az önvádtól. Például az „enyhébbek” közül egyik legismertebb az volt, amelyben az énekes első személyben elmondja, hogy a keblébe bújít mérges kígyót csak kedvese merte életét kockáztatva kihúzni, erre sem apja, sem anyja, sem testvérei nem vállalkoztak. („Köröshegyen jártam, Ökröket őriztem...” kezdetű változatát magam is lejegyeztem 1957-ben a Tolna megyei Szakacson. Változatok és összehasonlítás: Vargyas, 1976. II. 475–490.) „Keményebb” változatú balladákban az anya vagy az apa „eladja” leányát vagy máshoz kényszeríti, és ezzel meg is ölheti. („Rákóci kocsmába, Két krajcár a bor...” Vargyas, 1976. II. 140–207.)

Az Életben azonban nem csak ilyen „egyszerű” esetek adódhatnak. A „török-rabolta” leány „történetében”, balladájában (a ballada szót régebben nem használta a nép, azt a népköltészetgyűjtők terjesztették el) arról van szó, hogy egy szépségről híres leányt keresnek a törökök. Rátörnek a falura, és édesanyja elrejt egy ládában. A törökök keresik a leányt, mindent feldúlnak, de nem találják sehol. „Csak kínzatni kezdték szegény özvegy asszonyt...”, aki végül megmutatja, hová rejtette el leányát. A törökök kiragadják, elviszik magukkal, és amikor a Dunán kelnek át a csónakon, a leány beléveti magát a vízbe: „inkább lesz a halak martaléka, mint török rabszolgája”. Az asszonyhoz, aki ezt a „keserves ének” tudta, Kallós Zoltán barátom igazított el. Egyedül voltam, és sikerült végül rábeszélnem az asszonyt, hogy nekem, a „gépembe”, elmondja ezt a balladát. Egyedül élt már akkor egy nagy házban. A sarokba húzódva énekelt nekem: a semmibe meredt merev arccal, szigorúan megtartva az ének sajátos, ún. bolgár-ritmusát, minden „előadó fogás”, arcjáték, hangsúlyozás vagy hangszín-, hang-erő- vagy tempóváltás nélkül, amit a közönség elvárhat a hivatásos előadóktól a színházban vagy rádióban. Szinte egyhangúan mondta el a mintegy 8-10 versszakból álló balladát. Amikor befejezte, sokáig hallgatott, s láttam, könnyes volt a szeme. Megköszöntem, bocsánatot kértem tőle, hogy elérzékenyítettem... Abban az időben már azon voltam gyűjtéseim során, hogy az „adatközlőktől” azt is megkérdeztem, miért, kitől, mikor tanulta meg a nekem elénekelt dalt, balladát. Most nem tőle,

másoktól tudakoltam meg ennek az asszonymak a sorsát: édesapja elesett a háborúban, édesanyja öt árvát nevelt, és ő volt a legidősebb a gyermekek közt. Gyakran éheztek is. A szép leány kezét egy gazdag családból való legény is megkérte. Az édesanya rábeszélte, mondjon igent, neki is jobb lesz, meg kistestvéreinek is akkor, ha hozzámegy. A leány – talán azért is, mert megsajnálta özvegy édesanyját, „akit csak kínzatni kezdett” a sors, az aggodalom a kicsikért – igent mondott. De most, amikor már meg is özvegyült, s elmúlt 60 éves, visszatekint életére, melyet leélt már mintegy igaz szeretet nélkül. Talán azt érezhette: bár vetette volna inkább vízbe magát. Erről így, egészen biztos, soha senkinek nem beszélt, nem vádolta meg szegény édesanyját, aki nem akart rosszat neki, de mégis oka lett akkori döntésének, de beszélt helyette ez az ismert „keserves ének”. (Kallós, 1973. 315–332.) Idézném egy másik esetemet. Az 1970-es években Kakasdon egy Bukovinából származó székely embertől hallottam a három árváról szóló balladát. Néhány napra rá Izményben egy ugyancsak bukovinai székely asszonytól, akitől már sok mindent kérdeztem és gyűjtöttem is, megkérdeztem, ismeri-e ezt a keserves éneket? „Üsmerem” – válaszolta. „Akkor énekelje el ezt is nekem a gépembe! – kértem. „Nem vagyok ura (nem tudom), tudja, én nem voltam árva, de itt a szomszédomban van a komaasszonyom, aki árva volt, s most már a leánya és a fiai is elköltöztek, máshol laknak, egyedül maradt. Ha ő kimegy a hostellba (így nevezik Tolnában a ház mögötti kertet) kapálni a pityókát magába, örökké ezt fújja, hallom eleget...” Menjek hozzá, az tudja. Moldvában egy fiatalasszonytól is felvettem a *Három árvát*. Tőle is megkérdeztem, honnan tudja, tanulta ezt az éneket. „Magamtúl, az árvaságomból...” – válaszolta. „De én ismerem ezt az éneket, hallottam már másoktól is!” – feleltem. „Igen, én is halltam, tanultam belőle, tettem is bele magamtól...” – volt a válasza. Ezek az idézetek rávilágítanak a népköltészet egyik lényegére. Nem másol, nincs e művészi alkotásnak „ősformája”, hanem mindenki kialakítja a maga változatát, amiben kimondja, megfogalmazza azt a magában hordott, megoldhatatlan fájdalomát, amire más megoldás, vigasz nincs, csak annak személytelen, szép kimondása. Kimondásával pedig figyelmezteti „hallgatóságát” (ha van!) e költészetben megfogalmazott erkölcsi törvényekre. (Kallós, 1973. 245–272.; Vargyas, 1976. II. 80–97. Az énekesek, táncosok magatartására: Andrásfalvy, 1999)

A házastársi szeretetkapcsolat szilárdsága nem csak a házastársak ügye. A hagyománytisztelő társadalomban a kortársak, a leány- és legénypajtások az elkötelezett szerelmesek mellé állnak, képviselik őket, esetleg éppen

a szülők akaratával szemben is. Például karácsonyi, új-évi jókívánságokban is megemlítik a házról házra járó köszöntőbandák a szülők házána, „kik tartoznak össze”. A nyugat-dunántúli regölésben a házra és lakóira mondott jókívánságok után „összeregölük” név szerint is az egymást szerető fiatalokat: „Itt is vagyon egy szép ház, abban lakik egy legény, kinek neve Jóska...” Ha a nagyjából egy korosztályba tartozó fiatalok tudomására jut, hogy a közójük tartozó ifjú házaspár „nem jól él egymással”, farsangkor okvetlen tudomására hozzák az érintetteknek. Húshagytakor házuk előtt nevéseges jelmezbe öltözve a házasságtörés szertartását parodizálják, ezzel adják tudtukra nemtetszésüket. E szokás Európa más népeinél is megvolt. A XVIII. századi református egyházközségi jegyzőkönyvek tanúsága szerint a közösség ezeket a házásokat az „eklézsia nyilvános megkövetésére” kötelezték, melyre akkor meg is jelentek, de a XIX. század elejére már nem. E század végére előfordult, hogy a község el akarta távolítani azt a lelkészt, aki a többször is elvált házásoknak újabb esküvőjén megtagadta az áldást. (Andrásfalvy, 1957)

A házastársi, családi szeretetkapcsolatnál tágabb, az egy településen, faluban lakók szeretetkapcsolatának külön, művészi megfogalmazására nem találtam sok példát, jól jellemezhető költői „műfajt”. A „Sej, Nagyabonyban csak két torony látszik...” népdalban kifejeződő honvágyat több katonanóta is kifejezi. Fontosabb, hogy e kapcsolatot számos szokás próbálja elmélyíteni. Például a húsvéti határjárásban, a felcserepedett fiúk legénnyé avatásával is sokszor összekötött népszokásra már a középkorból is van írásos adatunk. Húsvétkor a falu legényei végigjárták a falu határvonalát, megújították a határjeleket, halmozat, határköveket, mezsgyéket, és ezekre a határjáráson először résztvevő fiúkat ráfektették és megverték. (Nyilván nem erővel és haraggal, hanem szertartásosan, hogy emlékeztetükbe vessék azt.) Ekkor vagy ehhez kapcsolódva megtisztították a forrásokat, kutakat, a legelőket a tüskéktől, gyomoktól, nem kívánt bokroktól és fáktól, megigazították a hidakat, utakat, majd ünnepélyesen bevonultak a faluba, ahol a leányok már várták őket. A Nyugat-Dunántúlon, például a Rábaközben ekkor fogadták be az ifjakat a „körverbungba”. Ezzel az avatással váltak jogosulttá fiatalok közt a multságokra, lányok bandájának látogatására a fonóban, az udvarlásra. A határnak azt a részét, amelyet a családi munkamegosztásban állatok legeltetésével vagy a család birtokán végzett munkák során megismerhettek, most kiegészítették a falusi közösség eddig be nem járt, meg nem ismert földjével. A természettel való szeretetkapcsolatnak is van költői megfogalmazása, amellyel már kicsi korában találkozha-

tott a gyermek. „Süss fel nap...”, „Katalinka szállj el...”, „Csigabiga gyere ki...” kezdetű dalocskák, állathívogató, kergető, biztató munkadalok sokaságát ismerjük már, ezekre is nagyon későn találtak rá a gyűjtők.

Az egyre táguló szeretetkapcsolat-körök vizsgálata során eljutunk a legtágabbhoz. Ahhoz, ami az egy nyelvet, történeti-művészi hagyományt őrző sorsközösséget jelent: a néphez, a hazához, a hazaszeretethez. Ez a legtágabb kapcsolatkör egyben felülírt minden ennél szűkebbet. A hazáért a házas ember is elhagyja szeretteit, feleségét, gyermekeit, megküzd ellenségeivel népéért, nemzetéért. E kapcsolat műfaja volt a hősnének, amely megénekelte a népet, a nemzetet vezető királyokat, hadvezéreket, hősokeket. A magyar népköltészetnek a XIX. században megkezdett gyűjtésében ennek a műfajnak már alig találtuk meg élő, énekelt hagyományát, alkotásait. Németh László 1940-ben megjelent tanulmányaiban érinti ezt a kérdést: „A szerb az egyetlen nép, amely több mint hatszáz év történetét hézagosan, de népekekben tudja előadni. Épp ellentéte neki a másik poéta kis nép, a finn, amely hatalmas költői hagyományát, a *Kalevala* runóit, éppúgy egy messzi múltból hozta le, élő énekbe, a tizenkilencedik század elejéig, történelmi emlékei azonban teljesen felszívódtak közben a nagy világerők mitikus harcában. A *Kalevala* bizonyára a nagyobb és teljesebb mű, az egész mindenséget újra költő. Vele szemben azonban, mint a népköltészet másik alakja, örökre ott fog állani rimtelen, tömör rézbemetszett soraival: a balladákra tört szerb történet Szent Szávától Milos Obrenovicig... A régi szerb lantosokról, a középkorvégi hosszú sorú balladák énekeiről tudjuk, hogy kalugyerek és nemesek körül élő műköltők voltak, akik úgy fogadták elveszett uraik helyett úrul az egyszerűbb és tisztább éneket szerető népet, hogy csak könyvműveltségüket veszítették el, nem történeti felelősségük...” (Németh, 1992. II. 1266.) Miért hiányzik ez a „műfaj” népköltési gyűjteményeinkből? Mert nálunk is megvolt régen. Mátyás udvaráról jegyezték fel a külföldiek, hogy az abban rendezett vendégségekben lantos énekesek énekeltek hősdalokat, úgy, ahogy azt a falukban a nép is tette. Tinódi Lantos Sebestyén és Balassi Bálint korában is énekeltek hasonlókat, de aztán szétszakadt a magyarság, nem lett korszerű nemzet, mert az ország, a „nemzet” politikáját a királyoktól magára vevő nemesek önző, csak kapzsiságuk kielégítéséért gyakorolt hatalmuk során kitagadták a nemzetből a népet, a többséget. Werbőczy az életét a hazáért is feláldozni kész jobbágyság (gondoljunk csak a nándorfehérvári diadalra 1456-ban, s ez megismétlődhetett volna 1514-ben) leverése után törvénybe iktatta, hogy a honfoglaló

magyarok utódai csak a nemesek. A jobbágy birtoklásra képtelen, örökös szolgája a nemesnek, az ország lakosai alig 4 százalékanak. Ez a XIII. században elkezdődött nemzeti öngyilkossági folyamat (az Alföld kis jobbágyfalvainak lerombolásával, a „pusztásodással”, hogy a falvak földje a Nyugat-Európába irányuló marhák legelőivé, pusztáivá váljon) a XVI. század elején Dózsa kereszteseinek kiirtásával tetőzött, s máig megbénítja a magyar politikai gondolkodást, mert máig nem tisztáztuk és tettük világosan megismerhetővé. Tovább folytatva Németh László szavaival: „Nyugat nemzetei az új kor folyamán a parasztságot is magukba fogadták – úgyhogy náluk csak osztályok vannak, de nincs a nemzet alatt egy kidasított emberiség.” (Németh, 1992. II. 1273.) A nemzeti szeretetkapcsolat-kör feltételezi a nemzeti egységet. A nemzetből kidasított nép elveszti az egy nemzethez tartozás tudatát, érzését, mely éppen olyan elemi szükséglete az emberi léleknek, mint a többi szeretetkapcsolat-kör: anya-gyermek, család, kortárs közösség, házastársi szeretetkapcsolat; szülőföldhöz és közösségéhez és a természeti környezethez kötődés egy meghatározott térben. A szeretetkapcsolat-szükséglet, ha kielégítetlen, minden kapcsolat körben testi és lelki bajokkal jár – állapítottuk már meg tanulmányunk elején. A nemzethez tartozás érzésének és kifejezésének jelentőségét röviden és élesen világítja meg a következő, Kopp Mária idézte tény: amerikai vizsgálatok bizonyítják, hogy azok az Amerikába kivándorolt japánok, akik ragaszkodtak japán hagyományaikhoz: japán házastársat választottak, családi körben japánul beszélnek, gyerekeiket megtanítják a japán hagyományokra – noha mindez komoly anyagi áldozatokkal is jár –, átlag 5 évvel tovább élnek, mint azok, akik teljesen amerikaiakká lettek, és sikeres üzleti karriert futottak be. A magyar népnek ezt a megosztottságát, melyben a jogtalanú és kidasítottá vált jobbágy-ság és annak utódja, a magyar parasztság közömbössé lett a nemzeti „politikával” szemben, történéseink közül egyedül Asztalos Miklós fogalmazta meg határozottan, II. Rákóczi Ferencről írt monográfiájában. (Asztalos, 2000. 9.) Igaz, több történész is talált példát arra, hogy egyes vidékeken a nép nem vagy csak nehezen és csak részlegesen csatlakozott a kurucokhoz vagy Kossuth Lajos szabadságharcához. Ez a megosztottságunk minden újkori politikai-katonai kudarcunk forrása. A „nemzeti kapcsolat-kör” csak akkor mozgósíthatja a többséget, ha annak méltányos a helyzete a nemzet összetett szerkezetében, s ennek lényege a föld, a természeti környezet használati jogának elismerése az azt megművelő többség számára (Andrásfalvy, 2013).

Fentebb megállapítottuk, hogy a mára összegyűjtött, nemzetközi összehasonlításban is kiemelkedően gazdag magyar népköltési anyagból hiányoznak a hősének, melyek egykori „gyakorlatáról” vannak adataink. Erdélyből és Moldvából ismerünk olyan balladaszerű, történeti (epikus) énekeket, melyek részletei hősénekre emlékeztetnek, de ezek „hősei” nem a nemzet vezetői, királyai, hadvezérei, hanem az egyszerű, a népből, jobbágyágból származó emberek, akik hőstetteiket nem kifejezetten az egész nemzet ügyéért hajtják végre, valamely, a nemzet történelmét meghatározó, híres ütközetben, hanem csak a maguk, vagy szűkebb környezetük védelmében. Nem véletlen, hogy ezeknek a hősdalokra emlékeztető balladának egy része még a XIX. század eleji gyűjtésekből való, például az, amit Pálóczi Horváth Ádám 1813 előtt jegyzett le „*Várad basa vendégsége*” címmel. (Ez a hősdal-töredék I. Rákóczi György fejedelem unokaöccséről szól, aki 1662-ben hajdúival megtámadta az akkor török kézben lévő Nagyváradot, de kudarcot vallott és a törökök elfogták.) Vargyas Lajos közvetlen az eset után keletkezett műköltői alkotásnak tartja a balladát, mely valahogy mégis bekerült a szájhagyományba is. Thaly a *Vitézi Énekek*ben egy, már énekelt változatát is közli. (Vargyas 1976. II. 345–347.) A Kerekes Izsákról szóló balladát Kriza János jegyezte fel először 1864-ben, valószínű Udvarhely széken, és Vargyas „*Háznépe védelmében elesett hős*” címmel közli idézett művében. 1951-ben Nagyivánon jegyezte fel egy változatát K. Kovács László. Röviden: a hős egyszerű ember, jobbágy vagy a változatban juhász, akit álmából riasztanak fel, hogy ellenséges sereg, rác vagy tatár-török tör a falura. Fontosnak tartom, hogy mindkét változatban a hőst először apja, aztán anyja költögeti, de csak gyönyörű, szerelmes mátkája szavára ébred fel végül: „Hej aki Isten vagy, lássad most vígemet! / Meghalok hazámír, szerelmes mátkámír, / Magyar nemzetemír, apámír, anyámír, / Tiszta jó nevemír, az én Krisztusomír. / Ijj szavakat szólla, ösvint vág mentibe, / Szekérutat nyitott visszagyövisibe.” (Vargyas, 1976. II. 338–342.) Kallós Zoltán Moldvában gyűjtötte a két testvér, Bíró János és Bíró Kata balladáját, akik megszöktek a török fogságból. Amikor a török sereg utolérte a két szökevényt, a fiú a leányt beküldte egy vízmosásba, hogy imádkozzon érte, ő meg egymaga felvette a küzdelmet, s végül egymaga legyőzte az egész sereget. Ezek valóban ősi, hős-ének fordulatok, de a ballada lényege végül nem ez, hanem az, hogy amikor halálosan megsebesült bátyjával a leány szülei házához érkezik, és bebocsátást kér, azok a két koldust elzavarják. Csak akkor ismerik csak fel a koldusokban gyermekeiket, és hogy mit tettek,

amikor meghallják leányuk sirató énekét. E megrázó példázatnak lényege: minden szeretetkapcsolatot megelőzően a rászorúlón való könyörülés elsőbbsége. (Kallós, 1973. 284–294.) Hasonló, egyszerű közember, a fejedelem katonája Basa Pista, akit „Rákóczinak bujdosásán” fogtak meg és gyilkoltak meg. (Vargyas, 1976. II. 343.) A fentebb leírtakból érthető, hogy miért nem maradtak fenn a magyarok körében a szerbekéhez hasonló, nemzeti hősről szóló énekek. Annál gazdagabb viszont a gazdag és kapzsi urak ellen fellázadt magányos hősről, a betyárokról szóló balladaköltészet. Népköltészetünk így is tükrözi történelmünk lényegét.

A néphagyományban a költészet az ember szeretetkapcsolatai kialakításának, fenntartásának és kifejezésének eszköztára, de egyben vall az egyes szeretetkapcsolat-körök csonkulásáról is.

#### IRODALOM

- Andrásfalvy Bertalan: (1957) *A néprajz a válásról*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó, *Reflektorfényben* c. sorozat *Válás* c. kötetében. Szerk.: Klinger András. 122–132.
- (1999) A magyar nép magatartása éneklésben, táncban és a népszokásokban. In: *Tűzcsiholó. Írások a 90 éves Lükő Gábor tiszteletére*. Szerk.: Pozsgai Péter, Budapest, 1999. 211–226.
- (2013) *A Magyarország földjének és népének jelene, múltja és jövője*. Hítel. XXVI. évf. Február, 4–24.
- Asztalos Miklós: (2000) *II. Rákóczi Ferenc és kora*. Budapest.
- Bakos József: (1953) *Mátyusföldi gyermekjátékok*. Budapest.
- Gazda Klára: (1980) *Gyermekvilág Esztelneken*. Bukarest.
- Kallós Zoltán: (1973) *Balladák könyve*. Magyar Helikon
- Kodály Zoltán: (1939) *Magyarország a zenében*. In: *Mi a magyar?* Szerk.: Szekfű Gyula, Budapest, (1973) *A magyar népzene*. Budapest.
- Lázár Katalin: (1997) *Népi játékok. Jelenlévő múlt*. Budapest.
- Schmidt, P. Wilhelm: 1912-1955, *Der Ursprung der Gottesidee. I–XII*. Anthropos. St Gabriel.
- Vargyas Lajos: (1976) *A magyar népballada és Európa. I–II*. Budapest, Zeneműkiadó.

Lechner Ödön

## Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz\*

■ Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Mert kell lennie. Ez a meggyőződés vezet életpályámon, amelynek egyetlen célja utat vágni a magyar formanyelv megalakítása felé, és mialatt törhetetlen hittel és minden buzgalommal azon vagyok, hogy napról-napra szaporodó bajtársaim segédelmével ezt az eszményt elérjem, erőt keresek és találok nemcsak hazafias lelkesedésben, hanem művészi meggyőződésben is. Ez az a pont, ahol művészet és politika találkozik.

A legrégebb kortól kezdve egészen napjainkig minden népnek, vagy legalábbis minden kultúrnépnek megvolt a maga formanyelve. Elannyira, hogy művészi kultúrnépnek ma már csak azokat nevezhetjük, s művészi nyomokat csakis azok hagytak hátra, amelyek saját formaviláguk megalkotására elegendő idővel és képességgel bírtak. A többieknek kulturális hatását ma már nem is érezzük. Nyomtalanul tűntek el ezek a nép-evolúciók zajában. Még akkor is, ha bár külön formanyelvet tudtak teremteni, de ebből napjainkra igen kevés vagy semmi sem maradt. (Etruszkok, föníciaiak, mexikóiak stb.) De már az asszíroknak, a görögöknek, az indusoknak, a rómaiaknak megvolt és megmaradt a maguk sajátos és jellegzetes formanyelvük. És ami több-kevesebb e formanyelvekből reánk jutott, az elegendő volt arra, hogy éppen olyan művészi kultúrát fejlesszen, mint amilyen szellemi és tudományos kultúrát fejlesztett az ő irodalmi nyelvezetük.

A kultúrnépnek ez a formanyelve az, amit a késői kor szobatudósai „stílus”-nak neveztek el. E formanyelv az egyszerű konstrukciók díszítéséből eredt, és a felhasznált anyagok, valamint az illető népfaj formaezérése szerint változott. De ezek a népfajok soha öntudatosan nem másolták le már meglévő idegen népek formanyelvét. Hanem igenis a sajátjukból alkottak valami újat és jellegzeteset, vagy pedig a maguk ízlése és vonalérése szerint alakították át azt, amit készen kaptak. Röviden: a régi kultúrnépnek sohasem csináltak más formanyelvet, mint a magukét.

Csak a XVIII. és még inkább a XIX. század szobatudósai és szobaművészei kezdtek „stílusokkal” dolgozni. Vagyis azzal, ami nem az övék, nem az ő koruké volt, hanem másoké. Művészet helyett történelmet akartak csinálni, jobban mondva visszacsinálni. Nem a saját szükségletük, nem a saját építő- és díszítőanyaguk számára kerestek művészi ruhát, hanem a régi görögök, rómaiak és egyiptomiak köntösében jártak. S nem érezték, hogy a görög perisztílbil milyen furcsán fest az angol frakkban vagy modern dresszben járó-kelő mai ember. Történelmi vegyszerek retortájában akarták megalkotni az új művészi „homunkulust”.

És ebben a hazugságban nevelték fel az építészeket, a festőket és a szobrászokat. A jelszó mintha ez lett volna: „Mindig csak a másét, csak a régi népek formáit használni! Csak ne a mait, ne a magunkét és ne a mi népünkét! Hiszen »a magunké« úgyszíncsen még, és ami van, az rossz! Hát akkor maradjunk inkább csak annál, ami már 500 év előtt jó volt, kipróbált volt, szép volt.” Ezt a nagy művészi hazugságot, az önmegtagadásnak, a sajátosság megölésének ezt a korát „klasszicizmusnak” keresztelték el. A ma, a holnap, a lüktető ezerszínű élet ki volt közösítve. Nemzeti érzést, modernizmust kiteszítottak a művészetből, a formanyelvből.

Nemzeti nyelvünk hamarabb rázta le az idegen nyelvet, mint a nemzeti formanyelv az idegen formanyelvet. Ezeket még ma is erősen oltogatják a fiatal művészekbe. Mégpedig nemcsak mint szükséges előtanulmányt, mint – helyén való – művészettörténelmi, iskolai stúdiumot. Óh, korántsem! Az életbe, a modern művészi alkotásokba akarják a régi beszédmódot beplántálni. És mindezt egy évszázados kudarc dacára! Hiszen még a legelsőek sem tudták „stílus”-művészetükkel megközelíteni azt a kort, amelyikben az ún. stílus virágzott, mert azt akkor a saját kora, a saját népe csinálta. Vajon mennyire maradnak el a legjobb utánczó az eredetitől? Mennyire van Semper reneszánsza,

Hansen görögössége, Schmidt gótikája (hogya a legelsőket említsem) a régi – részben – névtelenek művészetétől?

Recept szerint, utólag, évszázadokkal egy stílus elvirágzása, egy formanyelv kialakulása után művészi értékűt ugyanabban a formanyelvben alkotni többé nem lehet. Csak azok a népek fejleszthették a reneszánszt, a gótikát, a barokkot, amelyeknek művészi érettsége már akkor olyan volt, hogy idejekorán belevihették sajátosságait e nagy stílusok termőföldjébe. És az akkori formanyelvüket fejlesztették azok is, akik azt saját maguk alkották meg (pl. a franciák az ő gótikájukkal, mely az ő eredeti formanyelvük), de azok is, akik bár átvették a formanyelv szerkezeti és tudományos részét, de akik azonnal átgyúrták ezeket a saját formanyelvükké, s egészen mást, jellegzetes alakítottak az átvett gyökökből. (Pl. az angolok, a németek stb. a gótikából.) De mindegyik mindenkori magát, a sajátját hozta bele.

Magyar gótikát, magyar reneszánszt és barokkot hiába keresünk ez időkben. Mert amikor e formanyelveken beszélt a nyugati világ, akkor mi a török hordákkal viaskodtunk és így minden előfeltétel hiányzott ahhoz, hogy fejlesztésükben a magyar génusz idejekorán részt vegyen. E mulasztás örök művészi és kulturális veszteségünk, amint azt a Mátyás korabeli sokat ígérő, de sajnos rögtön megszakadt magyar reneszánsz első lépései is bizonyítják. De ma már lehetetlen volna pótolnunk e veszteséget. Hiú erőlködés lenne a rég kialakult stílusokba régi idők, idegen emberek formanyelvébe mai magyar (vagy akár mai angol vagy német) motívumokat belepérsélni. De kinek is jutna eszébe – hogy analógiát mondjak – valamely holt nyelvnek: a latinnak, a zsidónak vagy a görögnek további fejlesztése? Pedig éppen ilyen abszurdumra törekszik az – és sokan törekednek az ilyesmire –, aki az elmúlt századok formanyelveinek befejezett, régi kijegecesedett kincseibe a modern vagy a modern magyar génusz szellemét akarná beoltani.

Színes, beszédes és kifejező nyelve van a néma kőnek, a művészi formáknak, az építészet alkotásainak. A régi Görögország politikailag megszűnt, nyelve kihalt, de az egész világ mégis elzarándokol a régi Hellászba, melynek építészeti műemlékei nagyszerű kultúráról regélnek: örök életet biztosít eme eltűnt kultúra formanyelvének számos emléke, amelyből a modern emberiség eleven erőben tudja magának rekonstruálni a görög szépség világát. Ha Magyarországon járna hasonló körülmények között egy régiségkutató: az bizony csak kompiláció, csak utánezatok, csak idegenszerűségnek a nyomaira akadna. Ha az idegen végig megy Budapest utcáin, a vi-

lág minden nemzetének stílusát megtalálja, csak a magyar nemzeti vonást nem látja építészetünkben.

Márpedig, ha valahol, úgy különösen Magyarországra nézve fontos a formanyelv, mert mi, akik teljesen idegen nyelvünkkel nem tudjuk magunkat megértetni, csupán a külön formanyelv segédelmével vagyunk képesek magunknak külön kultúrpozíciót és egyéni érvényesülést teremteni az európai népcsaládok ölében. Külön formanyelvünket megérti rögtön akár az olasz, akár a német, akár az angol, mert érzékeléséhez csak szem kell.

Érdekes, hogy sovinizmusunk, amely már annyi téren lobogtatja diadalmas zászlaját, éppen a magyar formanyelv érvényre juttatásában kénytelen annyi nehézséggel és ellenséges hangulattal szembeszállni. A Kárpátoktól az Adriáig azon vagyunk, hogy a nemzeti kultúrát érvényre juttassuk, és az idegentől, aki zászlajával Fiúmét üdvözli, elvárjuk: érezze, tudja, vallja, hogy magyar területre lép a lába. De nem találni egész Fiúméban egy épületet, egy házat, egy ablakot, amely tanúságot tenne az idegen előtt: Vándor, itt kezdődik Magyarország!

Avagy azt hiszik, hogy a magyar kultúrát érvényre juttatták, hogy egy-egy hajóra aranyos betűkkel ráírják: „Árpád” vagy „Zrínyi Miklós”?! Ezek a betűk belepotyannak a tengerbe, és a névtelen hajó nem hirdet több magyar vonatkozást. Lám, Aquincumban csak néhány római légió feküdt, de imhol hosszú századok után a kevés romból a római kultúra egész dicsősége rekonstruálható!

Nos, hát hol a magyar stílus? – kérdezi gúnyosan a naiv kétkedés avagy a kaján impotencia, mely többnyire üzletileg zseniális szokott lenni. – Hol van ez a magyar formanyelv?

Nos tehát, a magyar nemzeti stílus igenis megvan a magyar népnél, mégpedig határozatlan felismerhetően. A járatos szem hamar megtalálja jellegzetes vonásait. Abban a szűk körben, ahol a nép az ő kis szükségleteit elégíti ki, bámulatosan kifejlődött és meghatóan konzerválódott e formanyelv mind a mai napig. Nekünk ezt a magyar népstílust meg kell tanulnunk, mint valamely nyelvet – mint ahogy megtanultuk a görög népstílust. Ki kell találnunk szabályait, bele kell mélyednünk sajátos szellemébe, hogy majdan mint kultúremlékek belevigyük e formák szellemét a mai kor nagyobb, fejlettebb, sőt monumentális építő feladataiba. És innét a többi művészetbe. Ezen nincs nevetni, gúnyolni, kicsinyelni való, s nem is olyan lehetetlenség, amilyenek feltűntetik. Példa rá: a magyar nemzeti díszruha. A nép kezdetleges formanyelvéből vétetett, és ma már egy annyira kifejlesztett, tökéletes öltözési műforma, hogy nemcsak

a magunk, de a világ összes kultúrnépeinek ruházkodásában bizonyos meghatározott művészi igényeket elégít ki. Még a japán huszárság is átvette ezt a magyar díszítő motívumot, amikor erről a speciális műformáról volt náluk szó. Vagyis a magyar díszruha ma már egy megérett, kifejlett, recipiált művészi világfogalom. Pedig ugyanazon kezdetleges formákból eredt, mint amelyekből más téren (építészet, festészet, iparművészet terén) hasonló eredményeket parkodnának céltudatosan, lassan kifejteni.

Ez a példa azt is bizonyítja, hogy a formanyelvnek milyen óriási szuggeráló, hódító ereje van. Sokkal nagyobb, mint az irodalmi nyelvnek. És ezért ránk nézve majdnem fontosabb a formanyelv az irodalmi nyelvnel. A mi magyar nyelvünk alig képes a tőle idegen nyelvek tengerében gyorsan gyarapodni vagy asszimilálni. Nem értik meg, és nem is akarják megérteni politikai okokból. A Felvidék – hogy közeli példát vegyek – lassan-lassan eltótosodik, a székelység eloláhosodik. A magyar nyelvet fel nem szívják, mert idegen nekik, és akarják, hogy idegen maradjon. S ezért kell okos előrelátással a magyar népnyelvnek a magyar formanyelvvel segítségére jönnünk. Ez a szemén keresztül könnyen asszimilál. Behízelgő, kecses formái észrevétlenül terjednek, hiszen ehhez nem kell iskolázás, tanítás, állami presszió csak annyi szem és formai érzés, amennyi a tótnban, az oláhban bőven megvan. S éppen ezért evvel még az európai kultúrnépek ölében is külön pozícionk lesz. A mi formanyelvünket sajátossága révén azonnal meg fogják ismerni és különböztetni, akár csak a zenénket. Sokkal hamarabb, mint Arany János, Petőfi Sándor irodalmi nyelvét, mely előlük örökre el van zárva. De meg a politikai ellenzékeskedés sem létezik a formanyelv terjedése ellen.

Anépnyelv terjesztése a világon mindenütt harcra való kihívást jelent, és öntudatos ellenállást szül. De a formanyelvé soha. Sőt ellenkezőleg. Észrevétlenül, csendesen kapacitálja a szemet, a művészi és iparművészi hajlandóságot; mankót nyújt a kezdőnek, a kulturálisan alacsonyabban állónak, aki abba akarva, nem akarva bekapaszkodik. És ezért – bár végső hatásaiban ezerszer erősebb eredményeket nyújt – soha olyan ellenkezést nem szülhet, mint aminőt a magyar nyelv naponta előidéz (pl. a magyar iskolával, avagy kommandószóval), pedig például a mi sváb parasztjaink, akik féltékenyek anyanyelvükre, szó nélkül átvették a magyar ruhaformát, a zsinóros viseletet.

Hogy a magyar formanyelv ma még ki nem forrott, művésziileg ki nem alakult, és még sokkal inkább magán hordja eredetének – a népies síkdíszítésnek – nyomait, semhogy

az építészet terén már is kész és szépségükben a reneszánszszal egyenrangú elemeket nyújthatna, az bizonyos. De aki ennek a kézenfekvő igazságnak örökös hangoztatásával akarja a továbbfejlesztés törekvését agyonsújtani, az soha semmiféle haladás processzusán nem gondolkozott még. Az új formanyelv megalakulása mindenkor és minden népnél küzdelemmel, vajúdással, áldozatokkal, sőt csalódásokkal is járt. Éspedig nemcsak a művész, de a mecénás részéről is. Azonban egy céltudatos kultúrpolitika előre számol e bekövetkező bajokkal, mint gyermeke felnevelésével a szülő. Igaz, hogy ehhez olyan nagy szeretet és sovinizmus kell, aminővel például az angol bír, akit még 30 évvel ezelőtt az ilyen újtó, nemzetieskedő törekvéseért kinevettek, de aki ma az ő öntudatosan megcsinált formanyelvét világuralomra juttatta. Mégpedig úgy a festészet, mint a szobrászat, iparművészet terén egyaránt.

Idevág a finn nép példája is. Finn stílus, finn művészi irány tíz év előtt ismeretlen volt Európában. Ma pedig öntudatos munkájuk árán ott tartanak, hogy sajátos, népies formanyelvüket elfogadja az egész világ, s annak jellegzetes formáit azonnal mint finn stílust, mint finn művészetet ismeri fel és különbözteti meg, akár az építészetben, akár a festészetben. Ezek a művészek öntudatosan, az ő pompás népies motívumaik feldolgozásával, stilizálásával, az első bajoktól és éretlenségektől meg nem ijedve alkották és alkotják ma is az új finn formanyelvet. És ebben az egyben erősebbek lesznek az oroszoknál, ezzel a hatalmas kulturális fegyverrel visszaverően az erősebbik fél támadását.

Nálunk hiányzik ez az öntudatos sovinizmus. A leghiheletlenebb szkepszis buzdítja az uralmát féltő régi irányt és vezetőiket, hogy ne engedjenek. Az aggodalom a rég használt formák elértéktelenedése miatt, az evvel járó morális és üzleti veszteség miatt egyesül a minden újításnak örökös ellenségével: a gondolkozási restséggel. És ez a laikusoknál tárt karokra lel, amikor – érdekeit megvédendő – azt kiáltja, hogy: „szecesszió, szecesszió”! Ami új, az mind rossz, vad, durva, éretlen, idegenszerű, a régi pedig íme milyen szép, nyugodt, biztos és ismeretes! Tehát le az újjal, a szecesszióval! Le az új magyar formanyelvvel, amely nem is létezik, nem is létezhetik – ne is próbáljon létezni!

Magyar formanyelv! Még az is, akiben jóakarát lenne, a köztudatlanság behatása alatt gúnyosan mosolyog, és rámondja, hogy: szecesszió! Akik így beszélnek, merő tudálékosságukban a stílszerűséget emlegetik, jóllehet a fogalmat a maga mivoltában nem igen ismerik. De nem is tudom, hogy ugyan mit is értenek ezek az urak e szó alatt, hogy: szecesszió? Az egész világon észlelhető modern, avagy csak a mi speciális magyar törekvéseinket?

Azt az elemi erővel érvényesülő evolúciót, a mely jelenleg úgyszólván szemünk előtt – az egész világművészetet átalakítja? Ebből az általános fejlődésből ki akarják kapcsolni a magyar kultúrát? Azt kell felelnem ezeknek, hogy mindaz, ami most klasszikus vagy legalábbis történelmi, és ami előtt most ők dogmatikus hittel meghajolnak, valaha modern volt és szecesszióból származott – akár disszidenciából, akár forradalomból. Csak a szó nem volt meg, de a szecesszió fogalma igen. Ennek a folytonos művészi újjászületésnek, újjáfejlődésnek és kialakulásnak – mert ez a szecesszió – köszönhetjük a régi stílusokat, és az újat is, az eljövendőt is. Mert az az őserő, amely minden kornak megadta a maga stílusát, lehetetlen, hogy elveszett volna az emberiség számára.

Fájdalom, be kell vallanom, hogy ez a hit hiányzik a közmegegyezésemből; csupán a legridegebb szkepszis uralkodik a magyar formanyelv fejlődésével szemben a tömegekben, olyan körökben pedig, amelyek művészi dolgokat illetőleg sokszor döntenek, átkunk nemcsak a dilettantizmus, hanem az egyoldalú történelmi tudás is.

Helyzetünk jellemzése gyanánt legyen szabad példátul idéznem a Rákóczi-émlék esetét, amelynél a bizottság a barokk stílus mellett tört lándzsát az egész értelmes világ hahotája mellett.

Tessék nekem csak egyetlenegy példát fölhozni a múltból, amikor a művészetek virágoztak, vagyis saját korukat fejezték ki, tehát az igazi asszír, az igazi egyiptomi, az igazi görög, az igazi román, az igazi gótika, az igazi reneszánsz, az igazi rokokó, az igazi empire művészei, (kivéve a korcs epochát, amely napjainkig mindent üzleti szempontból utánoz pénzért, akár a kínait is, de hogyan?), mondom, illetőleg kérdelem: eszükbe jutott-e valaha ezeknek a művészeknek, hogy hasonló föladatnál visszanyúljanak-e a múltba. Soha! Sem a föladónak, sem az alkotó művészeknek. A pályázatot kiíró bizottságnak csupán akkor lett volna igaza, ha a barokk kor művészei – a barokk korról együtt – kiszállnának sírjukból és pályáznának. Szerénytelenség nélkül mondhatom, hogy éppen a barokk stílus szempontjából bárkivel szemben fölvehetem a versenyt, megmutattam a szegedi városházánál, hogy otthon vagyok, és pedig alaposan, ennek a kornak rekonstrukciójában. De nem tartom művészi feladatnak, és perhorreszkálom, hogy ha ma, amikor már tisztán látunk, ok nélkül egy egészen új műremek megalkotásánál ne a magunkét csináljuk, hanem más kornak a kihalt formanyelvét próbáljuk utána dadogni. Választanunk kell egy aggkorban kimúló idegen irány és a mi reményteljes, erőteljes kezdeményezésünk között; hogyan habozhat csak egy pillanatig is olyan magyar em-

ber, aki tudja, miről van itt szó? A história igen fontos, hasznos és érdekes tanulmány, és főleg arra való, hogy tanuljunk belőle, de még egyszer eljátszani a históriát, az ethikai tényezők és körülmények nélkül, még elgondolni is képtelenség. Az építészet története is fontos, sőt a leg-hamisíthatatlanabb kiegészítő része az egész emberiség történelmének. Ha tehát megismételni akarnók a múlt századok építészeti történetét, hamisítást követünk el a jövendővel szemközt. Kire háramlik a feladat: a jelenkor művészeire, avagy a Rákóczi-kor már nem élő művészeire, hogy Rákóczinak emléket emeljenek? Ha mindenáron igaz művészetű barokk emléket akarnak, ám öntessenek le, avagy vásároljanak egy régi barokk emléket, és kereszteljék el Rákóczi-émléknek, mert ekkor legalább csak a história és nem a barokk művészet ellen vétkezzenek. Ezek azok az urak, akik tudálékosságból, a stílszerűségéből smokkságot csinálnak.

Egy történettudósunk, aki különösen a Rákóczi-kutatás terén szerzett nevet magának, szintén részt vett a Rákóczi-émlékbizottság ülésén, és nagy emfázissal kardoskodott a barokk stílus mellett, küzdvén minden modern törekvés ellen. Nagy konsternációt idézett elő a bizottság egyik tagja, mikor ehhez a történettudóshoz a következő kérdést intézte:

– Miért írta Rákócziról szóló munkáit mai magyar nyelven és nem a Rákóczi-kor nyelvére?

Csupán azért foglalkoztam hosszasan a Rákóczi-émlék már elintéztett kérdésével, hogy jellemezzem, miképpen gondolkodnak nálunk művészi kérdésekről, és hogy mennyi félremagyarázással és tudatlansággal kell megküzdnie annak, aki az új, modern és magyar formanyelv úttörője gyanánt lép föl.

Pedig ha valaha, úgy éppen mostanság kedvező az alkalom, hogy a magyar formanyelv megkeresésére komolyan törekedjünk: a technika szédületes fejlődése, bámulatos vívmányai, a cement és vaskonstrukciók előtérbe való nyomulása természetszerűen forrongást idéztek elő az építészetben. Az új szerkezetek lehetősége új formákat fejleszt, így ebben az új evolúcióban idő és alkalom kínálkozik, hogy nemzeti egyéniségünket belevigyük az új formanyelv megalkotásába, s elsősorban az építészetbe, abba a művészetbe, amelybe ez ideig mindent a másoké-  
ből adtunk, de a magunké-  
ból semmit sem.

Egy építészeti mesteriskola létesítése tehát a magyar építészeti formanyelv szempontjából okvetlen szükséges. De éppen ilyen fontos egy más tekintetben, tudniillik a testvérművészetek tekintetében is. Az építőművészet volt mindenkor az összes művészetek anyja, fejlesztője. Minden művészember vallja, hogy a magyar művészet reformja, ma-

gyarosítása csak az építőművészet reformációjának, magyarosításának keretében lehetséges. Ez mindig így volt. A többi művészet hozzá alakult, idomult az építészethez és ebben működési területet, applikációjukat s úgyszólván fogyasztási piacukat találták. Ezen a helyes piac- és terület-nyújtáson múlik az összes művészetek jövője nálunk és máshol is. Lám, a történelmi stílusok a templomépítésben érték el tetőpontjukat, s ehhez kapcsoltan a festészet és a szobrászat – mint az építészet kiegészítő művészetei – ugyancsak ekkor és ezen a téren virágoztak. Csak Michelangelo freskóira utalok a Sixtus-kápolnában és Rafael architektúra-festészetére a vatikáni stanzákban. Ez a kőhöz, falhoz, architektúrához kötött, vagyis ez a stabilis művészet volt mindenkor és minden nagy művésznél a faji, a nemzeti formanyelv igazi bizonyítéka. Ahol a stabilis művészet kifejlődhetett, ott rögtön hozzája simul a helyhez nem kötött, vagyis a mobilis művészet is. Soha a mobilis művészet (tehát a kispasztika, a „staffeleikép”, az iparművészet) nem volt képes önmagától nemzeties formanyelvet, faji jellegű nagy stílust létrehozni. Nemzeti irányt csakis a stabilis, az architektúrához simuló és általa kötött művészet teremthet, ellentétben a játszi, témáiban bizonytalan, ide-oda ugró és folyton idegen behatások szerint változó mobilis művészettel, mely nem az építészetből nőtt ki. Ha a képzőművészetek a magyaros építészet keretében fognak fejlődni, akkor meglesz a magyar festészet, a magyar szobrászat és a magyar iparművészet is, mert akkor megvan működésüknek előfeltétele: a magyar ház, a templomtól a kunyhóig. Akkor majd magyar témákat és magyar feladatokat és a térben egységesen komponált magyar megoldásokat fogunk a művészeket követelni és kaphatni. Akkor nem fog az egyik német, a másik francia, a harmadik hollandus „genre”-képeket a végtelenségig variálni és kapkodva utánozni.

Nálunk azonban azt az abszurdumot követik, hogy folyton ezt a mobilis művészetet, ezt a részben cél és nemzeti tartalom nélküli ingadozó, témákat kereső művészetet pártolják, még pedig külön-külön, egységes összefoglalás, irányítás, tetőzet nélkül. Külön-külön mindegyiket támogatták, mindegyiket elősegítették.

Van iparművészeti iskolánk, van mesteriskolánk festők és szobrászok számára, de mindez egységes végcél nélkül. Csak az, ami a fő, ami mindezeket összekapcsolná s egyidejűleg, egymásra való hatásuk által vezetné, fejlesztené, csak a magyar építő-stílus, a magyar ház megteremtésére irányuló törekvés, a nemzeti építőművészeti iskola, csak ez nincsen sehol! Ezt a magyar stílus örökös lekicsinylésével, letagadásával, a szecesszió rémének folytonos hangoztatásával talán mégsem lehet egészen és örök időkre

pótolni. A közös és nemzeti keret nélkül való mai művészetpártolás fordított sorrendje a dolgoknak, és soha nemzeti eredményre nem vihet, csupán egyéni eredményekre.

A helyes stílusfejlesztés példájául szolgálhat az empire stílus keletkezése. Ezt a stílust Napóleon hatalmi szava varázsolta elő. De vajon a staffelei-képeken, az ülőbútorokon kezdtek-e el az alkotást? Korántsem, hanem először is az architektúrába vitték bele az új elemet; először is az empire-házat teremtették meg. Azután illesztették a nagy mesterek, mint Dávid stb. festményeket, szobrokat és bútort az ugyanabban a szellemben és stílusban az épületbe. És így jött létre a céltudatos, sajátos és világra szóló új stílus, nem pedig fordítva.

De nálunk éppen fordítva iparkodnak. Nyakra-főre termelik az iparművészeti iskolában sok szorgalommal és odaadással a magyar stílusú bútort és kis plasztikát. De hová e sok termeléssel? Hol van e sok szép magyar bútorok művészi piaca, vagyis szakkifejezéssel élve: miliője? Sehol sincs. Ezek csak a bel-és főleg a külföldi kiállítások díjainak kedvéért készülnek. Ott azt a látványt keltik, mintha itthon a magyar közönség ilyen bútorokat használna a lakásában, pedig nem használ és nem is használhat. Csak kifelé szóló, mutató parádé ez pályadíjak elnyerésére, úgymint az a díszmagyar, amelyben a magyar mágnások az udvari bálon vagy mint követek a külföldön megjelennek. Itthon nem lehet ezeket az élet szükségleteibe harmonikusan beilleszteni, mert ugyan ki venne magyarstílusú bútort, ha nincs meg hozzá a teljes magyar interiőr, a magyar ház, a magyar architektúra? Az iparművészetnek egyedülálló, külön választott túlfejlesztése nem is lehet önmagában a helyes cél. Ez csak a japánizmus túlhajtott divatjából eredhet. Csak a magyar házból, a magyar építészetből kiindulva s avval szükséglet szerint összefüggve keletkezhetik oly iparművészet, amely bensőleg igaz és valódi, és nemcsak üres vasárnapi díszruha, mint ahogy Angliában is így keletkezett.

Ezek után felmerül a kérdés: miért nem létesülhetett eddigéle az építészeti mesteriskola? Dacára annak, hogy az összes magyar művészek és képzőművészeti esztétikusok, továbbá a Magyar Építőművészek Szövetsége memorandumban – és kivétel nélkül az egész sajtó javallása mellett – kérelmezték azt? Ez onnét van, hogy a döntő művészi fórumokon nem művészek, hanem inkább tudósok vagy üzletemberek szerepelnek. Vagy konzervatívak ezek, vagy úgy gondolják, hogy a kezdetleges magyaros stílus nem lévén, még tetszetős sablon, üzletileg nagy építkezések tervezésénél a szokott könyűséggel ki nem használható.

Nálunk ma a legfőbb építészeti tanfórum a műegyetem, tehát olyan főiskolai fakultás, amely tisztán tudományos jellegű. Ezért az építészetnek szintén fontos tudományos és történelmi részét kultiválja elsősorban. Annak művészeti részével csak annyiban foglalkozik, amennyire (tehát mellékesen) azt egy ilyen intézmény szelleme megkívánja. Ahol azonban igazán művészi élet folyik, és céltudatos művészi törekvés uralkodik, ott mindenütt művészi, nem pedig tudományos fórumra van bízva az építészet vezetése, így például – hogy csak Bécsset említsen – a tudományos, szerkezeti előtanulmányokra ott is fontos a politechnikum, amely legalábbis olyan elismert, mint a mienk. De az építőművészet tanítását az akadémiának kénytelen átengedni. Ide nem tudósokat, műtörténészeket, hanem kiváló, független és szabad művészeket hívnak meg mesterekül. Így például Hansen, Schmidt és most legutóbb a modern bécsi irány vezetője: Wagner Ottó, elsősorban mint elismert, szabadon működő művészek hívtak meg. És ezek a mesterek alapították meg a modern Bécs építészeti hegemóniáját, pedig még nem is egy emberöltő, hogy működni kezdtek. Ez a legújabb speciális modern bécsi stílus az építészetből kiindulva már teljesen áthatotta a festészetet, az iparművészetet, és olyan fényes művészi eredményeket ért el, hogy ma már az egész világ elismeri és jellemzően „bécsi stílusnak” nevezi azt. Pedig kezdetben éppen úgy gúnyolták, kicsinyellték, letagadták a jó oldalait, és felfújták a kezdetleges hibáit, mint ahogyan azt most a mi magyar törekvésünkkel tették. Az egész udvar, a főhercegek, az érdekelt művészet-professzorok mind ellene támadtak; de támadtak olyan lelkes és kitartó férfiak is, mint Olbrich, Hoffmann és Hartel, az akkori kultuszminiszter, aki halhatatlan nevet szerzett azáltal, hogy exponálta magát e törekvések mellett stb. is, akik mind evvel dacolva keresztülvitték zászlajukat a legkonzervatívabb, leghatalmasabb körök ellenállásán is. Ma a bécsi modernizmus egy a maga nemében tökéletesedő, jellegzetes művészi irány, melyet már az egész világ recipiált. Elannyira, hogy már bennünket is kezd meghódítani, mint minden erősebb kultúra a gyöngébbet. Van akárhány építőművész itt Budapesten és Magyarországon, aki nem képes ellenállni a bécsi irány fejlettebb, immár a szigorúak által is recipiált hatásának, s másolja ezeket a bécsi formákat, úgy amint öt-hat évvel ezelőtt még a barokkot és az empiret másolta.

A mesteriskoláknak ezen eredményei bizonyítják, hogy nálunk sem a politechnikum – ez a konzervatív, tudományos fórum – lesz az, amely az építőművészet szellemében nagy fejlődést fog valaha előidézhetni. A mesteriskola hiánya nemcsak azért okoz nagy magyar művészi vérvesztést, mert nem keletkezhetnek ma-

gyar irányban dolgozó építőművészeink. Hanem duplán károsodunk e hiány révén azért, mert a fiatal tehetségek-ből ma német, francia avagy bécsi művészek lesznek.

Ez a processzus igen természetes. Aki a műegyetemet itthon elvégezte, és művészi irányban még tanulni óhajt, az másutt művészeti iskolát nem találhat, mint külföldön. Elmegy tehát Bécsbe, Parisba, Londonba, Berlinbe. Néhány év múlva hazajön, telítve az ottani magas színvonalú építőművészeti szellemmel és annak formanyelvével. Természetes, hogy itthon is arra esküszik, amit ott tanult. Azt gyakorolja, azt akarja fejleszteni, amit ott már megtanult, annál inkább, mert itthon a miénkből, a magyarosból nem nyújthatunk neki tökéletesebbet, vagyis művészi, kulturálisan nehezebb ellensúlyt. S evvel készen van nálunk a művészeti babiloni torony, úgy az építészetben, mint akár a festészetben is.

A külföldi tanuláshoz ez a hátránya csak a nemzetileg gyöngye fajoknál lehetséges. Ott, ahol a külföldön tanult művészi elemeket nemzetivé átglyúzni nem képesek vagy azt nem akarják. Bizony a japánok is végigjárják a világ összes tudományos és művészi tanfórumait. De vajon hazatérve csinálnak-e német, angol vagy bécsi másolatokat? S nem formálják-e át a külföldön felvett formakincset egy teljesen önálló, rendkívül bájos, egyéni japáni formanyelvvé, elannyira, hogy abban az idegen tanulmányok még nyomait is alig lehet megtalálni?

Ez volna az én ideálom is a magyar építészeti mesteriskola révén. Annak létesítését egyszerű eszközökkel képzelem megpróbálhatni. Az új kultuszminisztériumi palota építését akarnám kiindulásul felhasználni a mesteriskola számára, amelynek nem a teória, hanem a praxis alapján kell nyugodnia. Az ilyen nagyobb építkezés keretében azonnal eleven praxisban létesülhetne a mesteriskola, melyben nem gyermekek, hanem már kész építésszek egyesülnének művészi ösztönmunkára festőkkel, szobrászokkal és iparművészekkel. Én a célnak és az útnak ma már teljesen biztos tudatában vagyok, s azt hiszem, a művészvilág engem a cél elérésére úgy mint eddig, ezentúl is alkalmasnak fog vélni.

Az államra nevezetesebb teher vagy kiadás az ilyképpen tervezett praktikus iskolákból nem fog háramlani. Elegendő e célra évenként 2, 3, 4 kisebb-nagyobb épület tervezésének az átengedése. Ennek a tervezésnek a költségei mindeddig is szerepeltek a kiadások között, s értük az állam a mesteriskola révén is teljes anyagi egyenértéket kap. De ha még ezen felül az évi húsz-harminc tanítvány közül csak egyetlenegy is találkozik, aki e szent ügyet mint mester képes majdan továbbfejleszteni, úgy már evvel is óriási morális nyeresége lesz a magyar kultúrának.

Mikor harmincéves koromban, már régóta elvégezvén iskoláimat, és önálló kész praxissal bírván beláttam, hogy tudásom nem elegendő igazi magyar építőművész számára, újra a külföldre mentem, nem azért, hogy a külföld művészetét vérkeringésembe átvegyem, hanem hogy tanulmányozzam, minő feltételek között fejlődtek ott az önálló, személyi építészeti törekvések. Tanulmányaimat nagy művészeknél iparkodtam tökéletesíteni, mialatt kollégáim – megelégedve az én akkori tudásommal – műegyetemi tanári és más fontos stallumokban ültek. Valamint tanulmányaimat állami támogatás nélkül végeztem, úgy később, és ez is köztudomású, nagy vagyont áldoztam fel művészi, de sohasem üzleti célok szolgálatában. Művészet sohasem létesült még mecénás nélkül: voltam tehát jómagam mecénása addig, amíg polgári viszonyaim azt megengedték. Sohasem panaszkodtam, sohasem kértem semmit sem, amíg a cél előttem homályban volt, de most, amikor tisztán áll előttem az út, mely a magyar művészi törekvések megvalósításához vezet, most hivatásomat és kötelességemet teljesen átérezve óhajtom, vajha a kultuszminisztérium építésének keretében a jelzett modalitások között létesíthetném a mesteriskolát. Ajánlom ezt a szent ügyet kultuszminiszterünk jóakarátába, aki a legádázabb politikai küzdelmek közepette számos tényével, mint a magyar kultúrának hivatott öre és a művészet jelentőségét teljesen átértő és érző esztétikus egyéniség, még ellenfeleit is elismerésre ragadta.

A magyar formanyelv ma ott tart, ahol százötven év előtt tulajdon édes anyanyelvünk.

El volt hanyagolva, elhagyatva, főuraink megvetették és németül beszéltek, nemeseink és az országgyűlés nyelve latin volt, és íme, most?! Nyelvünk és irodalmunk bármely nyugat-európai nyelv és irodalom színvonalán áll. Pedig a magyar nyelv első vállalkozásait szakasztott úgy gúnyolták és nevelték, mint most a magyar formanyelv első megnyilatkozásait. Mi lett volna a magyar irodalomból, ha Mária Terézia idején a gárdisták megadják magukat? És miért hagynók el a magyar formanyelvet, amikor az maga sokkal könnyebben érvényesülhet, mint maga a nyelv?!

De a magyar formanyelvnek is megvannak a maga gárdistái. És a gárda meghal, de nem adja meg magát.

---

#### JEGYZET

\* A tanulmány először a *Művészet* 1906/1. számában jelent meg.

Potzner Ferenc

## A Várkert Bazár és rekonstrukciója

(Az építés, tervezés és újjáépítés töredékei)

*„Mindennek rendelt ideje van, [...] Ideje van a kövek elhányásának, és ideje a kövek egybegyűjtésének”  
(A prédikátor könyve 3.)*

■ Az időnek minősége van, a régiek tudták ezt. Nem indultak el utazásra, nem fogtak bele kereskedelmi vállalkozásba, amíg meg nem győződtek róla, hogy az időpont kedvező. Úgy gondolom, a Várkert Bazár helyreállítása a megfelelő időben kezdődött és ment végbe. Ha előbb történik meg, talán részlegesebb lenne a történeti kulissza és kert helyreállítása. Időre volt szükség annak a szemléletnek a kialakulásához, amely nem pejoratívan eklektikának, bontandó vakolatépítészetnek tekinti az együttest, hanem olyan kivételes helynek, ahol a hagyomány és a megújulás egyszerre kaphat teret. A Várkert Bazár építése, az 1950-es évekbeli részleges újjáépítése olyan előzmények, melyek a mostani újjáépítés – régivé építés, újraépítés – reinkarnációs folyamatának alapjai.

### A terület történelmi előzményeiről

A budai Várhegy déli része keleti lejtőjének látványának évszázadok óta meghatározó eleme az ún. Keleti falszoros. A Luxemburgi Zsigmond idején épült védmű kortinafalai lenyúltak a Dunáig, ahol egy záró fallal összekötve nyújtottak védelmet a királyi vízi flottának. A déli kortinafalat a Szapolyai-korban kiegészítették egy lépcsős kazamatafolyósóval – a Vízholdó lépcsővel – amely az erődítmény délkeleti sarkán elérte a Vízirondellát. A védművet délről szárazárok védte.

### A közvetlen előzményekről

Az építkezést közvetlenül megelőző időszak fontos momentumra volt a rakpartok kiépítésének megkezdése. Ez lehetővé tette hajók kikötését, védett az árvíz ellen, felértékelte a területet, amelyen megindult a lakóházépítés. A királyi kertek alatti megélénkült lakóház-építkezés fel-

ügyeletére Podmaniczky Frigyes, a Fővárosi Közmunkák Tanácsa (FKT) alelnökét bízta meg a miniszterelnök. Podmaniczky a házak megvétele és lebontását, a területnek a Várkerttel való egyesítését javasolta. A miniszterelnöknek felterjesztett tervet Reitter Ferenc, a FKT mérnöki osztályának vezetője készítette. Leírása fennmaradt az 1873-as miniszterelnöki iratok között, és fametszetes távlati képe megjelent a *Vasárnapi Újság* 1874/3. számában. A terv a kompozíció és a konkrét épületjavaslatok mellett tartalmazta a rakpart rendezését és a Királyi Várba közlekedés koncepcióját. A tervezésre Podmaniczky – a miniszterelnök kérésére – a korszak legismertebb építőművészt, Ybl Miklóst kérte fel. Ybl Reitter koncepcióját és kompozícióját alapjaiban megtartva alakította ki páratlanul impozáns épületegyüttesét.

### A Várkert Bazár elnevezéséről

A Várkert Bazár az együttes építésekor külön nem volt értelmezhető. Az eredeti terminológiát a tervlapok feliratai mutatják: *Königliche ungarische Hof-Burg-Garten Gebaude in Ofen*, azaz: *A budai magyar királyi udvar várkert építményei*. Ez a Királyi kertek (Várkert) területén lévő építményeket jelenti, amelyek területileg

magukba foglalják az Elypsz sétányt, az Öntőház utcát hegy felől szegélyező támfalat, valamint a királyi palotát, a kerti teraszait szegélyező falakat és az azokhoz kapcsolódó épületeket, kerti pavilonokat. Ezt mutatja az ún. Rechenungsplan tervsorozat tervjegyzéke is, amely az építómesterekkel való elszámolást dokumentálta.

#### **A Várkert Bazár kompozíciójáról és analógiájáról**

A királyi kerteket szegélyező együttes a Döbrentei tér és a Clark Ádám tér között, a dunai rakpart feletti teraszon helyezkedik el, északon az Öntőház utcai lépcső, délen a Sándor Móric lépcső határolja. Célja a budai Duna-part rendezése, a Várkert és a Királyi Palota méltó szegélyezése és megjelenése a városképben, valamint a Várkertből a városra való kilátás biztosítása. Az együttes több tervváltozat után nyerte el végső, megépített formáját,

amely szögtörésekkel követi a várdomb ívelését. A kompozíció jellemzője, hogy térfalainak zártsága a közép felé egyre csökken. Az együttes északi végét a királyi testőrség szállásépülete, a délit két bérpalota zárja. A palotákhoz kapcsolódó félköríves portálokkal nyíló bazársorokat nyitott fülkés emeletes pavilonok követik. A pavilonok között szobrokkal és plasztikákkal díszített kettős kupolás Gloriette két oldalán ünnepélyes lépcsős rámpák vezetnek a kertbe.

A historizmusban az egyes épülettípusokhoz történelmi stílusokat rendeltek, amelyek leginkább kifejezik annak lényegét. Magyarországon különösen kedvelt volt az itáliai reneszánsz formavilága. A módszer ismert az építészettörténetből: a világi épületet reneszánsz stílusban, a templomot gótikus stílusban építették. Példa erre Mátyás király budavári palotája és kápolnája.

Yblnek a kezdeti romantikus historizmustól eltekintve az itáliai reneszánsz volt a szinte kizárólagosan alkalmazott stílusa. 1840-ben, müncheni képzőművészeti akadémiai éve alatt járt Észak-Itáliában és Toscanában, majd a Károlyi család állandó építészeként anyagi támogatással hosszabb időt töltött Olaszországban. Nem meglepő tehát, hogy a Colosseum, a Constantin-diadalív, valamint Donato Bramante és Andrea Palladio hatását mutatja a Várkert Bazár együttese. A Várkert rámpás kertépítészeti kompozíciója Bramante 1520 körüli vatikáni Belvedere udvarát, valamint Raffaello Villa Madama keleti kerti rámpáját idézi (1525), a pavilonok árkádnyílásos homlokzata pedig Bramante vatikáni Cortile della Pigna

előcsarnokára emlékeztet. A pavilonok dongaboltozata Maxentius római bazilikáját (312), a mázaskerámia elemek a firenzei Capella Pazziban lévő Luca della Robbia-majolikákat (1460) juttatják eszünkbe. A pavilonok sarokpillaszterein álló trófeák láthatók a bécsi Schönbrunn Gloriettjén (1775). A Lépcsőpavilon lépcsőházi terének ideálterve megtalálható Palladio építészeti traktátusában (1570), megépítve pedig a Chambordi kastély királylépcsőjeként. A historizmus a különféle korok épületeit, ipar- és díszítőművészeti részleteit ötvözve alkot harmonikus kompozíciót, de használja a korszak új anyagait, szerkezeteit és innovatív eredményeit is.

Ybl zsenije, hogy ebből az egyvelegből tökéletes harmóniát teremt. A klasszikus részletformák autentikus alkalmazása mellett az összkép teljesen egyedi és megismételhetetlen. A Várkert Bazárra társművészeti elemeket is tervezett Ybl, ilyen például az együttes közepének díszes kovácsoltvas kerítése vagy a rámpafordulók kandeláberei.

Az uralkodó elé terjesztett több tervváltozatból a takarékosabbat fogadták el, így nem minden lett kőből megépítve – ahogyan egy királyi építkezésnél szokásos –, csak a legszükségesebb elemek és tagozatok. A többi kőutánzó vakolatból, ún. románcementből készült. Ybl leírásából tudjuk, hogy eredetileg a terrakotta építészeti tagozatok is kőből készültek volna. Monokróm plaszticitás jellemezte az eredeti architektúrát, ezt írta felül a meghatározó együttes elemek színessége, a színes vakolatképek és mázas kerámiafelületek, az arany háttérű alakos festések. Az együttes ikonográfiai programja ezeken az épületelemeken, a pavilonokon és a Gloriette-en jelenik meg.

### **A Várkert Bazár művészeti jellegéről és ikonográfiai programjáról**

Ybl Miklós mellett a művészi munkában és a kivitelezésben a korszak jelentős művészei, iparművészei és iparos-mesterei vettek részt, akik a szobrászati, a kovácsoltvasműves, a freskó- és díszítőfestési és sgraffito munkákat készítették. Ybl a bécsi származású Fessler Leó szobrászt bízta meg a főbejárat két oldalát őrző oroslánok megmintázásával és kifaragásával, valamint a pavilonok attikáját díszítő trófeák megkomponálásával. Huszár Adolf szobrász a Gloriette allegorizáló szoboralakjait, valamint a medencetér nyílása feletti ívháromszögek géniuszalakjait és a falon lévő terrakotta medalionokat készítette; a középső bejárat díszes kovácsoltvas kapuzata, valamint a lépcsős rámpák fordulását jelző kandeláberes és a lakóházak korlátjai Jungfer Gyula műlakatos alkotásai. Zsolnay Vilmos keramikus majolika termékeket szállított a Várkert Bazárra, ez a Zsolnay-mázas épületkerámia első

budapesti megjelenése: a két pavilon dongaboltozatának mázas kazettái, építészeti tagozatai és címerei készültek belőle. A pavilonhomlokzatok ívháromszögeit díszítő alakos festmények kartonjait Than Mór festette, és ő volt az előcsarnok hátfalán lévő alakos ábrázolások megalkotója is. A Gloriette-kert szintjén levő építmény kupolái, valamint a déli pavilon kertre néző negyed gömb kupola-felület (ének) groteszk kifestése Scholtz Róbert díszítőfestő és aranyozó munkáját dicséri. A Várkert Bazár

együttese Ybl Miklós és a társművészeteket képviselő képző- és iparművész mesterek szoros együttműködésével lett igazi összművészeti – gesamtkunstwerk – alkotás.

A Várkert épület építészeti kompozíciós elemei az európai építészeti hagyomány több időrétegét képviselik. Ezek közül kiemelést érdemel a szobrászati és a festészeti ikonográfiával rendelkező Gloriette. A főbejáratot magas kovácsoltvas kerítés zárja el a külső világtól, kétoldalt kapuőrző oroszánokkal. Belül medencékkel tagolt előlépcső vezet a Gloriette alsó teraszára, amelyről a lépcsős rámpák indulnak. Az alsó terasz oldalait páros kanellurás dór oszlopok határolják. Ezek felett, posztamenseken, a négy évszakot (tavasz, nyár, ősz, tél) – egyszersmind a négy alapelemet (levegő, tűz, víz, föld) – szimbolizáló női alakok állnak, kezükben atribútumaikkal. A Gloriette középrészén páros oszlopok tartotta félköríves kiváltás mögött félköríves záródású medencetér található egy negyed gömb kupola alatt. A medencetér hátfalán egy groteszk Neptun-fej szájából víz csorog a vízmedencében álló talpas kehelybe. Az évszakok a fizikai világ teljességét reprezentálják a nyugati kultúrában. A kert, változó arcaival egy örök ciklikus rondó résztvevője: élet – halál – élet. A természet örök körforgását, az újra testet öltést megjelenítő szobrászati és plasztikai program kiegészül az élet feltételét biztosító

víz megjelenítésével. Ovidius *Metamorphoses*ének első könyvében a Kozmosz keletkezésekor végbemegy az ég, a föld, a tenger és a levegő szétválasztása, majd a négy alapelem (tűz, víz, föld, és a levegő) tulajdonságai is meghatározhatnák. Ennek jegyében kerül sor isteni beavatkozásra – az évszakok egyensúlyának megteremtésére.

*„Jupiter ekkor az ősi tavaszt rövidebbre szorítván  
tél, lobogó-hevű nyár, s hol langyos, hol hideg ősz jött,  
s kurta tavasz: velük így négy részre tagolta az évet”*

(Ovidius: *Átváltozások*, Devecseri Gábor fordítása)

A pavilonok főhomlokzati nyílása feletti ívháromszögekben és a homlokzatra nyíló dongaboltozatos előcsarnok hátfalán festett mitológiai jelenetek találhatóak. A déli Fülkés pavilon homlokzati ívháromszögeiben Júnó, Jupiter felesége, az ég királynője, a házasság és a születés védnöke, valamint Jupiter, az istenek királya, az ég, a nappali világosság és a vihar istene látható. A főalakok felett rézsútosan találhatóak azok inguidói, valamint a főalak attribútumát hordozó mellékalak. A homlokzatra nyíló nyitott előcsarnok hátfalán Flóra, a tavasz és a virágzás istennője és Zephyr, a nyugati szél istene látható – együtt az érintetlen természet isteni képviselői. A Lépcsőpavilon homlokzati ívének háromszögeiben Ceres, Jupiter testvére, a földművelés, a termékenység, az aratás istene; valamint Apolló, a fény és a költészet istene látható. A homlokzatra nyíló előcsarnok hátfalán Vertumnus, az érő gyümölcsök, az érlelő ősz istene, felesége Pomona, az érő gyümölcsöt védelmező istennő – együtt az ember által művelt természet isteni képviselői. A Várkert Bazár ikonográfiája a kertet az istenek lakhelyeként azonosítja, az ember által érintetlen és megművelt természet egységes kompozícióban való megjelenítésével. A természet körforgását, a változásban való állandóságot fejezi ki.

Az épületegyüttes és a kert kompozícióján Hamvas Béla értelmezése és terminológiája szerint megjelennek a Kárpát-medence szellemiségei. Hamvas Béla öt Génusz egyidejű, változó összetételű jelenlétét nevezi meg a Kárpát-medencében: ezek a mediterrán Dél, a polgárosult Nyugat, a homályos Észak, a végtelen Kelet és Erdély. A Dunántúl egyes vidékeit: Pécsét és Budát a Dél génusza által besugárzott területekhez sorolja. A délhez való vonzalmat az irodalomban Kisfaludy Sándornál, Berzsenyinél és Zrínyinél is kimutatja. Nem gondolja véletlennek, hogy Mátyás reneszánsz várkastélyt épített, de volt már korábban is déli hagyomány e tájon, Károly Róbert és Nagy Lajos korában. Itt megterem a gesztenye, a füge, a szőlő. Ugyanakkor jelen van

a nyugati kultúra hatása is, amely tulajdonképpen az urbanitás. Ennek fényében Ybl stílusválasztása sem önkényes, hanem valamilyen implicit törvénynek engedelmessé válik. Ybl természetes módon integrálta a kerti együttesébe a funkcióját veszített középkori vár-falakat, és a várplatóra való feljutás eszközeivé tette azokat. Ezzel a Várkert Bazár építésével egyidejűleg elkezdődött a várba való feljutás gyalogos útvonalainak kiépítése. A Várkert Bazár épületegyüttese és az előtte lévő tér kiépítésével közvetlen kapcsolat jött létre a kert és a Duna-part között. A Várkert fejlesztését Hauszmann Alajos is folytatta, és számos jelentős építéssel gazdagítva befejezte az Ybl által elkezdett munkát. A Királyi Várkert építése a századfordulóra lezárult. A szerves egység, amelyet Ybl és Hauszmann létrehozott, a vár 1944–45-ös téli ostromakor semmisült meg.

#### **Az ötvenes évek helyreállításairól**

A háborút követően a XX. század derekán Budapest századfordulós építészeti és városépítészeti eredményeit szakmai körökben nem értékelték. A régészeti szemlélet nyert teret, és urbanisztikai rangra emelkedve szabad kezet kapott a Királyi Palotában és környezetében való feltárásokra. Ennek az őszinte, a középkori magyar művészet felé fordulásnak főszereplői Kotsis Iván, Gerő László és Lux Kálmán voltak, akik a két háború közötti esztergomi palota rekonstrukcióját tekintették a mintaképűeknek. A Gerevich László vezetésével folyó nagyszabású ásások felszínre hozták a Budavári Palota XIII. századi fragmentumait, a Zsigmond-kori és Mátyás-kori falakat. A feltárásokra épülő rekonstrukciók 1949-ben indultak meg. Az a tény, hogy nem volt olyan természetes a Királyi Palota sérült történelmi szövetének helyreállítása, mint Varsóban, a közelmúlt történelmével szembeni averzióval magyarázható, de szerepet játszott benne a Habsburg-ellenes szemlélet is, amely a magyar középkor romantikus szemléletével párosult.

Volt művészi oka is: a historizmus „vakolatépítészeti” elutasította a korszak hivatalos szemlélete, ráadásul a feltárások eredményeképpen szaporítani kellett a műemlékállományt. Volt azonban egy fontos gyakorlati oka is: az akkori kommunista pártvezetés a palotába akart költözni. A Királyi Palotát az államvezetés központjának szánták, így izolálni kellett a várostól. Ez a törekvés megpecsételte Ybl kerti építményeinek, lépcsőműveinek és tornyainak, valamint a palota déli részén Hauszmann által kialakított kertnek és kertépítményeknek a sorsát. A középkori erődrendszeri elemekre ráépült, illetve az azt takaró valamennyi építményt elbontották.

A KÖZTI által a Várkert Bazárra az 1950-es években készített helyreállítási terveknek adottságként kellett elfogadniuk a Gerő László által készített erődrendszeri rekonstrukciós terveket. Ennek a szemléletnek és gyakorlatnak esett áldozatul többek között a Déli kortonafalat és a Vízhordó folyosót keresztben átszelő ún. Ybl-átjáró, a Lépcsőpavilon lépcsőházának hengeres tere és tömege, a geometrikus neoreneszánsz kert és ékítményei, a Grotta és a Triton kút. A déli paloták nagypolgári lakásait felosztották. Az északi Testőrségi Palota cellás struktúráját megváltoztatva, lakásokat alakítottak ki benne. A bazársorok boltszakaszait képzőművészeknek utalták ki műtermekül. A 60-as évek eleji konszolidáció jegyében az Ybl-féle kert helyén pedig megkezdte működését a Budai Ifjúsági Park.

#### **A tervezési előzményekről**

1998-ban a Központi Vagyoni Igazgatóság pályázatot írt ki a Lépcsőpavilon helyreállítására, a várplatóra való gyalogos feljutás lehetőségeinek vizsgálatára. A tervezési munkát elnyerve tervet készítettem a Lépcsőpavilonra, valamint a palota irányába vezető volt közlekedési kapcsolatoknak a déli kortonafal vonala menti újraépítésére. Az építési engedélyt követően művészettörténeti és restaurátori dokumentációk ismeretében elkészítettem

a Lépcsőpavilon teljes rekonstrukciójának kiviteli tervét. Kutatásaim során a BTM Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteményében rábukkantam a Várkert építményei Rechnungsplan tervsorozatának eredeti tervlapjaira, a 12-es és a 13-as számúakra, amelyek a Lépcsőpavilon megépült állapotát dokumentálják, valamint tartalmazzák a pavilon környezetében talált középkori falak helyzetét, paramétereit. A tervlapok az építőmesterekkel történt elszámolás dokumentumai, így a megépült állapotot mutatják. Az előkerült tervlapok jelentősége, hogy egyetlen forrásai a helyreállításnak. A pavilont az 1950-es évekből elbontás előtt nem dokumentálták, enteriőrjéről nem ismert fotográfia vagy más dokumentum. A kiviteli helyreállítási tervet nem követte építés.

2008-ban öt másik tervező mellett meghívást kaptam az ún. Palota Projektben való részvételre, amely a Budavári Palotát körülvevő területekkel, a kertekkel, terekkel foglalkozott, a Királyi Palotával azonban nem. A Várhegy Duna felőli közlekedési kapcsolatok revitalizációját kaptam feladatul az Ybl Miklós tér és a Királyi Palota között. Ez a Lépcsőpavilon rekonstrukcióját és a mögötte lévő a déli kortinafal vonalában egy intenzív közlekedési tengely kiépítését jelentette a Vízhordó folyosó megnyitásával, a tetején mozgólépcső kialakításával. Ezzel kezdetét vette – az Ybl-korszak után először – a Királyi Palotát övező keleti falsoros erődrendszeri elemeinek integrálása a palota szintjére való feljutás gyalogosútvonal rendszerébe. A terv feltárta a Királyi Palota körüli zárt udvarok megközelítésének lehetőségeit, bemutatva

a rejtekező, egykor a városképben látható és megjeleníthető értékek hasznosítását, mint amilyen a Lőportár. A Lőportár látható Hartmann Schedel *Világkrónikájában* (1493, Nürnberg) a Budát ábrázoló metszeten. Egy újkori köpenyfal elbontásával újra láthatóvá válna falszerkezete a királyi kertek és a város felől.

A 2008-as terv építési engedélyt kapott, és alapjává vált a mostani tervezésének, amely a Várkert Bazár meghatározó elemeinek rekonstrukcióját célozta. 2010-ben megadatott a lehetőség, hogy a Várkert Bazárt tágabb összefüggéseiben szemléljük. A Budavári Önkormányzat felkért a Vár és a várlejtők fejlesztési koncepciójának tanulmányára. A terv három kötete a történelmi előzmények számbavételét, a jelen állapot vizsgálatát és fejlesztési javaslatokat tartalmaz. Ebben első fejlesztési területként a Várkert Bazárt és körzetét jelöltük meg. A „nagyítás” folyamatában, 2011-ben megvizsgáltuk a királyi kertek revitalizációs lehetőségeit. Az elkészült tanulmányterv lett az alapja a budavári történelmi kertek és kertelemek helyreállítását rögzítő Kormányhatározatnak. A budai Várnegyed és várlejtők fejlesztési koncepcióvázlata közéleti és szakmai publicitása folytán a szakmai szervezetek felkérést kaptak a koncepció véleményezésére. A közéleti és szakmai érdeklődésre reflektálva 2011 decemberében közbeszerzési pályázatot írtak ki a Budai Vár és várszoknyáinak fejlesztési tervére, párhuzamosan a Várkert Bazár rekonstrukciójának tervezésére. Mindkét tervezési pályázaton eredményesen vettünk részt, így elkészíthettük, a „VÁR 25” fejlesztési tanulmánytervet, és a Budai Vár és lejtőinek hosszú távú opciós fejlesztési javaslatát. A Várkert Bazár versenytervét három induló-befutó tervező team vitte végig. Ezek közül bizonyultunk a legeredményesebbeknek.

#### **A Várkert Bazár versenytervéről**

Célunk volt, hogy az épületegyüttes kert alatti több célú beépítésének logisztikai ellátása, valamint a térszín alatti parkoló megközelítése ne terhelje az Ybl Miklós teret. Az új térszín alatti beépítés megközelítésére, annak bejáratául a Fülkés pavilont választottuk, amely a kompozícióban egyenrangú az északi párjával. Ezzel a Lépcsőpavilonéhoz mérhető funkcionális szerepet is kapott. Tervünkben javasoltuk, hogy az együttes közepső tartományában lévő lépcsős rámpamű alatt vegyük ki a földtöltést, és új térként mutassuk be a téglátámívekkel tagolt emelkedő-változó belmagasságú épületemet. Az új funkciók elemei leginkább rejtve maradjanak, de ahol megjelennek, anyagukban és formai megjelenésükben kortárs megfogalmazásúak legyenek!

### A tervezés időszakáról

A tervezést elnyerve csapatépítésre került sor. Építész társul hívtam Pottyondy Péter építész-kollégámat, belsőépítésnek Dévényi Tamást a Budapesti Építésműhely vezető építészt, valamint Steffler István tájépítésszt, a Garten Súdío vezető tervezőjét. Fontos szereplői lettek a tervezési folyamatnak a statikus kollégák: Váczi Péter, Szabó András, valamint a mélyépítést és a közműveket tervező FÖMTERV-es kollégák, és nem utolsósorban a gépészetet tervező Oltvai András és Oltvai Tamás. Az együttes helyreállítási terve interdiszciplináris feladat, amely az építészeti, művészettörténeti, restaurátori munkákat a mérnöki tevékenységekkel összhangban határozza meg. A 2008-ban a déli kortinafal vonalára készített terv tartalmi elemeit külön eljárás keretében nyertük el; a terveket Potzner Ádám és Szabó Orsolya építészekkel készítettem. A tervezési idő rövidege, az előkészítés hiányosságai következtében a folyamatok egymásra csúsztak. Az együttesre ráépült provizóriumok és átépítések akadályozták a tisztánlátást. Ez rávilágít az ún. 0-ik ütem hiányára, amely fázis még nem honosodott meg hazánkban, de nagy szükség lenne rá. Lényege, hogy a tudományos előkészítésből egyértelműsíthető, nem az eredeti kontextushoz tartozó provizóriumokat elbontják, létrehozva egy tabula rasa állapotot, amely a felmérés alapja, és megalapozott kiinduló bázisa lehet a tervezésnek. Nem volt a területen átfogó régészeti feltárás, csak szondázó feltárások történtek. Így a kivitelezés időszakára esett a régészeti vizsgálat, amelynek leletei folyamatosan módosították a már kiadott kiviteli terveket. A tervezési idő rövidege a tervek kidolgozottságát is befolyásolta, ennek következtében a teljes kivitelezés időtartama alatt folyt a tervek aktualizálása, részletezése, az újabb régészeti és restaurátori kutatásokhoz való igazítása.

### Az együttes helyreállítás előtti állapotáról

Az épület-kert együttes tömegében és térszervezetében jelentősen eltért a XIX. századi állapottól. Szinte minden eleme jelentősen amortizálódott, romos állapotban volt. Minimális esélye sem volt annak, hogy a képzőművészeti alkotások hozzáférhetőek és felmérhetőek legyenek. Az együttes a helyreállíthatóság határán volt. De még ebben a végórát élő teljesen lepusztult állapotában is hordozott valami fennkölséget, szépséget, festőiséget.

### A tervezés szempontjairól

Törekedtünk rá, hogy visszaállítsuk a történeti együttes elemeinek eredeti kontextusát, figyelembe véve a XIX. század óta történt változásokat, tekintettel az erődrendszer elemeinek hangsúlyos városképi-műemléki jelenlétére. Célul tűztük ki azt is, hogy építészeti megjelenésben az eredeti forma és anyagazonosság érvényesüljön, s hogy ez az elv az új elemekkel se sérüljön. A restaurátori tevékenységeket, a historizáló épületdíszek konzerválását és rekonstruálását a rekonstrukció megkerülhetetlen részének tartottuk.

### A helyreállított együttesről

A kert alatti új beépítés a Fülkés pavilonnak és oldalterein a kompozíciós szerepen túl újat kínált: a történeti kullissza mögötti kert alatti multifunkcionális rendezvényter előcsarnokának utcaszinti bejáratává és ezzel a Lépcsőpavilon egyenrangú párjává vált. A Fülkés pavilon előcsarnoka valójában egy nagyméretű barlang, ahol a föld (a lávakő és nyersbeton felületek) mellett a víz elem is megjelenik a ruhatárak-vizesblokkok türkiz színében. A levegőt a nagy belmagasság és az üveglift transzparenciája képviseli. A bejáratall szembeni hosszfalán a Hartmann Schedel *Világkróniká*ból Buda első, közép-

kori ábrázolásának kimetszett grafikai sávja látható, de a nagyítás által kortárs grafikává vált. Ez a tűz eleme, az előcsarnok lámpása. A nagyrészt fehér felületet lámpasor világítja meg, ennek reflektálása adja az előcsarnok világítását. Az előcsarnok bejárat felőli falát a történelmi kulissza földből kiásott falai adják – egyfajta régészeti leletként. Teljes magasságában látható a Fülkés pavilon hegy felőli, diagonál fülkékkel tagolt íves falazata – mint XIX. századi építőmesteri attrakció. A téglafalak megmutatásán túl új terek jöttek létre a lépcsős rámpamű alatt. Ez a lehetőség és szépség az Ybl-tervben is megvolt, s ezt felismerve, egyedi karakterű térsorokkal gazdagítottuk az együttest. A Gloriette mögött összenyitott, rámpák alatt nyert terekben a rámpa rézsűjével ritmikusan emelkedő támvékek sora sajátos, semmihez nem hasonlító atmoszférát kölcsönöz a térnek. A Dunához lenyúló keleti (középkori) várfalak fragmentumai átszelik az északi rámpamű alapfalait, ezáltal megjelennek az újonnan létrejött kéttraktusos térben. A déli rámpa alatti tér többlete, hogy összenyitható az előcsarnokkal, az ott zajló eseményekkel.

A mintegy 900-1200 főt befogadó, szekcionálható és neutrális rendezvényterem valójában a környezetétől hangszigetelt doboz, két végén kigördülő lelátókkal. Egyediségét a számítógép vezérelte 21 ezer ledpontból álló, az oldalfalakat betöltő képernyő adja, amely az aktuális eseményekhez programozható.

A rendezvénytér alatt egy egyszintes parkoló, mellette pedig a Szárazárokig egy többszintes parkoló épült a Gloriette-en át kijáráttal az Ybl térre, valamint a rámpa alatti tereken át a Fülkés pavilon és a Lépcsőpavilon oldalterébe. Az együttes előtti téren a gyalogos dominancia megteremtése, a Dunával való közvetlen kapcsolat kiépítése, valamint az Ybl Miklós intaktságára való törekvés eredményezte a garázs lehajtó hátsó kialakítását. Az előcsarnok közepén lifttel elérhető az újraépített történelmi kert déli, emelt végén az Erzsébet-lépcsőbe majd a kertbe sétálhatunk.

A kerti terasz széles sétánya délen az Erzsébet-lépcső tengelyétől vezet a déli kortinafal végét záró díszkúthoz, amely a mozgólépcső indulási pontja. A sétány lejtő felőli oldalán, a Gloriette tengelyében visszaállítottuk

az Ybl-féle grottát, előtte a vízmedencés Triton kúttal. A geometrikus kert kialakítása – a jelenlegi morfológiai adottságok figyelembevételével – igyekszik hűen rekonstruálni az Ybl-korabeli kertet, és szervesen kapcsolódni a déli angol tájkerthez.

Az Öntőház-udvar, amelyet az idők folyamán mindig praktikusán használtak, most is kortárs köntösbe öltözött. Izgalmas és praktikus térplasztikáját kiegészíti a hegy felől épített vendéglátó pavilon. A Testőrségi Palota kompatibilis funkciójával igazi bázisa lehet a fiatalok találkozásának. Egyfajta kárpótlása az Ifjúsági Parknak. Az Öntőház-udvar és a rekonstruált kert eltérő világát választja el és köti össze az a déli kortinafalra felfűző közlekedési vonal, amely a Lépcsőpavilontól indul, és a Királyi Palotát övező zárt udvarokig tart. Ez lépcsőn, mozgólépcsőn és liftekkel való feljutást biztosít az Ybl Miklós térről, a geometrikus kert teraszáról és az Öntőház-udvarból.

A feljutás rejtett útvonala a Vízfordó folyosó, és egy ahhoz kapcsolódó csigalépcső, amely a zárt udvarban végződik. A Vízfordó folyosó tetején mozgólépcsővel és gyalogos lépcsővel lehet feljutni a gyorsliftig, majd onnan a déli kortinafal palotaszintje falkoronájára. Az Öntőház-udvarból a déli kortinafal falkoronáján lévő lépcsőn a keleti kisudvarig, vagy Középkertig. A várfalak környezetében megjelenő lépcső- és lifttornyok, valamint a Vízfordó folyosó sánca feletti védőtető formálása és anyaghasználata (kortárs) modern. A formaadás diszkrét minimalart jellegű, nem konkurál a környezet történeti formáival. Anyaghasználata – a corten acél, amely Portugáliától Spanyolországon át Itáliában, Svájcban és Csehországban elfogadott és előszeretettel használt hasonló környezetben – elkülöníti mind a történeti architektúrától, mind a várfalak murális világtól.

A megjelenő építészeti formák valójában szemantikai jelek a városképben, és e jeleket díszvilágítási eszközökkel az esti városképben is megjelenítjük. A hagyomány rétegeinek, dimenzióinak együttes bemutatása a hely szellemét és egyediségét bemutató kiállítással jelentősen megnövelheti az együttes látogatottságát.

#### **Az együttes vonzerejének növeléséről**

*„A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma, a helynek arca van. A tér, ha csak nem kivételes, minden esetben pontos vonalakkal határolható, területe négyzetmilliméterre kiszámítható, és alakja körzővel, vonalzóval megrajzolható. A tér mindig geometriai ábra. A hely mindig festmény és rajz, és nincs belőle több mint ez az egy.”*

*Hamvas Béla: A bor filozófiája)*

Az együttes eredeti és új tereinek változatos gazdagságát kulturális tartalommal még vonzóbbá lehet és kell tenni. Be kell mutatni a hely múltjához tartozó értékeket, a hely szellemiségét – *genius loci* – reprezentáló ismereteket. Erre a lépcsős rámpamű alatt kialakított közlekedő –, kiállítóterek adnak lehetőséget. Természetes a szándék, hogy bemutassuk az együtteshez kapcsolódó, a városkép háttérét adó várszoknyán lévő kertek és az egykori várkertészet gazdag múltját. A művelődéstörténeti program másik pillére magának a Várkert Bazárnak a bemutatása.

Milyen előzményekre tekint vissza, melyek voltak a min-tái, milyen jelentéstartalmakat hordoz? Másként mozog az együttesben a látogató, ha ezekről egy átfogó és egy-úttal árnyalt képet kap. A kiállításokat a helyreállítás eredeti programja is tartalmazta, megvalósításuk nagyban növelné az együttes vonzerejét. Az együttes akkor lesz életképes, ha teljesen kiépül kapcsolata a kerteken a Királyi Palotával, az Ybl Miklós téren keresztül a várossal, a Dunával, a túlparti Pesti Vigadóval.

#### **Arról, hogy mi állítható még helyre az együttes környezetében**

Fontos és kívánatos lenne, ha a Várkert Bazár megközelítése is megújulna a jövőben, és közelítene ahhoz a szervezéshez, amely egykor az Ybl–Hauszmann-periódust jellemezte. E tekintetben fontos az együttes északi megközelítési útvonalának rendbetétele, az Öntőház utca hegy felőli Ybl tervezte támfal megújítása, a támfal mögé épített lépcső helyreállítása, amely az Öntőház-lépcső folytatása volt, és egykor a kertbe, majd az északi kortinafal mellett egykor volt lépcsőtoronyhoz vezetett. Fontos a Várkert Bazár déli megközelítése. A Váralja utcában meglévő kerti támfal folytatandó és kiegészítendő délen, a Hauszmann által tervezett Gloriette-tel. Ez biztosítaná a déli királyi kertek zárhatóságát. A jelenlegi fejlesztéssel a Királyi Palota körüli déli és keleti zárt udvarok publikussá válnak, de megközelítésük korlátozott. Ezt tehetné teljessé, ha a keleti zárt udvar északi végéhez kapcsolódó északi kaputorony és a Lőportár hasznosulna, így a BTM új kapuja lehetne a Királypince bevonásával.

A Királyi Palota körbejárhatósága a déli kortinafalnál véget ér, ezért a nyugati oldalon lévő egykori kapcsolatok is újra kell építeni. Ez a nyugati zárt udvar és az Újvilág kert közötti falhoz épített Erzsébet királyné pergolájának újra építését, valamint a nyugati és a déli zárt udvar közötti falkorona járhatóságát feltételezi, ami által az István torony – a vár legrégebbi része – közvetlenül megközelíthetővé válna.

#### **A déli kortinafal kilátóterasa a gyorslift tömegével.**

Előtérben a Vízfordó folyosóból érkező csigalépcső

#### **Egy megelevenedett festményről**

*Az augusztus 29-ei átadás napján Steffler István tájépitéssel az Öntőház udvarban elégedetten nyugtáztuk az udvar kialakult atmoszféráját, amelyet eddig csak sárosan, feltúrva kaotikus állapotában láttunk. István megjegyezte, hogy míg a geometrikus kert csak átsétálásra való, addig az Öntőház udvar igen marasztaló. Tanúsíthatom, jó benne ülni egy hideg ital mellett. Később az Ybl átjárón átmenve a felső kerti sétányra azt láttuk, hogy emberek százai ülnek a fűben, gyerekek hemperegnek-hempergőznek le a kert lejtőjén. Váratlan, és varázslatos élmény volt, egy Breugel festmény elevenedett meg a szemünk előtt..*

Mezey Katalin

## Babits Mihály és az Akadémia

■ A magyar „akadémizmus” érdekes, de rövid és szomorú fejezete a *Nyugat*-nemzedék által 1918. december 1-jén megalapított, majd a Tanácsköztársaság első heteiben – sok más társadalmi szervezettel együtt – betiltott Vörösmarty Akadémia története. Szomorú azért is, mert első korszakának három hónapját sem a megalakulás nehéz, de reményt keltő munkája töltötte ki: erre az időszakra – a súlyos történelmi kataklizmákon túl – rávetette árnyékát elnökének, Ady Endrének és a szintén alapító tagnak számító nagyszerű írónak, Kaffka Margitnak a halála.

A Vörösmarty Akadémia felélesztésének gondolata később komolyan felmerült, és jelentős szerepet kapott 1925-ben, elsősorban Babits Mihály írásaiban. Vitacikkekben, esszéikben elemezte az irodalom és az Akadémia viszonyát, megfogalmazta az Akadémia lehetséges szerepét, működésének fontos területeit. Érdekes tanulságok vonhatók le abból, hogy meglátása szerint miért vált időszerűvé a széptudományi alosztállyal működő Magyar Tudományos Akadémia és a Kisfaludy Társaság mellett a *Nyugat* nemzedékének saját akadémiai szerveződése is. De a Vörösmarty Akadémia Babits átgondolt érvei és személyes szerepvállalása ellenére sem tudott az 1920-as évek közepén életben maradni.

1992 óta heves vitákat gerjesztettek közéletünkben a rövid néhány hónap eltéréssel megalakult művészeti akadémia (a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia és a Magyar Művészeti Akadémia). A vita egyik visszatérő kérdése volt, hogy időszerű-e, szükséges-e egy ilyen intézmény, egyáltalán lehet-e szerepe a művészeti életben az „akadémizmusnak” a XX. század végén Magyarországon?

Nem csak azért tartom tanulmányozásra érdemesnek Babits akadémia-konceptióját, mert évtizedeken át ő volt irodalmi életünk egyik meghatározó alkotója és nagy befolyással bíró szervezője. Azért is fontosak a gondolatai, mert a modern, technikai kor szereplőjeként neki is szembe kellett néznie a kultúrát, művészetet új helyzetbe kényszerítő tömegtermelés – például a tömegkönyv – és a gyorsan változó kordivatok kihívásaival.

Babits és a Vörösmarty Akadémia kapcsán röviden fel kell idéznünk a magyar akadémiaik előtörténetét. A Magyar Tudományos Akadémia – amelyet Magyar Tudós Társaság néven a modern kori magyar történelem egyik legszebb gesztusa hozott létre – kezdettől a magyar nyelvű műveltség, a magyar nyelv „kifejtésének” célját szolgálta. A nagylelkű alapítás indokát így fogalmazta meg gróf Széchenyi István: az intézettel elősegíteni kívánta „honosainknak magyar neveltetését”. A Magyar Tudós Társaság 1831-es felállása, „alaprajza” tükrözte ezt a szándékot: bölcséleti, történelmi, matematikai, természettudományi és törvénytudományi osztályokból állt. 1869-ben módosították ezt a struktúrát: ekkortól három osztályba tömörültek a magyar akadémikusok: 1. nyelv- és széptudományi, 2. történelmi, bölcséleti és társadalomtudományi, 3. matematikai és természettudományi osztályokba. Ezáltal a magyar nyelvnek, irodalomnak és a „széptudománynak” még megbecsültebb helye lett (széptudományon természetesen esztétikát kell értenünk). A Széptudományi Alosztályba az irodalomtörténészek, -tudósok mellett írókat, költőket, később zeneszerzőket, képzőművészeket is beválasztottak. Ez az állapot gyakorlatilag 1945-ig változatlanul fennállt. Döntő fordulat az 1949-es évben következett be, amikor is a kommunista párt ideológusai „elvi alapon” kizárták az akadémiaiból az írókat, művészeket, teológusokat.

A Kisfaludy Társaság 1836-tól, megalapításától, a magyar írók, költők, irodalomtörténészek számára az Akadémiahoz vezető út fontos állomása volt, amely feloszlásáig (1952) az irodalom területén nemcsak az alkotók kvalifikációjában játszott szerepet, hanem nagyigényű szakmai „vállalkozások”, feladatok kitűzésében is (pl. tudományos és költészeti pályázatok, népköltészeti gyűjtések stb.). Sok tekintetben egy akadémiai intézethez hasonlított, noha nem volt az Akadémia intézménye. „Az elismertséghez a korszak prominens, mértékadó társadalmi köreiben a befogadáshoz vezető jelentős lépcsőfok, a népszerűség >legalizálása< felé megtett fontos lépés volt a Kisfaludy

Társaság tagjává válni. Az Akadémiához tartozás pedig a hivatalosság általi teljes elismertséget jelentette. Egy szépirodalmi esetében az akadémikussá váláshoz akkor szinte feltétel volt a Kisfaludy Társasági tagság. A két testület működésében, szervezeti felépítésében, a kulturális életben betöltött szerepében sok volt az átfedés.” (Horányi Károly: *Az akadémikus Márai Sándor*, 2002) Olyannyira, hogy voltak időszakok, amikor mindkét intézménynek ugyanaz volt az elnöke vagy titkára.

Márai Sándor 1937-ben írt *Röpirat nemzetnevelés ügyében* című cikkében a 100. évfordulóját ünneplő Kisfaludy Társaság jelentőségét így elemezte: „Minden magyar író rokon érzésekkel fordul e napon a Társaság felé, mely Arany Jánost és Madách Imrét fedezte fel, mely megajándékozta a magyar szellemiséget a teljes magyar Shakespeare- és Molière-fordítással... [...] A vélemény és a szép szó, mely a díszterem dobogójáról hangzik el, ma is messze hangzik; ahhoz a közönséghez jut el, mely a Társaságot ma is mint a legfőbb irodalmi fényjelző hivatalt ismeri el, s amely a magyar társadalomnak bizonyosan az egyik legértékesebb, áhítatos és lelkes rétege.” (idézi Horányi Károly: *Az akadémikus Márai Sándor*, 2002.)

Természetesen az akadémiai tagság is dokumentált tudományos és művészeti eredményeken nyugvó, az akadémia által hivatalosan garantált tekintélyt nyújtott bel- és külföldön egyaránt. „Az Akadémia az alkotó munka szervezete volt, s ez a száz év szüntelen alkotás, egyszerre hasznos a nemzetnek s az emberiségnek: egy nemzet kultúráját a közös emberi munka oltárára gyűjtve. Újítás és hagyomány, Széchenyi és Arany szelleme, együtt alkottak itt: s ki ne nézne büszke tisztelettel az ő Akadémiájukra? Aki a magyar Akadémiai tradicionális szellemét vagy általában az akadémikus elvet támadja: nem tudja, mit beszél. Csak éretlenség és hozzá-nem-értés ismerheti félre a tudományos akadémizmus szükségességét és jelentőségét; csak éretlenség és tudatlanság állíthatja, hogy a magyar Akadémia hagyományaihoz tartozik az élettől való elzárkózás vagy a csökönyös maradiság. A tudomány mindjobban kollektív munka lesz: pajzs pajzs mellett, mint óriás test tud hágni az Ismeretlen ostromára. Ez a római ostrompajzs a modern Tudomány jelképe: ezerhátú, szervezett, előretörő s kemény; haladásában is konzervatív: mert csak az Igazság kényszerének szabad engednie” – írja *Irodalom és akadémia* című esszéjében Babits Mihály az MTA alapításának századik évfordulóján (1925).

Ugyanitt jegyzi meg: „Problematiszababb az akadémizmus szerepe az irodalomban: »az Akadémia nem teremthet költői irodalmat, mint ahogy tudományos irodalmat teremthet« – ismerte be Akadémiánk ünnepi szónoka is,

Berzeviczy Albert, valóban rokonszenves mérséklettel. De teremthet irodalmi tekintélyt, centrumot adhat és tájékozó pontot az irodalmi fejtelenség között, szem előtt tarthatja az irodalom múltját, történeti ideáljait, s így ébren az erőt adó hagyományokat; ápolhatja a gyökereket. Kis irodalmakban s megzavart korokban kétszeresen vitális feladat; s nem kerékkötője az irodalmi megújulásnak, sőt elősegítője, ha a tekintély nem Gessler-kalap – amely alatt fej nincs –, s ha a hagyomány nem valami tűnt kor bálványá meredt eszményét jelenti, hanem magát a folyton mozgó irodalom mozgásának irányhagyományát, mely a nemzeti lélek mozgása.”

Amikor az új irodalmi társaság megalakítása kapcsán felmerült, hogy Ady Társaság néven hozzák létre ezt a szervezetet, Babits kiállt a Vörösmarty Akadémia újjászervezéséért: „A Nyugat írógenerációjának tömörülése megtörtént annak idején a Vörösmarty Akadémiában, mely szabályszerűen megalakult, és már megtette első lépéseit, mikor a kommün kitörése miatt kényszerült működését megállítani. [...] A Vörösmarty Akadémia első elnöke Ady volt. [...] A nagy költő személyes ügyének tekintette az új Akadémiát. Még betegágyából is fölkel, hogy ülésünkön elnököljön, és sokunk előtt lesz felejthetetlen néhány töredezett szava, elfúló s szinte hangtalan, amivel az ülést megnyitotta. [...]”

Ez volt utolsó megjelenése a nyilvánosság előtt: s mikor a Vörösmarty Akadémiához ragaszkodunk, s azt eredeti szellemében életre kelteni akarjuk, úgy érezzük magunkat, mint Ady irodalmi végrendeletének végrehajtói. A célok, melyeknek szolgálatára a Vörösmarty Akadémia eredetileg megalakult, teljesen összeesnek mindavval, ami éppen ma fontos és aktuális, s különös újmutatás, hogy már társaságunk nevében is azt a törekvésünket hangsúlyoztuk, melynek vitális szükségessége szinte csak az azóta letelt évek irodalmi káoszában látszott meg igazán.

Ez a törekvés, mint kifejtettük: tekintélyt és egységet teremteni szétzúllott irodalmi életünkben. [...] Nem egyszerű társulatnak éreztük szükségét, hanem Akadémiának, azaz auktoritatív testületnek. [...] S mert tekintélyt akartunk teremteni, amely nem képzelhető el gyökér és hagyomány nélkül, ebben a névben egy régi nagy magyar költőre hivatkoztunk, mintegy felelet gyanánt azoknak is, akik a hagyományok és nemes ősök megtagadásával vádolnak minket.” (*A Vörösmarty Akadémiáról*, 1925)

A húszas évek tragikus letörtségében, „az ország szétszakadása, az írók egy részének elszéledése, a politika előtérbe nyomulása s a kulturális csüggedés” évei után alapvető feladatnak tűnt az irodalom tekintélyének és egységének megteremtése, és ennek kapcsán az akadé-

miai szellem feltámasztása. Babits írása arra is keresi a választ, hogy milyen eszközökkel lehetne az akadémiai működést a fenti célok érdekébe állítani.

Elsőrendű kérdésnek tartja a tagok megválasztását. Előbb harminc, utóbb negyven író-akadémikus tagságát tartják megfelelőnek. „A Vörösmarty Akadémia első névsora, mely a mai magyar irodalom legkülönb neveit foglalja magában, elég biztosíték arra, hogy sikeres működésének alapfeltétele, a presztízs, nem fog hiányozni. Presztízs a szó legjobb értelmében: a teremtő presztízs! És ha ez megvan, akkor a Vörösmarty Akadémia irodalmi életünknek igazi irányítója lehet, anélkül hogy az író szabadságát – mint egyéb társaságok – bármiben is megkötni akarná.” (Uo.)

A második legfontosabb feladatnak a nemzetközi kapcsolatok megteremtését tekinti Babits, hogy: irodalmunkat „európai felelősségének tudatára” ébresszék, és bekapcsolják „Európa szellemi életének nagy és eleven vérkeringésébe”.

Harmadikként említi nagyobb pályadíjak kitűzését, melyekkel évenként a megjelenő, legjobb könyveket lehetne a Goncourt-díj módjára díjazni. Ez Babits meglátása szerint fontos eszköz az irodalmi közvélemény megteremtésére és irányítására: „részben pótolhatja és életre hívhatja a kritikát” is, amely nagyon hiányzik az irodalmi életből.

Negyedszerre fontos feladatnak látja a belépődíj nélküli, nyilvános, irodalmi ülések tartását, amelyeknek nagy szerepük van „a közönség nevelésében, az irodalmi figyelem vezetésében”. A művek bemutatása és a róluk tartott előadások felkeltik az érdeklődést, „az irodalompedagógia oly módszereihez tartoznak, melyekkel más irodalmi társaságok már régóta élnek”.

Noha a Vörösmarty Akadémia másodszori alakuló gyűlése 1925 júniusában megtörtént – elnöke Babits Mihály lett, és az elhunyt tagok – Kaffka Margit, Ady Endre, Kiss József, Gárdonyi Géza és Bródy Sándor – helyére jeles írókat, költőket, szerkesztőket, például Elek Artúrt, Juhász Gyulát, Tersánszky Józsi Jenőt, Osvát Ernőt és Fenyő Miksát választottak meg – működése ismét rövid életűre sikerült. Számos vita alakult ki körülötte, a nyugatosok körében is voltak ellenzői, politikai támadásokkal kellett szembenéznie, az irodalom Babits által óhajtott egységét nem sikerült megteremtenie.

A költő ennek ellenére továbbra is kifejti akadémia-elképzelését, és rövidebb-hosszabb írásokban szembesíti a hivatalos akadémiaát ezzel a korszerű akadémia-ideállal. *A kettészakadt irodalom* címmel a *Nyugatban* 1927-ben közölt hosszú tanulmányában határozottan, pontos elemzésekkel válaszol az akadémia elnökének, Berzeviczy Albertnek „a Kisfaludy Társaság polcáról elhangzott” beszédére, amelyben olcsó, publicisztikus érveléssel bírálta Ady életművét.

Ismét más szemszögből kerül elő az Akadémia és a *Nyugat* viszonya, amikor Babitsot a Kisfaludy Társaságban tagnak jelölik, és ezért a folyóirat köreiből, elsősorban a külföldön élő, és Babits belső ellenzéke által informált Ignostól kap kritikát. „A *Nyugat* nem mutatta, s nem is fogja soha mutatni hivatalos megalkuvás nyomát; s kritikai szabadságát is megőrizte, s meg fogja őrizni a Társasággal szemben is; ahogy meg kell őrizni mindenkinek, ki akár az irodalom, akár a Társaság javát szíven hordja” – írja a *Nyugat és az akadémizmus* című vitairatában (1930).

Felemeli Babits a szavát az ellen is, amikor az Akadémia alkut köt a tömegkönyvekkel, a könnyű fajsúlyú irodalommal. Felháborodik, amikor a megürrült írói helyet Csathó Kálmánnal töltik be, akinek neve Babits szerint „szinonimája a könnyű fajsúlyú, szórakoztató irodalomnak” (*Mégegyszer az akadémiairól*, 1933). „Az egész mai magyar Akadémiairól van szó, amelyben az irodalmat már-már – pár nagyúri dilettáns s hivatalnok típusú szürke tanárokon kívül – jóformán csak a naiv, szórakoztató zsáner művelői képviselik. Mily feltűnő jelenség például, hogy Akadémiánkból a versköltők lassankint teljesen kihálnak! [...] De bárhogya is legyen, a *Nyugat* és köre már régen kényszerült átvenni azt a szerepet, ami voltképp egy Akadémia szerepe [...] Az Akadémia nyugodtan fordulhat a könnyű irodalom felé: mi híven fogunk kitartani a nemesebb költészet, a magasabb literatúra védelmében.” (*Az Akadémia pályafordulása*, 1933)

Babits a teremtő-presztízst, a tekintélyt és a „tájékozási pont” jelleget hangsúlyozta az Akadémia legfontosabb jellemzőiként, úgy látta, hogy erre volt a legnagyobb szüksége a háborús évek folyamán és után szétzúllott, szétszakadt magyar szellemi életnek. „Centrumot és egységes ellenőrzést akartunk adni a politikamentes és mégis nemzeti kultúrának, mely büszkén kiálthatja minden erőszak, háború, forradalom s pusztító politika szeméibe: Nem törődöm veled! Én élek, és gazdagodom tovább!”

Hasonló történelmi helyzetben érezték szükségét a művészeti akadémia megalapításának, újraalapításának, a magyar tudományos és művészeti élet fontos hagyományának megújításának a kezdeményezők, köztük a legnevezetesebb, legaktívabb: Makovecz Imre, 1992-ben is. A teremtő-presztízs, a tekintély, a szellemi centrum, a tájékozási pont szükséges volta elemi erővel nyilatkozott meg a rendszerváltozás zavaros, kialakulatlan viszonyai között, a hátunk mögött hagyott évtizedek nagy szellemi és gazdasági veszteségei után, és ma is ez a legjobb értelemben vett akadémizmus éltető lényege.

Fülep Lajos

## Művészet és világnézet

1923 – részlet<sup>1</sup>

■ A múlt század második fele hosszú-hosszú történeti folyamat befejezésekként elvitte a művészetet valamilyen irányban útjának végére, amely irányban azon a végen hiába igyekezett túlhaladni. Hiába élt benne az életnek ösztöne, a mozgásé és növekedésé, csak meddő sóvárgásként ívelhetett át azon a végső határon, vagy, megtorpanva és torlódva rajta, visszafelé áradhatott. Tévedés volna a meddő küzdelem okát egyedül a művészetben keresni. A határ nem valami véletlenszerű és relatív, hanem logikailag abszolút volt, amelyen túlmenni abban az irányban egyáltalán lehetetlenség. De meg a művészet azért, hogy milyen – bármennyire autonóm –, nem egyedül és önmagában a felelős. A művészetnek a szellemtörténeti közösségből kiszakított történeti élete merő absztrakció, mely, ha megvalósul, nem autonóm művészetet, hanem a legnagyobb értékektől eleső technikai bravúrt vagy vértelen artisztikumot produkál. A művészet mint megvalósultság, magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független: mint megvalósultság igenis *megáll* magában, de mint létesülés, sohasem jár egyedül. A megvalósult művészet nem támaszkodik semmire önmagán kívül, de a létesülő művészetet mindennek hordoznia kell. A *l'art pour l'art*-nak a modern művészetben uralkodó elve nem előidézője, hanem csak kifejezője volt annak a ténynek, hogy ezt a művészetet nem volt, ami hordozza. A hiány igazolására született az az elmélet, mely a negatívumból csak azért is pozitívumot akart csinálni, a gyöngegségből erőt, s a bűnből erényt. *Mert* nem volt mit mondanunk – azért kellett annak fontosabbnak lennie, hogy hogyan mondtunk valamit, mint annak, hogy mit mondtunk; *mert* nem voltak elveink – azért kellett bizonygatnunk, hogy a művészetnek sincsenek; *mert* nem volt lelkünk mélyéig átható világnézetünk – azért kellett a művészettől is kereken megtagadnunk. Egyáltalán ezért kellett a „tartalmat” a „formától” olyan módon elkülönítenünk, hogy a tartalomnak a formára nézve már

semmi értelme sem volt, viszont a tartalmat tagadva nem láttuk már, csak a legkülsőségesebb formát, amelynek a forma lényegéhez sokkal kevesebb köze van, mint a közös értelemben vett tartalomnak. S ezért kellett egyáltalán a tartalom és forma olyan fogalmi konfúziójának létrejönnie, hogy már egyik se jelentette azt, ami tulajdonképpen. Abból, hogy a görög szobrászat ugyanazt a motívumot formálta évszázadokon át, s a renaissance képírása ugyanazt a Madonnát nemzedékről nemzedékre, nem azt következtettük, hogy az a görög motívum és az a Madonna azért ismétlődhetik folyton, mert annak a valaminek a „témája”, ami mögöttük van – s éppen azért ismétlődik, mert fontos neki –, hanem azt, hogy mivel a művészet állandóan ugyanazt a motívumot formálja, egészen mindegy, mi is az: a Madonna-e vagy a sokat emlegetett káposztafej. Azt hittük, a „téma” csak az a görög atlétaalak vagy Szűz Mária a gyermekkel, amit első pillantásra fölismerünk, s a többi, hogy hogyan van megmintázva vagy megfestve, az a művészet, az a forma, s csak az a fontos. És nem láttuk és nem értettük meg, hogy abban az atlétaban vagy Madonnában, mint „témában”, ugyanaz a valami szólal meg, ami mint „művészetben” vagy „formában”, s hogy a tulajdonképpeni téma nem annak az alaknak empirikus adottsága, hanem amit az a valami benne és általa mond. Mivel a művészetnek csakugyan megvan az a lehetősége, hogy a forma vázzá vagy kéreggé hiposztázálva leszakadhat belső értelméről, mely megteremtette, s önállósulva egyszóval tovább – nagy művészi korok végén, a régi és a modern „akadémiákban”, mindenkor, mikor a művészet dekadenciájában már elveszett a művészetet létrehozó valóságok értelme –, programunkká tettük (5-10 évenként váltokozva) azt, aminél egyebet megcsinálni amúgy is képtelenek voltunk, s aminek fokozásával csak távolodnunk lehetett attól, amit hajsoltunk, az igazi formától.

Igazán a *l'art pour l'art* csak azt a „témát” ismerte – elvetvén s helyesen –, amit a végső dekadenciát jelentő

anekdotikus vagy novellisztikus ál-művészetben talált, s melynek aztán a képzőművészethez igazán semmi köze. Mást nem ismerhetett – mert nem volt neki magának. Nem ismerhette fel másban, ami benne hiányzott. A régi művészet igazi „tartalmát” csak az fedezheti fel, akinek magának is van olyan. S mivel nem volt neki, azért kellett a modern művészetnek olyan tudatosan különállónak, olyan egyedülállónak éreznie magát – bármennyire igyekezett is a maga igazolására önkényesen kiragadott régiekkel a formai kapcsolatot kimutatni.

A művészetet az egész szellemi élet sorstörténete vitte el a l'art pour l'art-hoz: a merő dekoratívóság s a merő naturalizmusig. Annál a felületnél, melyen eddig a „téma” és „forma” kérdése mozgott s jórészt ma is mozog (elméletekben s a mai művészetben), jóval mélyebbre nyúlva kell megragadnunk, hogy egyrészt erőlködéseink meddőségének okai, másrészt a művészetnek a szellem egyeteméhez való viszonya kellően megvilágosodjanak. Hiszen a l'art pour l'art esztétizmusa is elismeri esetenként, hogy a művészi megformálásoknak vannak „témáik” is – de csak a régi művészetben! –, s hogy ez vagy az a kép vagy szobor csakugyan mondani is akar valamit festett vagy csiszolt felületén túl. De meghaladott álláspontnak, a témát ballasztnak tekinti, melytől a művészet, végre is, szerencsére megszabadult. Az a kérdés: a művészetnek és a világnézetnek viszonya, mely a koncedált műalkotásokban mutatkozik, csakugyan ideiglenes-e, s idejét múlhatja-e, vagy pedig hozzátartozik a művészet, legalábbis minden nagy művészet lényegéhez? Több módon lehet választ találni reá: tisztán művészetfilozófiai, történetfilozófiai és szellemtörténeti módon. Ez utóbbinak módszerével szerzett szempontokból akarom a kérdést itt-ott megérinteni, mert ezúttal nem lehet többet. Csak szempontok adása és ujjmutatások – ennyi és nem több tehát, ami e rövid írásnak feladata lehet, s lehet, hogy ezek is oly egyszerűek és igénytelenek, hogy már szinte truizmusok. De a mai helyzet mégis az, hogy még mindig szükség van rájuk, s különösen abból a végső, minden sugarat egybe gyűjtő s magán átbocsátó szempontból, mely – hiányánál fogva – ma oly égetően aktuális: a művészet és világnézet egymásba ágyaltságának szempontjából.

Köztudomású, hogy a görög tragikus költő nem maga találta ki „témáit”. Az irodalomtörténeti kutatás pontról pontra ki tudja mutatni, hogy ez vagy az a motívum honnan való, s ahol nem sikerül, azt mondja, a mítosznak valamelyik nekünk ismeretlen és kinyomozhatatlan változatával van dolgunk, s a legkritkább esetben folyamodik az eltérés magyarázatáért a költő kitaláló fantáziájához.

A téma nemcsak az események, hanem maga az emberek sorsát igazgató végzet s maguk az emberek is, kiket a színpadon látunk. Szóval: a végzetet, a végzet belenyúlását az emberi életbe s az embereket: Herakleste, Oidipost, Antigonét, Elektrát, Ajaxot stb. a görög költő nem maga találja ki, hanem – valamilyen fokig – készen találja meg a görög mítoszban és hagyományban. Ha pedig a tragédiának ezek a szereplői: végzet, emberi sors és emberek, valamilyen fokig már készen vannak, mikor a költő témául fogadja, akkor valamilyen fokig már az is készen adódik, hogy ilyen és ilyen jellemű embereknek az illető körülmények közt hogyan kell gondolkozniuk, érezniük, beszélniük. A költő természetesen nem olyan módon kapja készen mindezt a hagyományból, hogy némi változtatással lemásolhatja belőle, hanem az őt környező életet s az önnön életét, gondolkozását és érzésvilágát átható felfogás, „világnézet” alakjában, melynek azok a tragédia-hősök mintegy megszemélyesítői és kifejezői. Hogy ez mit jelent, akkor értjük meg igazán, ha akár a görögségnek egyik korszakát másikkal, akár a görögöt más népeknek tragédia-költészetével vetjük egybe. Akkor kiderül, hogy a tragédiának aischylosi „tartalma” egészen más, mint mondjuk az euripidesi vagy valamelyik újkori – még ha ugyanaz is a cselekményük, ugyanazokkal a szereplőkkel. Éspedig más nemcsak némely jelentéktelenebb vonására nézve, hanem leglényegére: más bennük maga a végzet, s mások maguk az emberek is, noha a nevük azonos. Szóval a „téma” teljesen megváltozhat anélkül, hogy a külső események is változnának. De mivel megváltozott a végzet fogalmának értelme s magának az embernek és sorsának fogalma, ugyanazon események ugyanazon nevű szereplőkkel egészen mást jelenthetnek, egészen más „tartalmat” reprezentálhatnak – egyszer tragikusát s máskor nem. Igaz, a költő képzelet el a „tartalmat”, de mindenikük elképzelése csak a maga helyén és idején lehetséges.

Soknak szemében hiábavaló s mivel reménytelen, fölösleges is az a vita, mely a görög tragédiának „eredete” körül folyik. Pedig, ha örökre meddő maradna is, végtelenül tanulságos. Elárulja nyilvánvalóan azt, hogy a görög tragédiának éppen a formáját nem lehet megérteni abból a tényből, hogy a költő fölveszi a tragikus témát, s – mint mondani szokás – tragédiává dolgozza föl. Hiszen éppen azt keressük, hogy honnan s mért a tragédia? Ha pusztán a költő fantáziájából, szándékából, akaratából megérthetni, fölösleges másutt nyomozni az „eredetét”. Márpedig másutt keresik, éspedig éppen a tragédiának anyagában, „tartalmában”. S eredetének nyitja – bármilyen eltérők is a nézetek ebben a tág körben – csakugyan ott is van: a végzetről, a végzet és az ember kölcsönös viszonyáról val-

lott fölfogásban. A végzetnek görög fogalma nélkül nincs görög tragédia – s ezen a tényen semmiféle költői fantázia sem tud változtatni. Mert a görög tragédiának értelme és veleje éppen a végzet: az, hogy végzet van, éppen az a tragédia. Természetesen költő nélkül nincs tragédia mint műforma, s a költői egyéniségnek – mint a meglévő görög tragédiákból is látható – igen tág a tere: de a tragédiának mint műformának minden változása a végzet fogalmának változásával jár együtt, helyesebben annak a következménye. Mert a végzetnek mindenkor fogalma – a benne kifejeződő világnézet összefüggéséből – teremti meg a maga számára a tragédia formáját, s ha a végzet fogalma a költői egyéniségek szerint is változik, rajta keresztül határozódik el és érvényesül az egyéniség hatása a tragédia formájára. Hogy azután a végzet fogalmának változása koronként és költői egyéniségek szerint mitől függ, más összefüggésbe tartozó kérdés, mely minket itt nem érdekel.

Shakespeare-ről is tudjuk, hogy „témáit” nem maga találta ki, hanem a históriából, novellákból vagy előző drámákból vette. Kétségtelen, a változtatás, melyet tesz rajtuk, olykor igen nagy, de tévedés volna azt hinni, csak a megváltozott előadásmód kedvéért történik, azért, hogy például novellából dráma lehessen. Változás akkor is van, ha Shakespeare drámából ír drámát, mint lenne akkor is, ha történelem nyomán történelmet vagy novella nyomán novellát írna. Mert Shakespeare témája nem ez vagy az az esemény vagy kaland, hanem amilyenek ő abban az eseményben a sorsot s amilyenek egyáltalán az embert látja.

A shakespeare-i tragédiának formája (nem a felvonásokra, jelenetekre osztásról, vers és próza váltakozásáról s hasonló külsőségekről van szó): emberi sorsok. Itt nincs görög értelemben vett végzet, mint valami kívülről, felettünk álló hatalom: a sors az emberek karakteréből és egymáshoz való viszonylatából alakul ki. Éppen azért hiányzik is belőle a görög tragédiának abszolút, megfellebbezhetetlen szükségszerűsége. Mint idegen világnézet embere tiltakozhatom a görög tragédia ellen; de ha világfelfogásának s benne a végzet fogalmának álláspontjára helyezkedem, a maga egészében úgy kell elfogadnom a tragédiát, amint van. Mert mindaz, ami benne végbemegy, minden mozdulat és minden szó, s ahogyan végbemegy – végzetszerűségénél fogva szükségszerű. A shakespeare-i sors: maga a karakter, a többi emberi karakter közé állítva. De mivel nincs benne olyan abszolút és föltétlenül tragikus viszonylat, amely mindig tragikus, és csak ez lehet (istenekre és emberekre egyaránt), a végzeté s az emberé – az emberi sors tragikussá alakulása relatív, mert relatív tényezőktől, karakterektől és eseményektől függ. Shakespeare legjobb tragédiáiban, például

a *Hamlet*ben és a *Lear*ben, a tragédiát előidéző esemény már megtörtént a függöny fölgördülte előtt, vagy mindjárt legelől megtörténik, úgyhogy eredetét, okait nem keressük, hanem befejezett, megváltozhatatlan tényként fogadjuk, melynek szerepe némileg hasonlít a változhatatlan görög végzetéhez, s a többi aztán szükségszerűleg következik belőle. Ahol azonban a tragikus eseményhez a tragédiában magában jutunk el, mint például a *Rómeóban*, *Othellóban*, *Macbeth*ben, nem tudjuk leküzdeni érzésünket, hogy minden másként történhetett volna, hacsak ez vagy az másként történik. Véletlenre van szükség, hogy a tragédia kirobbanjon: ha Júlia valamivel előbb ébred föl, ha Desdemona nem ejti el a zsebkendőjét, ha Duncan akkor éjjel nem száll éppen Macbeth kastélyába, akkor a tragédia vagy egyáltalán nem vagy másként történik. A véletlennek ez a döntő szerepe mutatja meg, mennyire más világnézeti rendszerben mozognak Shakespeare emberei, mint a görög tragédiáiéi: a különbséget a két tragikus típus közt – az emberek immanens különbsége mellett – az a távolság teremti, mely végzet és véletlen közt van. A végzet és véletlen közti távolság íve pedig éppen akkora, mint a két embertípus immanens mivolta közt való, anélkül hogy végzet és véletlen azonos volna az emberi karakterekkel. A kettő együtt – egyfelől a végzet vagy véletlen, másfelől az ember koncepciója – határozza meg Prometheus és Hamlet, Elektra és Ophelia, Antigone és Lady Macbeth helyét a tragikai szféra topográfiájában. A shakespeare-i ember azonos sorsával, tisztán karakteréből kellene a sorsnak kibontakoznia – mégis szüksége van a véletlenre, hogy beteljesedjék: innen a diszkrepancia, mit érzünk. Ez se azt jelenti egyszerűen, hogy Shakespeare emberei magukon hordozzák a novellából vagy krónikából való eredetük nyomait – szóval nemcsak ezen eredet miatt olyanok, amilyenek. Mikor a hős a tragikus világnézet érvényességi körébe kerül, úgysem azonos azzal, aki más viszonylatban volt. Shakespeare emberei egyének a szó szoros értelmében, azaz olyanok, akik magukon – karakterükön – kívül mást nem reprezentálnak. Az a gyilkosság, melyet Macbeth elkövet, még Machiavelli *II Principéjének* ideológiájából elkövetve is tragikus tett lehetne, mert olyan politikai szükség vagy akarat volna mozgatója, mely a modern világban a görög végzet szerepét töltheti be – enélkül csak egyszerű gyilkosság, amilyenről a lapok bűnkrónikáiban olvasunk, s csak az teszi jelentékenyebbé, hogy szereplői kimagasló személyiségek. Macbeth cselekedetének nincs más rugója, mint nagyravágyása, s a gyilkosságnak nem lehet más jelentősége, mint hogy egyik ember helyett másik hordozza a koronát. Az pedig magában, hogy

egyik ember meggyilkolja a másikat, s bitorolja hatalmát vagy pénzét, még egyáltalán nem tragédia, akármilyen is a következménye a gyilkosra (örület, halál, börtön stb.), s a legzseniálisabb költő kezén se válhatik azzá. A görög és a shakespeare-i tragédia formájának különbségét ezért egyáltalán nem az adja, hogy a shakespeare-inek olyan más „levegője”, „pszichológiai gazdagsága”, „karakterológiai igazsága” stb. van, mert mindezek nélkül s egészen a görög tragédia külsőségeivel fölruházva is egészen más volna a shakespeare-i tragédia, mint a görög, más, nemcsak mint tartalom, hanem mint tartalom-determinálta, tartalommal azonos forma: a formai különbségnek nyitja az a tartalmi és világnézeti különbség, mely a görög tragédia végzete és emberei s a shakespeare-i tragédia végzete és emberei között van; mert maga a végzet s az emberek egyúttal a tragédia formája is, azonkívül más „formája” a tragédiának nincs, legföljebb külsőségei – „levegője”, „gazdagsága” stb. –, de ezek is csak logikus következményei, nem előidézői annak a formának. Más szóval: a tragédia formája a tragikus világnézetnek a végzet és tragikus ember formájában való kifejezése.

Dantében, mint mondani szokás, az egész középkor benne van. Mit jelent ez? Azt, hogy Dantének témája: Isten, örökkévalóság, lélek, élet, ember – de úgy, amint a középkori ember látja. A *Divina Commedia* istenét nem Dante találja ki, sem azt, hogy a földi élet értelme odaát van, másik világban, sem azt, hogy a lélek sorsa a pokolban, purgatóriumban és paradicsomban teljesedik be, sem azt, hogy a lélek fel tud menni a pokolból Istenig, akit szemtől szembe láthat, sem Beatricének rejtett értelmét – azt lehet mondani, semmit abból, amire Dante maga figyelmeztet, hogy poémájának külső szövege és külszíne alatt tulajdonképpvaló témaként föllehet. Mindez ott van már valahogyan készen Dante körül és Dantében – de benne is csak azért, mert egyáltalán készen van már valahol, nem pedig mert ő magamagától kispekulálta vagy kifundálta, hogy azután „költői formába” öntse.

Témájának tartalmi elemeit tehát készen kapta – vajon nem kapott-e velük többet merő tartalomnál, nem volt-e bennük poémájának formája is predeterminálva, s ha igen, milyen mértékben? Természetes, itt sem az „epikus előadásra”, az énekekbe osztásra, a terzinákra, nyelvezetre, költői képekre stb. gondolok (bár l'art pour l'art- szempontból is páratlan formai értékekkel teli), hanem arra, ami az egésznek formai sorsára döntő, aminek folytán azzá lett, ami. Kétségtelen, hogy a *Divina Commedia* témájának élmény az alapja, egészen egyéni, azonosan soha meg nem ismétlődő élmény. (Bár, ha egészen azo-

nosan nem is, hasonlóan előfordulhatott, mint ahogy elő is fordult Dante nagy alapélménye: Isten-víziója, mert különben meg se értenők – úgyszólván elképzelhető, ha róla egyszerűen, prózában számol be Dante, ugyanazon szavakkal teszi, mint másvalaki.) Az az élmény azonban merő élmény-voltában – akármennyire pontosan le is írom – még értelmetlen, és attól kap értelmet, hogy milyen – metafizikai, pszichológiai, etikai, sorsomhoz, élettemhez viszonyított stb. – összefüggésben látom s fogom föl. Dante élménye az Isten és lélek relációjában talált értelmet, belekerülvén ebbe a jelentési összefüggésbe. Az, amit Isten és lélek jelentett neki, adott jelentést annak az élménynek is. Mikor aztán az ily módon jelentést és értelmet kapott élmény olyan alapvető és döntő, hogy a világnak minden jelenségét magához viszonyítja s ebben a viszonyban ítéli meg, akkor a maga centrumából s körüle – mely szintén az említett összefüggésben kap értelmet – formálja tovább az egész világot. De amint az élmény formálja a világot, a már megformált világ viszont ugyancsak formálja az élményt: a distancia, mit az élmény teremt maga és a világ közt, egyúttal körülpontozza az élménynek határait is. Így válik az élmény kusza és határozatlan valamiből határozott formává, melynek formai milyensége dönt a rendszerbe fölvevett elemek formai milyenségéről és jelentéséről, s így válik a világ káoszról rendszerré. A költő – költőként – az ekként megformált világot már készenkapja, s egészen mindegy – a forma szempontjából –, hogy ez a formálás csak őbenne történt-e vagy már előtte. Dantében azért van benne az egész középkor, azért veheti föl magába az egészet, mert az egészet átélte ő maga is a középkor nagy élményének centrumából, de a középkor világnézetének rendszerében. Dante témája, ahogy a poémában a művészet világába átlényegülve készen találjuk, nem maga az epikus végbemenés – melyen a lélek eljut Istenhez –, hanem végigtekintés a már megjárt úton a végső élmény magasáról, mely az előző élményeket mind magában foglalja. A *Divina Commedia* témájának nincs epikai „cselekménye” a szó valódi értelmében: lelkiállapotokból épül föl, melyeket a lélek azonossága tart össze, a végső lelkiállapot, az Istennel-azonosulás álláspontjáról egyszerre megérte az egészet. Ez a végső állapot, az Istennel-azonosultság (a metafizikai különbség megóvása mellett) külön-külön és egészen sajátos értelemmel bír a vallás, metafizika, etika, élet stb. összefüggésében – a költészet formavilágának rendszerében értelme: a líraiság (amit külön analízisnek kell kimutatnia). A *Commedia* témájának a különféle rendszerekben kialakult értelme – világnézeti értelme – predeterminálja, hogy költői formájának lírainak kell

lennie. Szóval onnan felülről, a végső élményből – melynek tartalma Dante világnézetének centruma – történik a döntés az egész poéma formájáról, illetőleg ez a forma a végső élmény formájának szükségszerű és költői-logikai következménye. Nem egy-egy hely lírai „hangulata” és színezete folytán tehát, hanem mert a végső élmény, mely az egésznek formai sorsáról dönt, s melyen a *Divina Commedia* egész rendszere mint az egész világ rendszerre függ, mind tartalmában, mind formájában lírai – lírai a rendszerbe fölvetett minden elemnek jelentése is (egy-egy état d'âme<sup>2</sup> szimbólumaként), s az egész egy nagy lírai formában kristályosodik ki, az epikus külsőségeknek dacára. Ez a forma csak onnan felülről érthető meg, ahonnan formálódott, s ahonnan mindaz, amit Dante, a költő más összefüggésben és rendszerben készen talált, a líra rendszerébe fölveve sajátos formai értelmét kapja. (Enélkül csak enciklopédia vagy lelki kaland az egész, mint az „élet” szintjén, vagy legjobb esetben misztikus traktátus.) Nem az elszabadult költői fantáziának szuverén önkénye vagy más költői alkotásokból vett „hatás” (a *Divina Commedia* sokat emlegetett „fejlődéstörténete”) teremti meg tehát a *Divina Commedia* formáját: szükségszerű következmény a költészet kategóriái szerint azon premisszákból, melyeket a világnézeté vált élmény vagy élménnyé vált világnézet, a mindenségben megtestesült, objektiválódott élmény vagy élménnyé át-lényegült mindenség adott („...l' poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra” – vagyis: amelyet rajtam keresztül az egész mindenség maga írt). Mint ahogy következmény az egésznek külső elrendezése és konstrukcióváza is: a három világra felosztás is, mit Dante készen talál, de magától is meg kellene konstruálnia, s a léleknek látszólagos útja bennük Istenig, ahova megérkezve az egész Istennek élményévé, Istennek lírájává válik.

Példákat az irodalomból végtelenségig lehetne szaporítani ós-Indiától és Kínától máig, s az eredmény mindig ugyanaz lenne, akár a Szakuntaláról, akár Shelleyről, Flaubert-ről, Tolsztojról, Ibsenről vagy Claudelről stb. volna szó; olyan költőkről, akik témáikat és alakjaikat az utolsó vonásig maguk találják ki: amit a költő – akár melyik – elmond, nem absztrakt értelmű, semmilyen konkrét rendszerbe sem tartozó események, alakok, karakterek, vagy akárminek nevezzük; formájuk – és éppen és elsősorban az, szóval ami művészileg lényegük – a költő világnézetének konkretizált „formája”. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy akár az illető költő vagy valamelyik interpretátora mindenkor pontosan prózában is – elmélettel és általános fogalmakkal – el tudná mondani, mi is az a világnézet. Annyira azonosulhat az illető

témákkal, hogy róluk leválaszthatatlan, s csak bennük szemlélhető. De azért mégsem téveszthető össze semmi mással, noha esetleg a külső megformálásban semmi olyan különös, egyénies vonásokat nem visel, amelyek már első pillantásra szembeötlők.

Ám ha ez végig így igaz is, a l'art pour l'art szempontjából még mindig ellene vethető: a költészetből nem szabad következtetni a képzőművészetekre, mert míg amaz csakugyan „mond valamit”, emezeknek lényege csak a „forma”, a „hogyan”. Következtetni fölösleges is: nem következtetésről, hanem analógiákról van szó. Mert az eset végeredményben ugyanaz itt is, mint amott, olykor leplezettebben is.

Még a legelvontabb műformában, az építészetben is. A görög templom például érthetetlen a görög építésznek merőben formai, izolált kitalálásaként. És nem arra gondolok, hogy a görögök mennyit vettek át idegenből, Egyiptomból s egyébünne – a kétségtelen átvételek kérdése oly részletkérdés, melyre itt nem térhetünk ki, bár kitűnően igazolná álláspontunkat. Hanem gondolok arra, hogy a görög vallásban és kultuszban kristályosodott görög világnézet, mely a népben s az építészetben is élt, hogy úgy mondjam, megrendelőként szerepelt minden szakrális építésnél: szentélyt kívánván erre vagy arra a helyre. S a görög értelmű szentély fogalmában egyúttal adódott e templom „témája”, „tartalma” is. Nem szeretnék olyan naivitás gyanújába keveredni, hogy a görög templom „tartalmát” néhány sorban el akarom mondani (ha valahol, ilyen szubtilis kérdésben szabály: mindent vagy semmit!) – sőt szóval tán nem is mondható el adekvátan –, de azt hiszem, éppen olyan esetben, mint a görög templomé, hol az archeológia már a legfinomabb formai analíziseket is elvégezte, s a legaprólékosabb mérések alapján igyekezett kimutatni az épületek szépségének titkát vagy hatásuknak rejtélyes okait, fontos annak hangsúlyozása, hogy mindezekon túl – a súlyok játékán, méreteken, finom elhajlásokon stb. – más is van bennük, ami nélkül egyáltalán nem is lennének, vagy nem azok, amik. Hogy mi az a valami, egy szóval kifejezni lehetetlen; a részletes analízis eredménye szerint azonban ugyanaz, ami a görög mítoszt, vallást, filozófiát, etikát s általában a görög éthoszt – mint speciális sajátja – megkülönbözteti a többitől, s ezt a valamit szemtől szembe látom a görög építészetben.

A görög templom tehát intencionális, célja van, és szükségletet elégít ki. Célja azonban nem olyan, mint például a mai vasúti híd – melynek formáját a célszerűség teljesen meghatározza – bár még így is lehet művészi. A görög templom tisztán szellemi célját – mely

túlhalad a praktikus célszerűség kategóriáján – ugyanaz a görög szellem tüzi ki, mely eléréséről gondoskodik. Más szóval: cél és megvalósulás ugyanazon szellemből való, s ugyanaz a szellem ugyanazt fejezi ki céljában, mint megvalósulásában. A szellem pedig nem valami absztraktum, hanem konkrétumokban – s csak azokban – jelenik meg, mint ahogy a lélek is mindig valamiben – s csak valamiben – fordul elő. A szellem konkrétálódása a világ, illetőleg az a rendszer, az az értelmi összefüggés, az a jelentést adó „forma”, melyben a világot fölfogom, szóval – legtágabb értelmében, mely felöleli a metafizikát, vallást, etikát stb. –: a világnézet. Úgyhogy alkotó görög szellemen konkrét görög világnézetet kell értenem. S erről a görög világnézetről mondtuk, hogy megrendelőként szerepelt minden szakrális építésnél. S azzal, hogy éppen ez a világnézet kívánt olyan szentélyt, melyben az istenség benne lakik, de olyan istenség, aki egyúttal a szentélyen kívül is jár-ke, a városban és szabadban, mely ugyancsak temploma neki – meg is pecsételődött a görög építészet formájának sorsa, s lett belőle ún. külső építészet, mely egyúttal egy-egy egész vidéknek átalakítója és szentéllé avatója (az athéni Acropolis, Delphi, Olympia stb.). A görög világnézet a görög templomon át a szó materiális értelmében formálja a látható világot, s ez a funkciója határozza meg a templom formáját, melyben lehetnek idegenből átvett elemek, de az új szellemi összefüggésbe jutva át kell alakulniok, s új értelmet kapnak. Ha ez a tendencia megvan, a többi – amit oly jellegzetesnek ismerünk a görög templom formájára – már szükségszerű következménye le a részletekig, például az arányok törvényszerűségének, a vonalak geometrikus szabályossága és merevsége elkerülésének, a plasztikus díszszel való összehangolásnak stb. kereséséig, hogy az oszlop ne legyen közömbös hordozója terhének, hanem funkcióját fejezze is ki stb. stb.

A gótikus katedrális tartalma se igen mondható el olyan szimplán-racionalistán, mint sokan próbálták s próbálják, de egészen bizonyos, ahol mindennek, a legkisebb ékítménynek is van „értelme” és „jelentése”, ott maga a templom egésze sem volt híján, s egyéb is volt pillérekkel és keresztbordákkal szerkesztett sajátos hatású belső térnél. A „civitas Dei”, a „mennyei Jeruzsálem”, az „eklézsia nagy hajója”, az „Isten országa a földön”, aminek a középkori ember a katedráliszt nevezte, elveszítette értelmét a mi számunkra, de ebből még éppenséggel nem következik, hogy nincs is ilyen értelme.

Formájának kialakulását meg lehet érteni a konstrukció fejlődéséből, melyből szokták is magyarázni. Azon-

ban a konstrukció maga sem elsődleges dolog, hanem következmény, mely ugyanarra a magyarázatra szorul, mint a „forma”. Hasonló materiális és kultuszi okok, mint amilyenekre a gótikus konstrukció előidézőjeként hivatkozni szoktak: nagyobb tömegek befogadása egyrészt, másrészt a liturgia, mise, az áhítatkeltés szándéka stb. megvannak más korokban is, amelyek a gótikus konstrukciótól – éppen mint konstrukciótól – iszonyattal riadnának vissza – például az ellenreformáció kora (barokk). Az építészet formája nem választható el a konstrukciótól, a formaakarát a konstrukció-akaraton át jut napvilágra és érvényesül. A forma elválasztása a konstrukciótól éppolyan absztrakció, mint a konstrukció elválasztása a benne testet öltött – testté, látható valósággá vált – akarattól; mintha a konstrukció szellemileg üres térben lebegne, nem pedig a konkrét formákban élő szellem maga-kifejezése lenne. A konstrukciónak tisztán előző konstrukciókból való fejlődéstörténeti származtatása: regressus ad infinitum,<sup>3</sup> melynek során minden előzményre is – mint az értelmezendőre – fennáll ugyanaz a probléma, s ilyenformán csupán a tulajdonképpvaló problémának elodázása – a pusztán formaleíró művészettörténet talán beérheti vele, de a formákat megérteni is akaró soha. Úgyhogy nemcsak a forma, hanem maga a konstrukció is csak a benne aktív középkori szellemből érthető meg, s míg ezt az egymásba szövődést nem találtuk meg, addig élvezhetjük a gótikus katedrális „hangulatát”, „összhatását”, formáinak szépségét stb., de a világot és önmagát formáló szellemtől benne – mely éppen benne válik láthatóvá konstrukció és forma alakjában – idegenek vagyunk; éppúgy, mint a *Divina Commedia* fölépítése módját, nyelvé, képeit stb. élvezzük, de leglelkét – mely amazoknak is nyitja – nem látjuk, nem tudjuk. A gótikus konstrukció csak a középkori világnézet összefüggésében keletkezhetett, mert csak ott van „értelme” – hasonló testet öltése e világnézetnek, mint Aquinói Tamás teológiája vagy Dante poémája –, de természetesen fogalmak és szavak helyett az építészet saját autonóm formanyelvén. Ezen a nyelven kell beszélnem vele, ha meg akarom érteni – de a középkor világnézetének idiómájában.

#### JEGYZETEK

- 1 A tanulmányrészlet forrása: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet (Cikkek, tanulmányok 1920–1970)*, Szerkesztette, jegyzetek Tímár Árpád, Bp., Magvető, 1976, 260–309. Az idézett részlet: 262–275.
- 2 Lelkiállapot
- 3 Visszavezetés a végtelenségig

Szász Zsolt

## Sodor és meder – Avagy: lesz-e a munkánkon áldás?

*„A színház az egyik legkifejezőbb eszköz egy ország építésére. Légsúlymérő, mely egy ország nagyságát vagy hanyatlását jelzi. A finom érzékenyséű, és minden ágában – a tragédiától a bohózatig – jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát.”*

Federico García Lorca

■ **Válság és paradigmaváltás.** E két fogalom az, amivel körünket aktuálisan jellemezni szoktuk. Az előadóművészetekben a gazdasági és morális válságjelenségek és a megújulást kikényszerítő folyamatok együttesen és közvetlenül hatnak, ezért az alkotások és a művészek megnyilatkozásai egyfajta társadalmi indikátorként is felfoghatók. Ha vita van az alkotók, a társadalmi vagy szakmai szervezetek és a kormányzati tényezők között abban, hogy miféle haszna van az előadóművészeteknek, és azokat miképpen lehet és kell támogatni és/vagy törvényekkel szabályozni az állam részéről, nem elhanyagolható körülmény, hogy a szakigazgatás döntéshozói az időtényező vonatkozásában törvénytörően hátrányban vannak. A tektonikussá vált társadalmi mozgásokra adott válaszok tekintetében reakciósebességük ugyanis kisebb, mint a gyorsan változó világ kihívásaira műveikkel spontánul reagáló kortárs művészeké. – 2012 decemberében fogalmazódott írásomban erről az aszinkroniáról elmélkedtem az MMA előadóművészeti tagozatának a színházi alkotók tagfelvételével való bővítése kapcsán. Majd megpróbáltam számba venni, hogy egy ilyen súlyú és hatókörű, a művészeti életbe közvetlenül bekapcsolódó új testület miféle pozitív változások generátora lehet a szakmán belül.

Az MMA akkor összehívott közgyűlését – mint tudjuk – egy civil szervezet, a Humán Platform zajos fiatal aktivistái zavarták meg, a szervezet köztestületi státuszának törvénybe iktatása ellen tiltakozván. Az aktivisták azt is követelték: „Az állam biztosítsa a kulturális szektor autonómiáját, a teljes körű, demokratikus szakmai egyeztetést, az egyoldalú kultúrafinanszírozás megszüntetését,

a nyilvános, arányos, átlátható támogatási rendszert.” Hogy „finom érzékenyséű” lett volna az akkor két hete megalakult civil szervezet „akciószínháza”, azt nem mondhatjuk, de hogy ők is jogot formálnak és formálhatnak is a Lorca által emlegetett „nép” fogékonyságának megváltoztatására, az nem kétséges.

E közgyűlés óta másfél év telt el, és micsoda másfél év! A sajtón keresztül gyakorolt „érzékenyítésnek” köszönhetően a nép annyira „fogékonnyá” vált a színházi szakma napi ügyei iránt, mint talán még soha – lásd az aktuális csámcsognivalót feltaláló internetes hírportálok hihetetlen felfutását. Ezenközben valóban szám-talan alapvető, a művészet autonómiáját, a magyar demokrácia állapotát firtató kérdés vetődött fel a színházi szakma belső történéseit illetően, amelyek azonban, mielőtt itthon érdemben terítékre kerülhetek volna, egyoldalúan generált viták formájában túllépték az országhatárt, szétfeszítették a hazai nyilvánosság kereteit. Odáig jutottunk, hogy például az Nemzeti Színház élén történt vezetőváltás ellen – a demokráciaféltés jegyében – vezető nyugati színházi szakemberek kezdtek aláírásgyűjtésbe, helyeztek el cikkeket a napi politikai sajtóban anélkül, hogy ismerték volna a magyar színházi tradíciót, annak intézményrendszerén belül a Nemzeti Színház státuszát, a kinevezés jogi kereteit és nem utolsósorban az új igazgató pályázatba foglalt programját, valamint addigi rendezői munkásságát.

A magyar kultúrpolitika ellen felszított nyugat-európai közhangulat lassan bár, de a jelek szerint pozitív irányban változik. Egyre kevésbé divat egy miniszteri vagy miniszterelnöki nyilatkozatot a magyar művészeti közélet változásaival direkt módon, ideológiai alapon összefüggésbe hozni. Csakhogy a hazai színházi szakma egymás ellen hergelt szereplői azóta is nehezen találják az utat egymáshoz. Bizonyára ezért is kísérte akkora érdeklődés azt a Katona József Színház által meghirdetett eseményt, melyre 2014. május 26-án került sor, s amelynek

témája a politikai színház volt. Ám a KP (*Kultúrpolitika Veiszter Alindával*) rendezvénysorozatának erre a negyedik alkalmára meghívott közismert színházi szakemberek – Ascher Tamás, Oberfrank Pál, Schilling Árpád és Vidnyánszky Attila – valójában nem tudtak újat mondani a konkrét témaként megjelölt *politikai színház* mi-benlétével kapcsolatban. Talán azért sem, mert időközben egy még ennél a tanácstalanságnál is nyomasztóbb démon költözött be a terembe, s szállta meg a jelenlévők tudatát. Attól tartok, hogy ez a láthatatlan démon nem volt más, mint amit Bernd Stegeman<sup>1</sup> a posztdramatikusszínház filozófiáját, eszközrendszerét és hatásmechanizmusát elemző cikkében<sup>2</sup> a mai néző „dialektikus túlingere-ltségeként” ír le. A közönség körében mára általánossá vált voyeur mentalitás következtében mintha az egész színházi szakma elvesztette volna a humorát, azt a fajta mozgékony-ságát, amire pedig a közönség eddig a leginkább érzékeny volt, és ami egy-egy alkotónak, társulatnak, végső soron az egész szakmának valódi teljesítményekre alapozott tekintélyt kölcsönzött.

De ez a jelenség messzebbre vezet. Vajon az infokommunikációs nyomás miatt támadhat az a benyomásunk, mintha egyszerre veszítettük volna el az évezredek alatt kulturálisan átörökölt szimbolikus referenciáiránti érzékenységünket és az az intimitást, mely a drámai színházat jellemezte Shakespeare óta? Netán a színházban és a színházról a cyber-térben elhangzó szavak jelentését illetően sincs esély arra, hogy a művész és közönsége értse egymást? Egy olyan nyugtalanító, új típusú, a színház világában különösen feltűnő válságjelenség nyomán fakadnak fel ezek a kérdések, melyek megválaszolásával évtizedek óta adószak vagyunk. A mostani, magát újnak mutató infokommunikációs válságot ugyanakkor felfoghatjuk úgy is, mint egy pozitív irányú fordulat esélyét. A különböző értékpreferenciákat hangsúlyozó „haladárok” és a maradiak, az élcsapat és a polgári elhajlók, a népiek és urbánusok anakronisztikussá vált csatározásai után az talán ma már mindenki számára nyilvánvaló, hogy önvessélyes a média által művelésbe vett aktuálpolitikai közbeszéd frazeológiájának keretei közt tartani a színházról szóló diskurzust. És az is egyre világosabb, hogy ez az áldatlan helyzet előbb-utóbb maga után vonhatja az eddig osztatlanul befogadónak tekintett közönség pártos polarizálódását, majd végül az intézményes színházról való elpártolását is. De hogy saját fogvatartottságunkból merre keressük a kitorés lehetőségét, hogy milyen nyelven volna érdemes megnyilvánulnunk a továbbiakban egymás felé és a jövődöbéli közönség irányában, az még egyáltalán nem világos.

Ha utána számolunk, a belső dialógus nyelvének kialakítását illetően idestova ötven éves (!) a lemaradásunk. Mert több okból is indokolt, hogy a színház világában Grotowski működésének kezdeteit vegyük határpontnak, mindenekelőtt azért, mert az egyetemi színpadokon színre lépett „nagy generációnak” ő volt a szentje, aki azonban a maga idejében nálunk mégsem tudott kánonképzővé válni. Nyugat-Európában és Amerikában pedig ez az időszak – a hatvanas évek közepe-vége – az előadó és közönsége közötti kommunikáció viszonylatában beállt forradalmi változásokkal esik egybe: annak a rock-kultúrának a világméretű térnyerésével, mely nyelvvezetésben több mint két évtizeden át felszabadító erővel hatott az újabb és újabb nemzedékekre.

Kelet-Európában is jórészt ez az új nyelvállás táplálta a társadalom egészét átható ellenzéki esztét, ami a '70-es, '80-as években a kultúrában – így a magyar színházban is – a nyelvújítás esélyét hordozta (lásd a Pécsi Balett, a kaposvári, szolnoki, a kecskeméti színház, a Stúdió K, a Budapesten, Szegeden, Debrecenben létrejött egyetemi színpadok, a Szkéné, a Rock Színház stb. működését). A huszonöt évvel ezelőtti rendszerváltás prominensei azonban nem ezeket a törekvéseket kanonizálták, hanem – kultúrpolitikai koncepció és eszközök híján – az azonnal piacossítható tömegkultúrának engedtek teret, ami alapjaiban kérdőjelezte meg a hatalom és a kultúra, a politika és a színház egymáshoz való viszonyának addigi, a reformkorig visszavezethető nemzetállami modelljeit. Az analízis pedig, hogy miért történt ez így, ebben a vonatkozásban is elmaradt. S attól tartok, ez ma már bepótolhatatlan veszteség, hiszen így a közvetlen dialógusból – a mester és tanítvány közötti intim viszony megéléséből, a tapasztalatok személyes átörökítéséből – generációk maradtak ki.

Máshonnan kellene tehát elindulnunk, hogy visszataláljunk egymáshoz. Érdemes volna kezdeményeznünk egy régi-új típusú diskurzust a színházról azon a saját nyelvén, melyet évszázadok alatt alakított ki mindenkorai közönségével – egy sajátos „társadalmi szerződés” keretében. Ez persze csak akkor lehetséges, ha egyáltalán elhiszük, hogy egykor létezett és hogy ma is létezhet egy ilyen „társadalmi szerződés”. A vezető színházi szakemberek jelentékeny része – és éppen a lehangosabbak – manapság éppen ezt tagadják. A társulati rendszert – és áttételesen az egész, több mint százötven éves múltra visszatekintő polgári típusú színházi intézményrendszert – stabilizáló előadó-művészeti törvényünk mindenestre keretként már létezik. Az abban lehetőségként adott értékpreferenciák viszont továbbra is egy olyan vitasorozat tárgyát képezhetik, mely a színház természetét

nél fogva magában foglalja a személyes szabadságjogok, az ideológiák, az államberendezkedés, egyáltalán a demokrácia mint olyan aktuális kérdéskörét is.

Oberfrank Pál, az MMA rendes tagja az idén májusban a Katona József Színházban lezajlott eseményen tette közhírré a köztestület égisze alatt megrendezendő veszprémi konferenciának- konferenciasorozatnak a tervét. Ezzel a gesztussal a 2012-es követelésekkel egyhangzóan annak a kihívásnak próbált eleget tenni, hogy a lehető legszélesebb körben jussanak konszenzusra a szervezetek a színházi törvény jogszabályi módosításának megtervezésekor, ami az előadóművészek általános egzisztenciális helyzetét hivatott stabilizálni. A késettég ebben az újraindított folyamatban ugyanúgy tetten érhető, mint 2012-ben, de időközben megváltozott a szereplők egymáshoz viszonyított pozíciója. És ha már előkerült az idő mint olyan, mint a színpadon művészi- leg alakítható legfontosabb tényező, tegyük fel talán a kérdést metaforikusan: mi van a felettünk, mellettünk, előttünk és sokszor nélkülünk rohanó fősodorban, s ezzel egyidejűleg mi zajlik a mélyben, a mederben. Mert ha ugyanabba a folyóba nem is léphetünk kétszer, azért a folyó ugyanaz a folyó marad.

Azóta Veszprémben lezajlott ez a *Párbeszéd az előadóművészet fejlődéséért* címmel meghirdetett találkozó, mely a színházi érdekvédő szervezetek szinte teljes körét reprezentálta. Arra a kérdésre, hogy lehet-e felülről vezérelni kulturális folyamatokat egy kényszerűen és vállaltan is nyitott demokráciában, ez a konferencia pozitív választ adott. Ugyanis az derült ki, hogy a szakmai összetartozás vágya erősebb, mint az egyéni és a csoportérdekek – legalábbis akkor, amikor olyan alapvető kérdéseket kell közösen megoldani, mint a fizetések, a nyugdíj vagy a háttér- szakmák utánpótlásának a biztosítása. Másrészt viszont abban a kérdésben, hogy egy, a rendszerváltozás előtről átörökölt intézményi struktúrában működő kőszínházban mit nevezünk eszmei értéknek, Vidnyánszky Attilán kívül senki nem érzett készletét arra, hogy a saját álláspontjának hangot adjon. A politikusi megnyilatkozások pedig valaminő „társadalmi elvárásról” szóltak – egyébként pozitív előjellel, mondván, hogy a színházművészek meg is felelnek ennek az elvárásnak, hiszen nemzetközi összehasonlításban is impozáns az a több mint négy- milliós látogatottság, amivel országunk büszkélkedhet. Sőt, elhangzott az is, hogy a kormány új kultúrpolitikáját a művészek aktív bevonásával kívánják kialakítani – nem utolsósorban az MMA mint köztestület katalizátori szerepvállalása mellett. Ezzel egyúttal a művésztársadalom áttételesen felszólított arra is, hogy készítse el a leltárt

arról, tradicionálisan milyen szellemi értékek hordozója, s hogy ezek megtartásához milyen feltételrendszerre van szüksége, valamint hogy számba vegye azt is, a változó és mára nemzetközivé vált színházi világban hogyan kellene megújulnia – szemléletében és eszköztárában egyaránt. A problémakatalógus másfél nap alatt lényegében elkészült, a tartalmi kérdések és szimbolikus értékpreferenciák megvitatása viszont – nemcsak az én véleményem szerint – éveket fog igénybe venni.

Ez az írás, melyet tekinthetünk vitairatnak is, bevallottan e folyamat elindítását kívánja ösztönözni a színházról gondolkodók lehető legszélesebb körében. Nem új ez a forma – tudniillik a vitairat műfaja –, hiszen, ha belegondolunk, már a hivatásos magyar színház születésekor és annak intézményesítése idején, majd Bajzáék működésekor is a leghatásosabb eszköz volt arra, hogy a diskurzusba önként bekapcsolódó partnerek egy lapon tárgyalják a politikai, az ízlésbeli, a stílári és a szűken vett színház- szakmai kérdéseket. S tették mindezt a legnagyobb nyilvánosság, az újságot is olvasó színházlátogató közönség aktív részvételével. Ezt a hatékonyságot joggal irigyelhetjük, mivel a színház ma már sajnos nem az egyetlen és nem is az első számú médium, mely a közönséggel folyamatosan élő, testközeli kapcsolatot tud fenntartani.

Ne higgyük, hogy a művészet nyelvén belül az anyanyelv kérdése ebben az újraindítandó vitában nem aktuális, mondván, hogy ma már – ahogyan Jürgen Habermas állítja – az európai demokráciák azt a posztnevezeti korszakukat élik, amikor a közös nyelv önmagában már nem egyedüli összetartója a közösségnek mint a polgárokat megvédeni hivatott politikai alakulatnak.<sup>3</sup> Erre az új világhállapotra reflektált a Kazinczy- emlékében rendezett Tokaji Író-táborban az egyik emlékezetes felszólalás: „Mindenekelőtt azt kellene eldöntenünk, hogy akarunk-e még egyáltalán magyarul beszélni.” A néhány évvel ezelőtti filozófus-vita nyílt fórumán – mely vita a Lukács-tanítványok körül robbant ki – pedig egy olyan vélemény hangzott el, hogy már csak annak a generációnak a kihalását kell kívánni, amelyik még magyarul műveli ezt a tudományt, hiszen sokkal praktikusabb eleve angolul megírni a nemzetközi nyilvánosságra számot tartó dolgozatokat. S ne gondoljuk azt sem, hogy a reformkorban létrejövő nemzeti színjátszás, illetve az irodalom és a tudomány nyelvi identitáson alapuló programját – a „nyelvében él a nemzet” ideáját, mely a színház világában eleddig kikezdetlen evidenciának tűnt – nem lehet ma már a szakma belső köreiben is megkérdőjelezni. Hadd utaljak itt az Alföldi Róbert–Vidnyánszky Attila között kirobbant és nemzetközivé terebélyesedett

konfliktus csúcspontjára, arra a 2013 nyarára (a régi igazgató távozásának pillanatára) időzített publikációra – Imre Zoltán *A nemzet színpadra állításai*<sup>4</sup> című kötetére –, amelynek első fejezetében arról olvashatunk, hogy az 1837-ben átadott Pesti Magyar Színház egyfajta nyelvi elnyomás alatt tartotta a Pest-Budán többségben lévő más anyanyelvű lakosságot:

„Mivel a magyar nyelv megújítása fontos szerepet játszott mind a reformkor mindennapi életében, mind a nemzet »túlélése« szempontjából, a nemzeti színház funkciói között szerepelt a nemzeti nyelv nyilvános használata, terjesztése és fenntartása. [...] Olyan nemzeti tragédiára volt igény, amellyel a valaha dicső magyar múltat artikulálhatták, és azt az áhított magyar múltat vetíthették, másrészt pedig az etnikai csoportok (szerbek, horvátok, románok, szlovákok és mások) fölötti dominanciát is fenntarthaták és legitimálhatták.”

A szerző adatolól, látszólag objektív tényközlése valójában ideológiailag tendenciózus és félrevezető. Csak az a bekezdést „felejt ki” ugyanis az irodalom- és színház-történész, Kerényi Ferenc máshol általa is idézett írásából, amelyből az derül ki, hogy Pest-Buda zömében német nyelvű lakossága hungarus tudatú közösség volt:

„A napóleoni háborúk hadiszállításain meggazdagodott pesti polgárság, amely anyagilag is érdekelt volt a régió legnagyobb színházának (és az egykori Pest legnagyobb középületének) felépítésében és működtetésében, anyanyelvén és Bécsre figyelve kívánt szórakozni és művelődni, ám mindig is hangsúlyozta magyarországi voltát. Az 1808 és 1812 közötti színházépítést a fejletlen infrastruktúra és a háború okozta munkaerőhiány folyamatosan fékezte, a művészi munkákat (szobordíszítés, díszletfestés) Bécsben kellett megrendelni – ám az alapkövön Czinke Ferenc magyar disztichonja állt, az előfüggönyön Magyarország nemtóje indult a Művészet temploma felé, a Hazaszeretet és a Bőség kíséretében. A nyitóelőadás előjátékát August Kotzebue, a korszak leghíresebb darabgyárosa írta Szt. István királyról, Beethoven szerzette a kísérőzenét, a fődarab (Kotzebue: *Belas Flucht*) a magyar történelemből, a tatárjárásból merítette tárgyát, bár – a császári család Napóleon elleni menekülésének analógiája miatt – csak 1815-ben kerülhetett színre, és helyette egy Pest városáról szóló allegória volt műsoron. A hatalmas nézőteret egyetlen prózai darab tudta megtölteni, Theodor Körner *Zrinyi* című tragédiája, amely Pesten 27, Budán 10 előadást ért meg. A vendégművészek kötelességüknek érezték, hogy magyar nyelven is megszólaljanak, egy-egy strófát így énekeljenek.”<sup>5</sup>

A posztdramatikus színházelmélet lechmanni modellje szerint – melyet a magyar színháztudomány kritika nélkül adoptált – ma már a színház csak „önmaga reprezentációs intézménye”. S manapság valóban hajlamosak vagyunk megfedkezni arról, hogy a nyelvi alapozottságú polgári nemzetállamokban ezen az önreprezentáción túl – ahogyan azt a XVIII. század végi német színjátszásra vonatkoztatva Friedrich Schiller kifejtette – a színház hármaskörűt tölt be: egyfelől morális intézmény, másfelől a „gyakorlati bölcsességet” terjesztő közösségi és végül esztétikai intézmény. Schillernek ezt a tézisének egy kritikájában nemrég Hermann Zoltán elevevitte föl, mint olyan ma is aktuális, érvényes alapvetést, melyet ismét érdemes volna a színházról szóló diskurzus középpontjába állítani.<sup>6</sup>

Egyébként a magyar színházra – például az orosz művészszínház bizonyos korszakával ellentétben – igazából sosem volt jellemző, hogy pusztán „önmaga reprezentációs intézménye” lett volna, aminek történelmi okai vannak. A művészszínház létrehozásának meg-megújuló kísérletei rendre kudarccal végződtek – elég, ha csak a Thália Társaság (1904–1908), a Várkonyi-féle Művészszínház (1945–1949) vagy legutóbb a Töröcsik Mari által kezdeményezett Művészszínház (1993–1995) kérészerű vállalkozásaira gondolunk. 2001-től 2003-ig a Schilling Árpád által vezetett Krétakör is lényegileg művészszínházként működött a Thália Színház régi stúdiójában. Schilling munkásságának alakulástörténete azonban egyúttal azt a kérdést is fölveti, hogy ma mit nevezünk egyáltalán művészszínháznak vagy – ahogyan a krétakörösök önmagukat definiálták – „innovatív” alternatív színháznak. A magam részéről pillanatnyilag úgy látom, hogy miután 2008-ban fölhagytak a társulati működési formával, a társulat vezetője folyamatosan úgy lép föl, mint a kortárs magyar színház protagonistája, aki mintha egyszerre tagadná a fenti schilleri alapelveket, illetve azt a nemzetállami színházi modellt, illetve intézményrendszert is, amely Magyarországon a kezdetektől, a Pesti Magyar Színház megalakulásától napjainkig megőrződött. Az indulás pátozát nem elvitatva ettől a formációtól, az a véleményem, hogy ez a vállalkozás végül is nem hozott létre egy új, koherens esztétikát, és inkább csak egy olyan, minden eddigi önálló intézményes formát megkérdőjelező strukturális fordulat kezdeményezéseként értékelhető, mely a hivatásos színházi szakma folyamatos provokálása révén ma már egyre inkább Schilling Árpád egyszemélyes „önreprezentációja”. (Kíváncsian várom, hogy a német nemzeti ethosz alapját képező *Faust*-rendezésében, mely a hírek szerint a Katona

József Színházban kerül megvalósításra 2015 tavaszán, milyen művészi „innováció” tanúi lehetünk majd.)

Az nem kérdés, hogy a fennálló struktúrára változtatni kell. De az „innovátorok” félelmével szemben, akik azt állítják, hogy itt egy félfeudális típusú kulturális és társadalmi restaurációs kísérletről volna szó – melynek az új Nemzeti Színház épülete és az MMA a végrehajtó testülete a szimbóluma –, a mostani konferencián minden jel arra mutatott, hogy jelen pillanatban végre esély mutatkozik a rendszerváltozás idején elmaradt reform megvalósítására. Ennek első lépése szellemi értelemben egy új társadalmi szerződés megalkotása kell legyen, ami közvetlen előfeltétele a mindnyájunk által óhajtott színházi reform sikerének is. Az 1989. október 23-án, a harmadik köztársaság kikiáltása után összeült első demokratikus országgyűlés sajnos a kétharmados törvény miatt nem alakulhatott át azonnal egy olyan alkotmányozó nemzetgyűléssé, mely a polgári nemzetállami kereteken belül a kultúra helyét, szerepét újra definiálhatta volna. Ilyen módon a sajátosan magyar szellemi vagyoni sem kaphatott különleges védelmet, anyagi garanciát a folyamatos intézményi támogatásra, az ország „kulturális külképviseletére”. Az elmaradt értéknemzetség okolható azért is, hogy a közművelődés- és az oktatásügy is áldozatul esett a kontroll nélküli liberalizációnak. Ilyen körülmények között hogyan is alakulhatott volna ki az a „nemzeti minimum”, melyet most a Katona József Színházban rendezett fenti vitán Ascher Tamás Vidnyánszky Attilán kért számon? A következők ismeretében ezért érezhetjük jogosnak a neves drámaíró, Spiró György alábbi vélekedését, melyet egy 2013-ban vele készült tévéinterjúban fogalmazott meg:

„Nekem az a bajom ezzel az egész rendszerváltozás utáni politikával, hogy nem igazán veszi komolyan azt, hogy a nemzetállamok korszakában élünk. [...] nem eléggé nacionalista, nem ápolja a magyar tradíciókat, [...] a nemzeti kultúrát, nem törődik az oktatással, sőt leépíti, nem törődik az egyes emberek egészségével. Azt hiszem, hogy ezt itt senki nem vette igazán komolyan. Sem a jobb, sem a baloldal [...] nem veszi komolyan, hogy azt, ami magyar, fenntartani és ápolni csak és kizárólag a mi dolgunk, mert senkit a világon nem érdekel...”<sup>7</sup>

Természetesen nem mondhatjuk, hogy a nemzeti kultúra művelése kizárólag felülről jövő politikai elhatározás folytán válhat eredményessé. Hiszen már jóval a rendszerváltozás előtt, a hetvenes évek közepén alulról jövő kezdeményezésként szökkent szárba például a táncházmozgalom, majd a nyolcvanas évek elején ugyancsak „belső vezéreltség”<sup>8</sup> hívta életre a magyarságkutatás olyan új

műhelyeit és fórumait, mint az Örökség Népfőiskola vagy a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen működő szabadegyetemi előadássorozatok, amelyeken olyan személyiségek léphettek föl, mint Pap Gábor, Molnár V. József, László Gyula, Lükő Gábor, Jankovics Marcell, Kiszele István. De ezeknek a mozgalmaknak az integrálása a tudományos és művészeti köztudatba, valamint az oktatói gyakorlatba való méltó beemelése bizony a kultúrpolitika dolga lett volna. De mivel ez elmaradt, helyette az ezredfordulóra új nyugati import-diszciplínák uralták el a tudományos műhelyeket, a közép- és a felsőoktatást.

Ami pedig a színházstudományokat illeti, miközben az elmúlt három évtized során az OSZMI, az OSZK, az ELTE BTK és a vidéki egyetemi műhelyek jóvoltából a magyar színház történet terén megszülettek a korszakokat átfogó nagymonográfiák, az új diszciplínaként létrehozott magyar színházelmélet érthetetlen módon a német iskola posztdramatikus teóriáira esküdött föl, s ez uralta el a párhuzamosan több felsőoktatási intézményben elindított teatrológus-képzést is. Persze okkal és joggal lehet hivatkozni arra, hogy a magyar művészet történet, esztétika, művészetfilozófia, kulturális antropológia eddigi teljesítményei nem adtak elégséges alapot egy önálló magyar színházelméleti iskola létrehozásához, ám azért az feltűnő, hogy még a világszínház olyan kanonizált teljesítményeinek, mint a Jerzy Grotowskié vagy a Tadeusz Kantoré, ma sincs méltó magyar recepciója.

Hogy a Magyar Művészeti Akadémia most létrehozott elméleti intézete alkalmas lesz-e a kiegyenlítő szerepre az elmélet és a művészi gyakorlat vonatkozásában, még nem tudjuk, de hogy a magyar színházi világban tapasztalható elméletellenesség feloldásában kulcsszerepe lehet, az bizonyos. Feltűnő jelenség Magyarországon az is, hogy a hagyományosan fejlett hazai színházkritika fogalomkészlete nem újult meg, és mivel értékítéletében elbizonytalanodott, orientáló szerepét egyre kevésbé tudja betölteni a tekintetben, hogy a globális méretű társadalmi kataklizmákat és a művészi formanyelv változásait egy releváns kánonképzés érdekében hogyan volna érdemes összekapcsolni, egymásra vonatkoztatni. Természetesen, mint minden más hagyományos irodalmi műfajban, ezen a területen is sokkolóan hatott a digitalizáció, az olvasási kultúra rohamos, egyetlen generáció szocializációja alatt végbement leépülése. Félő, hogy a kritikusok véleményformáló szerepét végképp eliminálják az internetes gyorshírek, a színházi előadásokat csupán felvillantó mozgóképes tudósítások.

Ami pedig a vezető esztétikát illeti, Balassa Péternek a tömegkultúra romboló hatására már a nyolcvanas évek

közepén, végén figyelmeztető jóslata<sup>9</sup> beteljesedni látszik. Szilágyi Ákosnak a Debreceni Irodalmi Napokon való felszólalása, amelynek summázatát egy rezüméből idézzük, egyfajta katasztrófa-hangulatról tanúskodik:

„A totális médiumváltás korában (az internet uralma idején) nem érdekes már, hogy mi hullott ki az emlékezetből, mi vált elfeledetté, mi hozható újra elő, hogy mi kerül be a NAT-ba s mi marad ki. Ma már az irodalomtörténet-írás sem tudja meghatározni ezeket a folyamatokat, mivel a szöveg elvesztette korábbi jelentőségét, és minden, ami az interneten van, az uralhatatlan. [...] Minden adat hozzáférhető, csak a tudás nem, amivel felhasználható lenne, az ment át totális feledésbe. A tudás örömét a klikkelés váltotta fel, a kép pedig felfalja a szöveget, ami eljelentéktelenedik, a szöveg válik a kép illusztrációjává...”<sup>10</sup>

Minden jel szerint ma megint olyan korszakot élünk, amikor – ahogyan a reformkor idején is – a döntéshozónak és az állampolgárnak egyaránt a nemzeti kultúra primátusára érdemes szavaznia a globalizálódó világ civilizációs kényszerével, folyamatosan csőddel fenyegető, ám mesterségesen mégis fenntartott működési szisztémájával szemben. Az MMA meglátásom szerint pontosan ennek a konszenzusnak, állampolgári szolidaritásnak az előmozdításában, a nemzet mint „közös ihlet” (József Attila) ideájának a meggyökereztetésében vállalhat kezdeményező szerepet.

Lévén hogy előéletemet tekintve bábművész volnék, a veszprémi konferencián ebben a minőségemben vettem részt a *Gyermek- és ifjúsági színház* szekcióban. Mint cseppben a tenger, a mai magyarországi hivatásos bábjátékszáz világraszóló eredményei és súlyos strukturális válsága, mely többek között a bábos-képzésben is tetten érhető, szinte egy az egyben láthatóvá teszik az egész színházi szakma jelen állapotának neuralgikus pontjait, de egyben azt is, hogy a szemléletváltás érdekében milyen energiákat kellene mozgósítani. A helyszínen meghirdetett program – tudniillik hogy minden gyermek minden évben legalább egyszer jusson el színházba – gyakorlati megvalósításához szükséges lépések számbavétele során mi sem kerülhettük ki azt a kérdésfelvetést, hogy ezen a területen mi történt a rendszerváltás előtt és után. Azt mindenekelőtt tudni kell, hogy a „béketáboron” belül a gyermek- és ifjúsági színháznak nálunk volt a legcentrálisabb intézményrendszere: összesen két, államilag dotált és ideológiailag ellenőrzött színháza volt, az Arany János Színház és az Állami Bábszínház.

A Bábszínház, amely ezres nagyságrendű „műsorszóró” intézmény volt, produkcióival betérítette a magyar-

országi piacot, mégsem tudta érdemben meghatározni a rendszerváltás után, hogy az amatőr együttesekből hivatásossá váló vidéki bábszínházi hálózat milyen művészi programot kövessen, a műfaj sajátos eszközeivel hogyan érje el a gyermek és felnőtt közönséget. Abban, hogy rövid néhány év leforgása alatt mégis kialakult egy ma már (a Kolibrit is beszámítva) tizenhárom intézményt számláló, tisztán erre a területre szakosodott hivatásos intézményhálózat, sokkal nagyobb szerepe volt a Magyar Művelődési Intézetnek – mint módszertani központnak. Ebben az intézményben működött az a műhely, mely a vidéki bábcsoportok pedagógus vezetőinek képzését irányította, s így tízezres nagyságrendben érte el azokat a gyermekeket, akik maguk is játékosok voltak. A megyei közművelődési intézményhálózaton keresztül az egész országra kiterjedően egy továbbképzési rendszert működtetett, miközben kiadványaiban a világszínház bábos történéseiről is hírt adott, és a Bábjátékos Kiskönyvtár sorozatában számos új darabot, illetve elméleti–módszertani tanulmányt tett közzé.

Magyarországon ekkor még nem létezett felsőfokú bábos oktatás és gyermekszínházra specializált képzés sem, ezért az e területen a rendszerváltás előtt működő alkotók csak külföldön szerezhették meg szakirányú ismereteiket. Ez a rendszerváltás után a többi műfajhoz képest ugyan elvileg stabilabb alapot és komoly szakmai előnyt kellett volna hogy jelentsen, ám mivel a mai napig nem jött létre a felsőoktatásban bábos tanszék, a széthulló közművelődési rendszerben pedig e terület gondozása lényegileg megszűnt, a műfaj sorsa továbbra is kétséges maradt. Így állt elő az a helyzet, hogy miközben a hivatásos báb- és gyermekszínházak évről évre a színházak teljes magyarországi nézőszámának több mint tíz százalékát produkálják, mégsem mondhatjuk el, hogy a valóban innovatív kezdeményezések váltak volna kánonképzővé, s hogy a műfaj olyan elismertségre tett volna szert nálunk is, mint Csehországban vagy Lengyelországban. Ez azért is fájdalmas, mert a báb, mint kultikus gyökerekből táplálkozó epikus műforma, kiválóan alkalmas például a népmeséinkben kódolt etnikus tartalmak, szimbolikus képzetek adekvát megjelenítésére. Amikor írásom bevezetőjében a művészi nyelv elsődlegességét hangsúlyoztam, saját műfajomat illetően ennek az ősi tudásnak az átadására is gondoltam. Úgy is, mint annak a kulturális fordulatnak az előfeltételére, melynek kulcsa a közoktatásban a művészeti nevelés lehet.

Azért is bátorkodtam írásom végén mindezt hangsúlyosan szóba hozni, mert a veszprémi konferencián jószerint a mi szekciónk volt az egyetlen, ahol a fent vázolt hely-

zetből kiindulva már egy konkrét cselekvési stratégia is körvonalazódott. Tisztelettel azt javaslom hát a Művészeti Akadémiának, hogy ennek a területnek, mely a felnövekvő generációk szempontjából kulcsfontossággal bír, már a közeljövőben megkülönböztetett figyelmet szenteljen.

---

#### JEGYZETEK

- 1 A berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola dramaturgia-professzora.
- 2 Bernd Stegemann: *A posztdramatikus színház után*. In: Színház, 2010. május.
- 3 Lásd Jürgen Habermas: *A posztnevezeti állapot. Politikai eszszék*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Zsigmond Király Főiskola, 2006.
- 4 Lásd erről Egyed Emese recenzióját: *Problémakatalógus, (mítosz)kritika és/vagy...* In: Szcenárium, 2003. november, 13–23.
- 5 Vö. Kerényi Ferenc: *A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten*. Budapesti Negyed, 2004/4.
- 6 Lásd Hermann Zoltán: *A színház mint morális intézmény*. In: Színház, 2014. július.
- 7 Házigazda: Friderikusz Sándor, ATV, 2013. 12. 11.
- 8 Ezt a kifejezést Szöcs Géza használta az idei Tokaji Írótaborban, amikor arról beszélt, hogy az íróársadalom a rendszerváltozást követően a „belső vezéreltségét” veszítette el.
- 9 Lásd Balassa Péter: *Kultúra, művészet és kommersz ma*. In: *Uő: Hiába: valóság*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs – Napra-Forgó Joginformatika és Kiadó Kft., Budapest, 1989, 158–170.
- 10 Lásd Elek Tibor: *Felejtés és emlékezés dinamikájában* (Debreceni Irodalmi Napok, 2012. november 7–9.), Bárka online.

**Balázs Sándor**

## **Ötkötet**

*A magyar képzőművészet jelene  
Hungart-köntösben*

■ Sosem láthatjuk úgy és akként a műalkotásokat, képeket, szobrokat, textíliákat, mint alkotójuk, tehát sosem érkezhetünk meg abba a lelki és szellemi pozícióba, amelyben az alkotó által megszülettek. Csak közelíthetünk, miként azt a műtörténész is teszi. Egy-egy alkotó művészetének ízére rátalálni és azt közérthető formában közvetíteni – alkalmanként nem is olyan egyszerű dolog. Ugyanis egyre szűkülő körökben szükséges eljutni ahhoz a problémához, amit az alkotó munkáiban felvet, s amire műveivel válaszol. Némely műalkotás minden különösebb értelmezés vagy magyarázat, netán ikonográfiai utalás nélkül, közvetlenül képes hatni, közvetíteni, kifejezni, létrejöttének értelmére fényt deríteni. Persze ez ritka jelenség. A műalkotások legtöbbször rászorul bizonyos információk előzetes begyűjtésére, illetve közlésére, már ha lehetőség szerint helyesen kívánjuk őket érteni, s nem félreérteni.

Öt szerző, öt alkotó, öt életmű. Öt könyv. Vonzódások és választások, előzetes ismeretek és barátságok egyaránt szerepet játszhattak abban, hogy ennek vagy annak az alkotónak ki gondolta végig s jegyezte le kismonográfiába foglalható életművét. Sinkovits Péter egyik legkorábbi méltatója Földi Péter művészetének, hasonlóképpen Wehner Tibor M. Novák András művilágának. P. Szabó Ernő mindenre nyitott szellemisége könnyen igazodhatott Haris László fotóihoz és a hozzájuk fűződő, történetekben gazdag alkotóvilágához, míg Lovag Zsuzsa esetében már eleve adva lehetett a szellemi-lelki közöségvállalás Hager Ritta bensőséges művészetével. Szeifert Judit, a fiatalabb művészettörténész-nemzedék tagja számára pedig vélhetőleg inspiráló lehetett egy olyan sokirányú életmű, mint Szemadám Györgyé.

Mintegy fél évtizede, hogy a Hungart Egyesület gondozásában kezdetét vette egy könyvsorozat megjelentetése – jelzi felvezető soraiban a kis-jubileumi alkalomból a Hungart (Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesület) elnöke, Sárkány Győző grafikus-

művész. A magyar képzőművészeti könyvkiadás szerény szeletét képviselő Hungart-könyvek kis léptékű, ám átfogó, az alkotói életművek egészét, olykor csak egy szűkebb periódusának munkáit bemutató, a hazai képzőművészet jelenéből válogató kötetek. Legalábbis legjobb igényük szerint ilyen természetű kiadványok. Kicsiben igyekeznek nagy ívet húzni.

Az eredeti és gyakorlattá vált elképzelés szerint évente öt alkotó, a Hungart-ösztöndíjban részesültek számára nyílt lehetőség, hogy jeles hazai művészettörténészek és művészeti írók által írt kismonográfia keretében művészetük bemutatásra kerüljön. Mára e koncepció némileg módosulni látszik, hiszen a kiválasztottak köre egyidejűleg bővül és szűkül: az egyesület kuratóriuma a magyar vizuális művészet egészéből válogatja majd ki a kötetlehetőségre méltónak bizonyuló alkotókat, ugyanakkor – a jövőbeli tervek szerint – körük számát három főre korlátozza. A 2013-ban megjelent kötetek a korábbi és a jövőbeli elképzelések hibrid változataként jöttek létre: számuk még a korábbi praxist követi, ám az érdemesítettek között a korábban preferált festő- és szobrászművészek mellett ipar- és fotóművész is megjelenik, noha ez utóbbiakra már a korábbi évek is szolgáltak példával.

A kötetek szerkezetének kialakítása következetesen egy séges, optimális arányokat mutat: a szöveges lapfelületeken az életműveket tárgyaló tanulmányokat, illetve angol nyelvű fordításukat rövid életrajz, kiállításjegyzék, bibliográfia követi; közbül, egybefogva, a képeké a főszerep. Előbbieknél csupán a kötetek mintegy harmadát sajátítják ki, így aztán a többnyire színes illusztrációk érdemi módon mutathatják az alkotói tevékenység művészeti eredményeit. Noha a szerzők külön jelzéssel nem utalnak egy-egy behatóbban vizsgált alkotás képi megjelenésének oldalszámára, ez nem okoz különösebb problémát. A kötetek jól átlátható szerkezete révén könnyen megtalálhatók a hivatkozott munkák. Már csak azért is, mert a szövegfejlémények – a tartalmi vonatkozásokat hordozó műleírások,

elemzések és értelmezések –, illetve az illusztrációk többnyire párhuzamosan következnek egymásra a maguk terénumban. Annál inkább zavaró a nyelvi pontatlanságok rendületlen jelenléte. Egy korábbi, szintén az adott év köteteit tárgyaló írásban már szó esett arról, hogy a korrekció pontossága nem hanyagolható el. Talán periferikus aggodalom, mégis ide kívánczok, kvázi lábjegyzetként: miért ne lehetne e remek, hiánypótló és a felmerült hiányt méltó módon kielégítő kezdeményezés – kortárs képzőművészeink életművének számbavétele kismonográfiák keretében – az érdeklődésnek és igényes várakozásnak még inkább megfelelő. Ezen, viszonylag kis idő- és anyagi ráfordítással nagyot lendítene, ha a korrektori tevékenység szerepe dominánsabb szempontként jelenne meg a kötetek létrehozásában, közreadásában, hogy a kiadványokat ezen a téren se érhesse kifogás. Bizonyos szempontból egyetlen hiba, figyelmetlenség is soknak bizonyulhat, de itt előfordulásuk gyakoribb. E tény már csak azért is különösen kellemetlen, mert a kiadványok szövegapparátusa nem áttekinthetetlenül terjedelmes.

Az alkotók, a művek megközelítési módjai bizonyos keretek között egymástól eltérnek. Az egyes szerzők más és más nézőpontot vetnek fel aszerint, hogy az adott alkotó életművében vagy életművének egy rövidebb periódusában mit tekintenek relevánsnak. Persze mindannyian az egyedit, a személyest, a kézjegyet kutatják az alkotásokban, mint ahogyan az egy monográfiához illik. Mindamellett a kötetek szerzői mint művészettörténészek, művészeti írók vagy némi kiterjesztéssel élve a képek tudományával foglalkozó képtörténészek: valamiképpen önarcképüket is mutatják az olvasónak, amint az alkotásokban megmerítkezve képeket, képzőművészeti jelenségeket vizsgálnak, elemeznek, értelmeznek. A művészettörténészek számára elsődleges forrásanyagként természetesen a műalkotások kerülnek fókuszba, míg az esetlegesen elérhető személyes visszaemlékezések, szóbeli vagy írott közlések – amelyek az egyes műalkotások megszületésének körülményeire, élményforrásaikra, indíttatásuk mikéntjére világíthatnak rá – többnyire csak mint másodlagos források fontosak, noha esetenként a művek értelmezését szorosan befolyásoló tényezők. Jelen kötetek szerzői ez utóbbi, másodlagos források tekintetében igen szerencsés vagy kényelmes helyzetben találhatták magukat, mivel az alkotók többsége – csaknem mindegyike – közlékeny, készséges nyilatkozó benyomását kelti, s teszik ezt a képzőművészek körében szokatlanul meglepő szabatossággal, pontossággal és árnyaltsággal. Nem is szólva azon alkotókról, akik írnak is, mint Szemadám György vagy Földi Péter.

Így a szerzők számára lényeges segédletet jelenthetett az alkotók korábban publikált írásainak vagy szóbeli megnyilatkozásainak felidézése, s ezek az életművet bemutató tanulmányokban is gyakorta feltűnnek. Ha nem is élesen, de elkülöníti a monográfusokat egymástól, hogy az adott életművek kapcsán milyen elméleti kérdésvetéseket generálnak, miképpen fogalmazzák meg az adott művész alkotói problémáját, művészetének magját: hogy mi foglalkoztatja őket a létrehozott alkotások során vagy sorozatán át, amelyekre adekvát és autentikus válaszként az alkotások megszülettek. A szerzők többnyire paritásban tartják a strukturalista és az esztétikai megközelítés lehetőségeit, ám olykor a műalkotások létrejöttének, jellegük módosulásának története egy tágabb história részeként jelenik meg, amennyiben a történelmi, társadalmi, szociológiai, művelődéspolitikai beágyazottság erőteljesebb. Ilyenkor közlendőjük nem csupán az adott életmű alkotásait érinti, hanem tágabb hátteret világít be: esetenként távolabbi hatások és determinációk sokaságát göngyölítik maguk előtt, míg megérkeznek egy-egy műalkotáshoz.

Talán erőltetett volna a bemutatott öt alkotó kapcsán valamilyen közös, közösséget teremtő szemléleti jegy után kutatni csupán azon alkalomból, hogy kismonográfiáik egyidejűleg jelentek meg. Ám talán mégsem reménytelen, s a kutakodás eredménye sem kényszeredett, mert megáll a maga lábán. Talán véletlen, talán sorszerű, hogy a jelen kötetekben méltatott alkotók mindegyikét – meglehet, hogy maguk sem tudnak erről, illetve a másik hasonlóságáról – teljességigény, holisztikus látásmód, organikuság, az eredetiség megunthatatlan keresése jellemzi. Lezáratlan, tehát a további formálódás előtt nyitva álló életművek jelennek meg, hiszen az alkotók aktívak, további művekkel várandósak, mégis: már az eddig létrehozott életmű is a jelentőségteljesség, a markáns egyéni arculat jegyeit hordozza. Ez talán nem is oly meglepő, hiszen az alkotók mindegyikének életkora közelít a hetedik évtizedhez, vagy azon is túl van, így csaknem fél évszázada foglalkoznak művészeti világuk formálásával. Kialakult, megállapodott művészi habitust mutatnak, szellemi berendezkedésük a véglegesség jegyeit hordozza: képviláguk, formalitásuk, művészi szemléletmódjuk rögzültnek tekinthető – mindamellett, hogy a festő- illetve tárgyalgóvilág folyamatos mozgást, változékonyságot, olykor forrongást mutat.

P. Szabó Ernő tanulmányának felvezető soraiban egy korábbi, Haris Lászlóval készült interjú egyik megjegyzésére hivatkozik, amely szerint egy művész esetében talán a legfontosabb az alkotás közvetlen

háttérül szolgáló mozzanat: a keresés. Egy fotóművész esetében kiváltképpen, hiszen készenléte állandó a téma meglátására, kiválasztására, miközben a körülötte lévő világgal szembesül, miközben személyes létezésének legfontosabbnak ítélt esszenciáját a rajta kívül álló világmozzanatokra bízta, hogy tolmácsolják azok. A fotóművész korai, még kissé éretlen fejjel készült munkái közül néhány igen közismert, ilyenek például az 1956-os eseményekhez kapcsolódó fotók, amelyek közül is az alkotó leginkább a Kisfaludy utcában készült munkára büszke. A tanulmányt végigkíséri a képek méretének, léptékének problémája. A szerző több alkotóperiódusban visszatér e kérdés vizsgálatára, s irányadónak tekinti Haris megjegyzését, miszerint minden műnek abban és csakis abban a méretben kell megszületnie, amely adekvát a műben megnyilatkozó tartalmakkal. Reprezentatív példái ennek a művészetének valódi indulása idején létrehozott organikus, absztrakt fotók. Barátai (Csáji Attila, Molnár V. József, Demeter István) alkotásainak egy-egy piciny részletét kiemelte, a részletet autonóm alkotásként kezelte s felnagyította. Már ezek idején, a hetvenes években létrejött munkák során – leginkább a keleti filozófiák nyomán – megszületett az a gondolat, amely mindmáig vezérlő iránytűje Haris Lászlónak – a fotóművésznek, az embernek –: „a világ minden irányban, fölfelé is meg lefelé is végtelen, és mindenütt meg tudod találni azt, ami a számodra a legfontosabb” – idézi az alkotót P. Szabó Ernő. Az eddigi életművet feldolgozó kismonográfia kronológiai rendet követ, az alkotói korszakok szerint (organikus, absztrakt képek; konceptuális munkák; panorámaképek) tájékozódik. P. Szabó Ernő olyan keretet, narratívát választott az alkotó bemutatására, amely folyamatosan fenntartja az olvasó érdeklődését. Ugyanis Haris esetében minden elkészült fotónak pontosan felidézhető története van, s ezeket a szerző sorra el is meséli, egészen addig, hogy az olykor meglepő címadások eredetét is megvilágítja. A történeti, történelmi pillanat kontextusában, annak felidézése révén az olykor érthetetlennek tűnő vagy zavarba ejtő képcímek, esetenként a fotók látványa által kiváltott tanácstalanság, hogy mit is szemlélünk (E és K sorozat; MET), rendre felnyílik, feloldódik. És közben a magyar avantgárd törekvések hatvanas-hetvenes évekbeli történetére is rálátunk, amelynek Haris aktív szereplője volt. Részint mint a korabeli kiállítások fotósa – így például a balatonboglári kápolnatárlatok, a No 1 csoport akcióinak dokumentálója –, részint mint szintén kiállító művész. A kötet zárlatában olyan tapasztalat fogalmazódik meg, amelyet ugyan Haris László életműve, az azokat elgondoló személyiség hívott életre, ám az alko-

tó embernek általánosan sajátja – függetlenül attól, hogy kezében tartja-e a nem csupán tényszerőségeket rögzítő fényképezőgépet: „Nem a fényképezőgép lenszéje, hanem a gép mögött álló alkotó a meghatározó abban a tekintetben, hogy mi hogyan jelenik meg, milyen tartalmat, jelentést kap, milyen sugallatot hordoz magában.”

„A keretet a falu, Somos adja, itt történik minden, ami a világban fontos és érdekes, aminek hű krónikása a művész. A szereplők az imaginárius térben felszabadultan mozognak, nem köti őket a gravitáció törvénye” – foglalja össze Földi Péter alkotóvilágának sarokpontjait, a Földi-jelenséget Sinkovits Péter, a művész monográfusa. Értekezése azon axiómán alapul, hogy Földi Péter ma sem csinál egyebet, művészete ma sem foglalkozik mással, mint pályája kezdetén. Már a korai vagy akár a legkorábbi munkák azt közvetítették, hogy a mögötük álló, azokat létrehozó alkotó a felkészülés és a műre-érettség értelmében: kész, egész. Ez nyilván nem oly módon értendő, hogy a korai-kezdeti munkákhoz képest a későbbiek ne tudtak és ne szolgáltak volna folyamatos újdonsággal; inkább a szemlélet, a festői eszközkészlet, a tematika korai kialakultságára, s leginkább az alkotói szabadság feltétlenségére utal. Ennek a nyolcvanas–kilencvenes években jelentős visszhangot kiváltó képvilágnak a kiterjesztését, bizonyos tekintetben vett gazdagodását látja az életmű további darabjaiban. Pályájának meghatározó, kezdő lépését az informel művészeti irányzatának jegyében véli Sinkovits felfedezni, ám nem annak absztrakt, a formakeresést feladó irányultságában, hanem az alkotás folyamatát kísérő, azt átjáró képkalkotó szabadságban. Ennek élményforrása a hatvanas évek végére nyúlik vissza, amikor az alkotó alig huszonevésen Henry Moore és Käthe Kollwitz munkáival szembesült egy budapesti kiállításon. Elsősorban a megformálás szabadsága, a művészi eszközök különös erejű használata, a furcsa torzítások ragadták magukkal. Mint Sinkovits jelzi – és a Földi Péter által publikált tanulmányok is ezt sugallják –, napjainkig inspiráló forrásként mutatkozik számára a gyermekrajzok világa. Az a mód, ahogy a gyermek tekint világára: önkéntelenül és természetesen, de mégsem egészen tudatlanul. „A gyermek ismereteinek alapja a valóság, de annak nem csupán egyetlen kijelölt nézőpontból látható külalakja, hanem a mozgásában, változásában, teljességében rejlő igazsága. Ezeknek az igazságoknak a felismeréséhez, illetve birtokba vételéhez a látvány csak ösztönzéseket ad” – idézi az alkotót a szerző. Képein, amelyek egyidejűleg több nézőpont terepei, domináns figuraként jelennek meg az állatok – többnyire az emberi jelenlétet sem nélkülözve

–, ám nem az anatómiai pontosság jegyében, hanem mindig kissé elrajzolva, torzítva. Különös költőiség, elégi-kus, olykor kissé groteszk hangvétel jellemzi jellegzetes, másokkal aligha összetéveszthető képvilágát, amelynek sajátos kísérőjelensége a köznapiságba rejtőző mitikus címadás. A fentebb említett axiómát maga az alkotó is megerősíti, Sinkovits idézi írásában a vele készült beszélgetés egy részletét: „Azokat a dolgokat festem azóta is, amelyekkel együtt élek egész gyermekkorom óta. Azt hiszem, egy faluból is meg lehet ítélni a világot. Ehhez azonban meg kell érteni az itteni tárgyak, motívumok összes jelentését, és akkor ez a festészet is időszerűvé, korszerűvé válik”. Földi Péter Somoskőújfalu szülőtte, s vélhetőleg az is marad mindörökké. A kortárs magyar képzőművészet ritka jelensége ő, aki egy kicsiny világból teremt képes univerzumot. Művészete révén valami egészen originális jelenséggel szembesülünk, amely éppen úgy támaszkodik a hazai és a nemzetközi elődök képi hagyományára, mint azok autentikus megújítására. Művészete egyidejűleg magyar és európai.

Ha Szemadám György csupán nagyvonalakban felrajzolt életútjára tekintünk, abból is kitűnhet, az is biztos támpontokat nyújthat arra vonatkozólag, hogy művészete miért éppen azon irányokba fordult, amelyeket alkotásai tanúsítanak. Különös módon iskoláiról nem igen esik szó – igazán gazdag életműve ellenére. Auto-didakta művész, persze ez így igen pontatlan: a korszak, amelyben fiatalságát töltötte, a szellemi közeg, amely körülvette – tette, nevelte művésszé. Az „avantgárd felegyerekévé”, aki happeningek és performance-ok életre hívója, szervezője és résztvevője, a perifériára szorított avantgárd törekvések egyik vezéregyénisége, majd utóbb, kissé konszolidálódva művészetpedagógus, filmek készítője és megannyi más – olykor Szeifert Judit is tanácstalan, mit emeljen még be vizsgálódásai körébe. Például indokoltan hivatkozik Szemadám jelentős elméleti, írói, művészeti írói tevékenységére, mint aminek tárgyalását jelen tanulmánya nem érintheti, mindamellett annak egyes részleteit – szintén indokoltan, az életmű minél hitelesebb megvilágítása érdekében – forrásként felhasználja. Visszatekintve a látszólagos véletlenek sem tűnnek véletlennek. A Fővárosi Állat- és Növénykert: nagyragadozók gondozója. 1971-ben itt, az Állatkert „oroszlánbarlangjában” szervez és rendez kiállítást, mint nem hivatalos művész a nem hivatalos művészek számára – a hivatalos művészeti élet keretein kívül. Hasonlóképpen, a hivatalosságot mellőzve kerültek megrendezésre a No 1 csoport által 1970–1973 között életre hívott balatonboglári kápolna-tárlatok.

Ez utóbbi helyszínen került sor Szemadám legendássá vált szerepjátékára, az *Azonosulási kísérletre*. Fiatal festőként albérlő Vaszkó Erzsébet festőművész lakásában, akinek művészetfelfogását mintegy megörökli: hogy mindig a látványból induljon ki, és sose váljék művészete teljesen nonfiguratívvá. De szellemi elődei közt – akikre példaként tekinthetett – olyan neves alkotókat találunk, mint Barcsay Jenő, Bálint Endre, Korniss Dezső. Szeifert értekezésében középponti, figyelemfelhívó gondolatként jelenik meg Szemadám György művészetének tematikai-stiláris kontinuitása. Korai táblaképeinek stilizált, jelszerű állatai, a határozott kontúrokkal, hangsúlyos színmezőkkel, de redukált formában megjelenő madarak későbbi művészetének is gerincét alkotják, noha más kivitelezésben. A szerző megállapítása szerint Szemadám György eddigi és vélhetőleg jövőbeli munkássága két alappilléren nyugszik. Résztint bensőséges, intenzív kapcsolatán a természettel, az élőlényekkel, az organikus jelenségekkel; másrészt egy időbeli vonatkozason: a jobbára magunk mögött hagyott, többnyire feledésbe merülő múlthoz történő folyamatos odaforduláson, ami művészetében archaizáló jelenségek sorozatát hívja elő. Szemadám művészete számára a kollektív emlékezet éppolyan termékeny forrás, mint a történelmi és művészeti múlt szubjektív befogadása, építő továbbgondolása. A múlthoz való hangsúlyos – bár belterjesebb, az alkotó gyakorlati munkamódszerét illető – vonatkozás, hogy évek múltán gyakorta újra előveszi egy-egy régi munkáját, hogy átalakítsa, továbbfejlessze, ritkább esetben valamilyen aktualitást is hordozó változatot hozzon létre belőle. Művészete a múltat úgy tanulja meg, hogy emlékezik. Néha konkrétan idézi fel a múltbeli eseményeket, míg máskor saját életidejének jelene az emlékezés tárgya: a természetben szemléllhető végtelen örökidejűség – ide vezetnek metafizikus képei, amelyek nemcsak szemlélődésre, de eszmélődésre is indítanak, amelyek olykor csodálattal töltik el, olykor az alkotás révén a természet fölélő látszanak emelni alkotójukat.

Hogy M. Novák András életművét miért nem lehet kiszakítani abból a kultúrából, történelmi közegből, amelyben megszületett, illetve hogy izolálva – ha bennük pusztán mint esztétikai tárgyak sorozatát látjuk – miért csorbulhatnak bizonyos jelentésrétegeik, ezt monográfusa, Wehner Tibor tüzetes vizsgálat alá veti. Egyszerű válaszként adódhatna: mert az életmű korához van kötve. A szerző azonban árnyaltabb következtetésekig vezet olvasóját. Azt a történelmi-kulturális kontextust, annak bizonyos jelenségeit követi nyomon, amelyben

e művek létrejöttek. Wehner Tibor tanulmánya a többi, szintén 2013-ban megjelent Hungart-kötethez képest rendhagyó, miután vizsgálódása a célkeresztbe fogott alkotó, M. Novák András életművének csupán elmúlt másfél évtizedére szorítkozik: a benne megjelenő fontosabb áramlatokra, az egyre a megújulás jeleit mutató alkotói nézőpontokra, az alkotásokat formáló jellegzetes stílusjegyekre, a tematika körüljárására. Indokoltnak tetszik az életmű e szűkített áttekintése, már csak azért is, mert az elmúlt másfél évtized történései, ahogyan az azt megelőző, a rendszerváltást – M. Novák András szóhasználatában: rendszervisszaváltás – követő évtized tapasztalatai, alapvető változásokat hoztak az alkotó művészetszemléletében, műveinek jellegében. M. Novák András ebben az időszakban hozta létre azokat az alkotásait, amelyek leginkább markánsan jellemzik alkotótevékenységét. Talán éppen azért, mert a történelmi, társadalmi, kulturális jelenségekre, változásokra és visszasságokra érzékeny, azokra folyamatosan alkotásaival reflektáló alkotót ezen időszakban az ingerek bősége érte. Festői magatartását, gondolkodásmódját cizelláltan jellemzi Wehner: „M. Novák András művészete a világos festői beszéd művészete: az alkotó nem kertel, nem kerülgeti a forró kását, nem terheli meg a jelenségeket és a dolgokat szimbolikus áttételekkel. Pontosan megidéz, gyakran magukat a legismertebb szimbólumokat – képi közhelyeket –, jeleket, jelképeket alkalmazza, illetve állítja műveinek fókuszába, de úgy, hogy mindemellett a festőiség önértékei is kibontakozhatnak.” M. Novák András nem jelbeszédet hoz létre, hanem a jelekkel, szimbólumokkal, formákkal, színekkel beszél festészetének nyelvén. Mint arra az alkotó több nyilatkozatában is utal, mindezt azért teszi éppen így, mert tartalmi festő, bizonyos tartalmakat kíván megfesteni.

Lovag Zsuzsa vizsgálódásainak domináns horizontja szellemi természetű. Noha rendre a materiából indul ki, a művek kapcsán szakrális, transzcendens vonatkozási, értelmezési keretek közé érkezik meg. A falikárpit európai történetének rövid ismertetőjével Lovag Zsuzsa arra a folyamatra irányítja a figyelmet, amelynek során egy alkalmazott, díszítő funkciót betöltő, az épületek beltéri falait ékítő művészeti tárgy önálló plasztikai alkotássá vált XIX. századi újjáéledése során, s még inkább – világszerte – a múlt század második felében. Ekkortájt a művészeti ág hazai képviselői jobbára csak vidéken mutathatták be textiljeiket, elsősorban az 1970-ben kezdetét vevő Szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálék keretében. A sajátos viszonyokat pontosan jelzi Lovag Zsuzsa helyzetértékelése: „A textilművészet Magyarországon is

a kortárs vizuális művészetek önálló ága lett, sőt azzal az előnnyel is rendelkezett, hogy vidéki seregszemléje kikerült a kultúrpolitika éberrel figyelő, a képzőművészeti alkotások »dekadens«, netán absztrakt formáit kíméletlenül kiszorító irányítása alól.”

Ebben a művészeti közegben indult Hager Ritta pályája, hol a falsíkra simuló falikárpitokkal, hol a térbe kinyújtózó térplasztikákkal. Később, a nyolcvanas évekre már egyéni szövőtechnikával, az általa plasztikus felvetésű gobelinnek nevezett eljárással készítette munkáit. Munkamódszerei közt a fonást, szövést, csomózást egyaránt megtaláljuk. De kedvvel használja fel a funkciójukból kikopott, elaggott, ám megtalált, újra felfedezett tárgyakat is, amelyek a művész által életre hívott kontextusban ismét életre kelnek, noha megváltozott funkcióban. A különböző léptékű alkotások között természetesen jár-kel anélkül, hogy azokban minőségváltás állna elő. A nagyobb méretű fali és tértexetilek mellett készít csaknem tenyérnyi, miniatúr textiliákat is. Művészetét szerényen megnyilatkozó színek, visszafogott eszközhasználat, olykor merész absztrahálás jellemzi. Motívumai, témái rendre visszatérnek: alfa és ómega, kereszt, hal, föld és ég, felhők és derengés; s mind körül a fény, a világosság, a ragyogás uralkodik. Egy-egy jellemzően vallásos közegből eredő, a hitélettel összefüggő szimbólum olykor hosszasan foglalkoztatja, a motívumokat elidőzteti, visszahívja, több változatban is feldolgozza. Így például *A szűk kapu* címmel két, azonos méretű alkotás született meg a kilencvenes évek végén. De gyakoriak a hasonló módon komponált, szerkezetükben is csak enyhe eltéréseket követő munkák is (*Éj, Sugárzó csend, Belső fény*).

Lovag Zsuzsa már tanulmányának élén, mintegy előhangként olyan – tulajdonképpen a művészettörténeti vizsgálódások keretein kívül elhelyezkedő – értelmezési mezőt jelöl meg, amely véleménye szerint leginkább optimális nézőpontja az alkotó felé való közeledésnek. Ez pedig „a mélyen hívó ember isteni hangra figyelő csendje”. Indokolt e horgonyaspektus kiindulópontként történő megjelölése, mivel ezen ismeret hiányában tévútra vezethet minden, a műveket érintő kijelentés. Lovag Zsuzsa eszmefuttatásának középpontjában mindvégig ezt tartja fenn – olykor talán kissé erőltetetten, néha e sémában megrekedve, noha jól megokolt módon. Mert Hager Ritta művészetében olyan alkotót szemlél, aki „saját Isten-élményét jeleníti meg műveiben”. Művészetének genezise, egyben végső céliránya éppen ebben rejlik: a hívó figyelemben, a csendben, a szakralitás iránti elköteleződésben. Minden erre való tekintettel történik. Ez szabja meg alkotói szemléletét, munkamódszerét. E transzcendentális

irányultság mellé természetesen társítja a szerző az alkotó egyik kitüntetett, több alkalommal hangsúlyozott személyiségjegyét: alázatát az alkotómunka, a világ, a világ-mindenség iránt. Érzékeny példája lehet ennek bármelyik alkotása, bármely megnyilvánulása. Például a többedmagával önként vállalt kollektív anonimitás a *Kárpit határok nélkül* című alkotás esetében, vagy az a tény, hogy rendhagyó módon minden munkáját maga szövi, mert a ritmikus folyamatra úgy tekint, mint az alkotás szerves részére. Pihenésképpen az egyházfilozófusok írásait tanulmányozza. De ezt igazolja a természettel való együttműködés csaknem felülmúlhatatlannak tetsző, poétikus voltát tekintve precedens értékű alkotása, a *Gyapjúból szötte a madár és én* című munka is, amelynek születési körülményeiről a szerző közléséből értesülünk: „Egy, a kertben talált lepottyant madárfészek adta az ötletet. A fészekbe beleszórt művész saját, szabadban szárított festett fonálait ismerte fel, s a madár mestermunkáját kiegészítve, a természet csodái iránti alázatból szötte alá egy alapot.” Ami Hager Ritta művészetének szellemi, érzelmi hátterét alkotja, ahonnan kellő rálátás és megértési lehetőség nyílik: nem testálható át. A művek előttünk állnak, de a bennük megnyilatkozó, „az érzelmi kultúra révén transzcendenssé tett tudás nem örökíthető át” – írja Roland Barthes.

Dvorszky Hedvig:

## Ujváry Gábor és Vertel Bea: Kultúra nélkül nincs Magyarország

*Képes dokumentumkötet Klebelsberg Kuno munkásságáról és hatásáról*

■ „Szünet nélkül cipelte a téglákat a magyar kultúra házához.” Az *Est* publicistája így méltatta az addigra már nagyszerű kultuszminiszter első összefoglaló könyvét, amely 1927-ben jelent meg *Gróf Klebelsberg Kuno beszédei, cikkei és törvényjavaslatai (1916–1926)* címmel. A fenti idézetet választotta Ujváry Gábor történész előszavának címéül is. „Hogy a maga korában nagyszerűt alkotott, a halála után már politikai ellenfelei is elismerték.” – írja a mostani kötet bevezetőjében az elismert Klebelsberg-monográfus, aki a két világháború magyar kultúrtörténetének kutatójaként kellő távolságot tart a kortársak és az utókor túlzásaitól. Értékelése éppen azért rendkívül figyelemreméltó, mert e gazdag képanyaggal és alapos szövegválogatással közreadott könyv – más értéke mellett – számunkra is kínál érvényes gondolatokat.

A kötet súlyos adósságot törleszt, hiszen Klebelsberg munkásságát a második világháború után felnövő generációk a politikai rendszer ellenségessége és tiltása miatt nem ismerhették meg. Nem csupán az általa alapított intézmények szűntek meg, hanem épületek, értékes műtárgyak és gyűjtemények váltak az enyészet martalékává, köztük Klebelsberg jelentős, hatalmas terjedelmű magánkönyvtára, amely ugyan túlélte a második világháborút, és özvegye a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta, de szállítás közben a teljes anyagnak nyoma veszett.

Csak az 1970-es években indulhatott újra a Klebelsberg-kutatás. A dokumentumkötet szerzője kiemeli Glatz Ferenc vonatkozó munkáit, és megemlíti a Miklós Péter által szerkesztett tanulmánykötetet is. Ujváry Gábor igen szerényen csak legújabb írásait adja meg szakirodalomként. Kutatók számára jól ismert, hogy Klebelsberg munkásságát legteljesebben Huszti József kiváló, 1942-ben *Gróf Klebelsberg Kuno életműve* címmel közreadott bibliográfiája összegzi. Az életmű mai érvényességét jelzi, hogy legutóbb L. Simon László, a kulturális tárca államtitkára foglalkozott a klebelsbergi rendszerrel.

A mostani képes-szöveges dokumentumkötet újszerű szerkesztése Vertel Bea grafikus, könyvtervező és könyvkiadó munkája, aki egy másik közös könyv előkészítése során több olyan fotódokumentációra lelt Klebelsberg-ről, amelyek elfeledetten porosodtak a múzeumi szekrényekben, s köztük olyan is bőven akadt, amelyet még soha nem publikáltak. A mostani kötet – a tudományos pontosság tiszteletben tartása mellett – egy olyan gazdagon illusztrált pályaképet kíván a közönség kezébe adni Klebelsberg-ről, amely közelebb hozza e kiemelkedő jelentőségű kultúrpolitikust a mai olvasókhoz. A közel kétszáz oldalas, nagyméretű könyv borítója a századforduló újságjainak színeit idézi, a belső fotók pedig szorosan illeszkednek a bemutatott életúthoz. A szemelvényeket részben Klebelsberg saját írásából, részben a róla szólókból, illetve a korabeli sajtó híradásaiból válogatta a történész; esetenként kiegészítve saját korrekcióival, megjegyzéseivel. Közvetlenül a szöveg melletti sávban olvasható jegyzetek mellett az egyes oldalakon vagy oldalpárokon megjelenő évszámok is segítik az olvasót az események közötti eligazodásban. A különféle forrású szövegeket, jegyzeteket, valamint a fejezetek főcímeit az eltérő betűméretek és a változatos tipográfia is megkülönbözteti. A tervező az internet képi világához szokott olvasót kívánta ezzel a módszerrel „becsalogatni” e nehéz tematikába – ezért is fontos hangsúlyoznunk a Szép Magyar Könyv versenyeken már több elismerést nyert grafikusművész leleményes és elegáns megoldásait.

A bevezető után olvasható Klebelsberg Kuno rövid életrajza (1875–1932), aki harmincnégy év alatt olyan hatalmas munkát végzett, hogy halála után a *Pesti Napló* vezércikke így méltatta: „Élt ötvenhét évet, dolgozott egy évszázadnyit...” Meg kell jegyeznünk, hogy Klebelsberg éveken át írt a lapba: az olvasókkal előre tesztelte terveit, gondolatait, ezzel is segítette azok közmegegyezéssel elfogadtatását.

A könyv izgalmas betekintés ad Klebelsberg korai éveibe: megismerjük családját, gyámjait, majd a székesfehérvári gimnáziumi élményeket. A művelt, több nyelvet kitűnően beszélő, elszegényedett grófi családból (inkább a felső-középosztályból) származó fiatalember szerencsésen mindig talált egy-egy számára meghatározó személyt, akire felnézett, és akitől tanult is: hol a vadászó nagybácsit, aki mellett naplóját írta; hol a kiváló ciszter szerzetes tanárt; később a korszak kiváló egyetemi tudósait. Osztálytársai szerint nemigen vett részt a közös játékokban, inkább sakkozott és tanult. Ifjúkorától olyannyira rajongott a könyvekért, hogy a budapesti Jog- és Államtudományi Egyetem hallgatójaként egy ideig a közeli könyvtárban lakott. Tanulmányait a Berliini Tudományegyetemen folytatta, diplomája után – s egy szerencsés találkozást követően –, 1898-tól Tisza István miniszterelnök hivatalában lett segédfogalmazó. Később is büszkén vállalta, hogy szerényebb hivatali pozícióban kezdte pályáját, és az adminisztráció valamennyi lépcsőfokát bejárta. 1903-ban a Miniszterelnökségen a nemzetiségi ügyek előadója, majd 1906-tól miniszteri osztálytanácsos lett. Közben megszervezte a Julián Egyesületet, amely a Dráván túli magyarság szellemi gondozásával foglalkozott, majd az ott élő magyaroknak népkönyvtárakat és népkönyvtárakat alapított. Minden bizonnyal itt szerezte azokat a tapasztalatait, amelyekre későbbi iskolalétesítési koncepcióját alapozta. 1914-re – közigazgatási államtitkárként, Pogány Frigyes statisztikussal a Statisztikai Hivatal anyagaira támaszkodva – kidolgozta a tanyasi iskolahálózat pontos geográfiai tervét, majd a népfőiskolai hálózatot. De csak 1925-re, a Trianon után átrendezett országhatárokon belül lehetett ezt a hálózatot megvalósítani, és Klebelsberg addigra kész tervekkel állt a kivitelezés elé. 1917-ben azonban még más dolga akadt. A háború legnyomorultabbjainak, a frontról hazatérő rokkantaknak létesítettek egy Rokkantügyi (később Hadigondozói) Hivatalt. Ennek szervezése során alkalma nyílt az egészségügyi ellátástól kezdve a pénzügyi háttérig számos kérdésre megoldást találni, és Klebelsberg jó diplomáciai érzéke már ekkor megmutatkozott. Az ő kezdeményezésére alapították az első Magyar Tudományos Intézetet Konstantinápolyban, és ekkor tervezte el a Bécsben létesítendő másik hasonlót is, amely a Fraknoi Vilmos által 1895-ben alapított Római Magyar Történelmi Intézet tudományos kutatóhely folytatása kívánt lenni. A római intézetet Fraknoi 1912-ben a magyar államnak adta. Az itteni munka az első világháború idején szünetelt, s csak 1923-ban indították meg újjászervezését. „A siker a kérdések és a feladatok négy

csoportjának megoldásától függ. Meg kell teremteni a tudósnevelés összes feltételét. Szervezni kell megfelelő számú állást, hogy a történelem önálló művelésére valóban hivatással bírók megélhetése és előmenetele valóban biztosítva legyen” – fogalmazta meg az intézet lényegét Klebelsberg. Habár tanulmányai során kiváló volt matematikából, és jogi végzettséget is szerzett, egyre inkább a történelem vonzotta. 1920-ban a Kolozsvárott működő Magyar Történelmi Társulat elnökeként létesítette a Bécsi Magyar Történelmi Intézetet, amely Klebelsberg halála után, 1933-ban alapítója nevét vette föl, és 1949-ig állt fenn önálló jogi intézményként. Alapításkor az egykori bécsi magyar gárda Museum Strasse-i palotáját kapta meg, amelyet aztán a kommunista pártállam felelőtlenül eladott, s helyette egy méltatlan külsejű épületbe telepítette az intézményt. (2000-től a Collegium Hungaricumon belüli szervezeti egységként működik – nem egészen eredeti alapítási célja szerint.)

Klebelsberg a tudományos kutatás szerepét is az aktuális politikai érdekektől függetlenül fogalmazta meg: „A politika veszedelmet jelent az összes tudományszakokra nézve [...], mert nagyon könnyű összetéveszteni a történelmet a história mezében való politizálással és ezért nagyon hasznos, ha a történelem művelői élesen megvonják azt a határvonalat, amelyen innét [...] tisztán tudományosan foglalkoznak vele, és amelyen túl következik a históriának a politikai azonosítása. A történelem szavahihetőségének érdekében még élesebben kell megvonni a határvonalat a história és a publicisztika között, mert a publicisztika már tollal úzótt gyakorlati politika.” (1928)

Klebelsberg pályája 1920-tól új irányt vett: belügyminiszterré nevezték ki. A Trianon palotában megkötött, Magyarországot területében kétharmadával megcsökkentő szerződés után az anyaország megmaradást és gyarapodását kellett lehetővé tenni. Klebelsberg tudása és szakmai felkészültsége mellett lelkierejével is próbált segíteni: „Trianon Mohácshoz hasonló nemzeti szerencsétlenség, de ma mégsem olyan sötét a láthatár. Akkor a színmagyar terület került a török iga alá, s a magyar hatóságok és műveltség a nemzetiségek lakta Felvidékre és Erdélybe vonult vissza. Ma megmaradt nekünk a tősgyökeres Dunántúl és a színmagyar Alföld áldott földje. És a katasztrófák egész sora után is meg tudtuk tartani egységünket s hozzáláthattunk a rekonstrukcióhoz, míg a 160 évre nyúlt török uralom idején eleink erre aligha gondolhattak.” (1926) Heroikus munka várt rá, amely egyszerre jelentette az ország szellemi és gyakorlati életének helyreállítását és régóta kívánatos korszerűsíté-

sét. Ezek közé tartozik, hogy még belügyminiszterként a nőkre is kiterjesztette a választójogi törvényt. 1920-tól Sopron képviselője lett: „Mindjárt az újjáépítés korának kezdetén [...] e minőségem kötelességemmé tette, hogy Sopron megkapja a Selmecről elüldözött bányamérnöki és erdőmérnöki főiskolát.” Addigra már létrehozott Pécsen egy tudományegyetemi modellt, amely a vidéki nagyvárosok fejlesztését az új egyetemek létrehozására alapozta. 1922-től Bethlen István miniszterelnök kinevezte a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium élére, és ezzel megkezdődött az a nagyszabású iskolateremtési program, amelyről Klebelsberg nevét ma leginkább ismerik. Belügyminiszteri leköszönése utáni töprengései jól mutatják azt a felelősségtudatot, amivel feladatára vállalkozott: „De amikor visszagondolok régi tervezéseinkre, akkor fájdalom is nyilall át lelkemen, mert mi terveztünk intézkedéseket Kolozsvár, Kassa, Pozsony érdekében, s ezeket az iratokat most pihenni kell hagynunk. De azért nem szabad, hogy a magyar ember tetterejét a honfibu megbénítsa, nem szabad magunkat csüggedésnek adni oda...” És megkezdte a pozsonyi és a kolozsvári tudományegyetemek áthelyezését: „Mikor én a kultuszértéket átvállaltam, azt gondoltam: ember, te 25 évet töltöttél kulturális ügyek intézésével... S amikor odaálltam, mint kultuszminiszter, mikor láttam a magyar kultúra épületén a repedéseket, láttam azt a veszedelmet, hogy nemzeti katasztrófák után az a mű, amelynek alapjait Bessenyei tette le, amelyen Kazinczy és a többi nagyjaink továbbépítettek, veszélyeztetve van, akkor éreztem csak annak a végzetes komolyságát, hogy ilyen viszonyok közt micsoda súly Magyarország kultuszminiszterének lenni.” (1923) Ez évtől folytatta a Debreceni Egyetem klinikai részlegeinek – röntgen, belgyógyászat, sebészet – még a háború előtt megkezdett építkezését. Az 1923-as avatáskor ezt mondta: „És ha külföldi barátaink közül sokan és sok jó magyar ember aggodalommal néz nemzeti életünkben egy és más kedvezőtlen jelenséget, tünetet, akkor kérve kérem őket, hogy ne csak az árnyoldalakat nézzék, de nézzenek a debreceni nagyerdőre [...], ahol munkás kezek és termékeny magyar elmék olyan klinikai telepeket létesítettek [...] amelyek becsületére válnak a magyar névnek az egész világon...” Igaza lett. A debreceni Nagyerdő csodálatos klímájában, környezetébe Korb Flóris tervezte azokat a pavilonszerűen elhelyezett épületeket, amelyek modern szervezését és tágas megoldásait a mai napig csodálják a holland, finn, norvég gyógyászat nemzetközi szaktekintélyei. Azután megkezdte a Szegedi Klinikák felépítését, a város jelentős anyagi hozzájárulását is igénybe

véve, s ezzel is elősegítve az ország második nagyvárosának nagymértékű modernizálását. Pécsre helyezte az 1912-ben létesült pozsonyi Erzsébet Egyetemet, biztatva a tanárokat, hogy mint a magyar Heidelbergre, úgy gondoljanak munkájuk minőségére.

Klebelsberg igen jó kapcsolatban volt Bethlen István miniszterelnökkel, amit az is jelez, hogy ugyan a Bethlen-kormányok 1921–1931 között személyi összetételükben elég sokat változtak, Klebelsberg fél esztendő kivételével a posztján maradt. És igen eredményesen élt ezzel: a vallási és közoktatási tárca költségvetése az összes minisztériumé között 1926–27-re már a legmagasabb, 10%-os volt. Mindketten jól tudták, hogy az oktatásba fektetett pénz a lehető legfontosabb a megviselt ország talpra állításának érdekében. Igaza volt a kultuszminiszternek, amikor az 1922-es beiktatásakor azt mondta: „a trianoni béke következtében lefegyverzett Magyarországon a kultuszértékek voltaképpen honvédelmi érték is”. Bethlen megbízott Klebelsbergben, becsülte képességeit, és halálakor is ő búcsúztatta. A történészek az 1926-os évet tekintik a konszolidáció első évének, mivel ettől kezdve valósulnak meg a legjelentősebb tervek. A már említett, elsősorban alföldi tanyasi és népfőiskolai hálózat megvalósítására is csak ebben az időszakban került sor. Klebelsberg 1924-ben rendezte a középfokú oktatást is; a törvényben foglaltak szerint gimnázium, reálgimnázium és reáliskola, majd 1926-tól leánygimnázium adta a középiskolák típusait. Mai szemmel nézve is irigylésre méltó ezen intézmények magas színvonalú, fegyelmezett szervezete. Az 1926–1930 közötti időszak alatt csaknem ezer új iskolát építetett, ami mintegy ötezer népiskolai tantermet és tanítói lakást jelentett. Mindamellet természetesen működtek az egyházi iskolák, mind elemi, mind középiskolai és az egyetemi szintű oktatásban is. Munkásságának mostanáig kevésbé ismert területe a sport támogatása. 1921-ben tette kötelezővé az iskolai testnevelést, és 1925-ben már pályázatot is hirdetett a Magyar Királyi Testnevelési Főiskola hároméves tanidőszakának ösztöndíjaira. Korabeli írók emlegették is egykori gyenge középiskolai sportszerepléseit, mondván, hogy a rossz tornászból lesz a magyar testnevelés egyik legbuzgóbb apostola és első „sportminisztere”. Klebelsberg így fogalmazta meg az eszményképét: „A magyar ember is ismeri a kalokagathia fogalmát – a görögök ideálját –, az erkölcsös és amellet testileg ép embert”, amit a közbeszédben az „ép testben ép lélek” szófordulattal szoktunk emlegetni. Divatba jött a sportolás többek számára elérhető gyakorlata, a kerékpározás, evezés, tornabajnokságok, úszás. Ekkor készült el a Margitszigeti Sportuszoda,

s ekkoriban váltak fontossá az angol egyetemekhez hasonlóan szervezett dunai evezős csapatok közötti versenyek, és természetesen fontossá váltak az olimpiai versenyekre, az 1928-as amszterdami, majd az 1930-as Los Angeles-ire való felkészülés is. Egyébként Klebelsberg a Magyar Olimpiai Társaság 1930-as rendkívüli közgyűlésén tartotta meg utolsó előadását.

Ujváry Gábor és Vertel Bea képekben gazdag könyvében még sok eseményről olvashatunk, a Tihanyi Biológiai Kutató Intézet létesítésétől kezdve a Salvator Nővérek angyalföldi szegény gyerekeket segítő iskolájáig, az Esztergomi Katolikus Művészeti Gyűjtemény támogatásáról, az Országos Levéltár, valamint számos múzeumi és műgyűjtemény megalapításáról, a Szegedi Hősök Kapujának keletkezéséről. Szinte alig van a mai Magyarországon olyan jelentősebb kulturális esemény, amelyben egykor Klebelsbergnek ne lett volna kezdeményező vagy támogató szerepe – a Szegedi Szabadtéri Játékoktól a magyar könyvnapjainak ünnepségeikig.

A Bethlen-kormány 1931-ben lemondott, amelyről Klebelsberg a *Pesti Napló*-ban a következőket írta: „az eszmék birodalmában is elhatalmasodtak a kételyek, sok minden cseppfolyóssá, sőt légneművé vált, s ilyenkor az eszmeigazoknak veszedelmes a feszítőerejük”. Az 1929-33-as első, Európát is sújtó nagy világgazdasági válság ekkor már alapjaiban rengette meg Magyarországot, amely addigra úgy-ahogy kezdett magához térni az első világháború pusztításaiból. Klebelsberg – noha akkor már visszavonult nyugalmas pesthidegkúti kertés házába – még előadóként részt vett az Országos Alföldi Bizottság 1932. szeptemberi szolnoki, szentesi majd szegedi konferenciáján. Azután már betegen tartotta meg a már említett utolsó beszédét a Los Angeles-i olimpiáról hazatérő győztes magyar sportolók előtt. Ezt követően kórházba került, és váratlanul szívrohamban meghalt. Búcsúztatása a Magyar Nemzeti Múzeumban, temetése pedig a Szegedi székesegyházban történt ünnepélyes keretek között.

Ujváry Gábor előszavában e kiemelkedő történelmi korszak más nagyságai közé helyezve méltatja Klebelsberg Kuno kiegyensúlyozó hatással is bíró munkásságát. A *Népszava* nekrológiájából vett idézet érzékelteti, hogy a nézetkülönbségek ellenére a korabeli politikai ellenfelek is nagyra értékelték Klebelsberg eredményeit. Végül elismervén számos nagyszabású tettének máig létező és példát is nyújtó értékét, a szerző a politikus intelmét idézi: „Maga Klebelsberg tartana a leginkább károsnak bármiféle aktualizálást: »... egészen ahistorikus lenne – jelentette ki 1927 májusában –, ha valaki azt hinné, hogy elmúlt korokat és azoknak a szellemét

vissza lehet hozni. Hiszen azok éppen azért múltak el, mert kiveszett belőlük az a csodálatos fluidum, amely eleven korok titkos mozgatója.«.” (*A magyar tudomány-politika alapvetése*, 1927)

Ujváry Gábor történész és Vertel Bea grafikusművész egy nagy tudású és szervezőképességű államférfi bölcsességével ismertet meg. Kötetük a történelmi hi-telesség élményét nyújtja, és e példaértékű személyiség jelentőségét okosan és szemléletesen tárja az olvasó elé. S ha valaki találkozik egy-egy Klebelsberg Kunót ábrázoló szoborral, emléktáblával, vagy belép a Szegedi Dómba, ahol az egykori kultuszminiszter kriptája található, e kötetre gondolva megérintheti a teremteni képes szellemi munka méltósága.

## Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely

# A Magyar Művészeti Akadémia működésének vizsgálata az Alkotmánybíróság határozatának fényében

### Az előzmények

■ 2011. augusztus 10. napján hatályba lépett a Magyar Művészeti Akadémiáról szóló 2011. évi CIX. törvény, amelynek értelmében a közel két évtizeden át – 1992 januárjától – működő Magyar Művészeti Akadémia társadalmi szervezet (egyesület) művészeti-társadalmi eredményeire, valamint tagságára alapozottan létrejöhettek a köztestületi jogállású Magyar Művészeti Akadémia (MMA).

Az MMA létrehozásakor a kitűzött cél „egy, a Magyar Tudományos Akadémiához hasonló szerepkörű és súlyú művészeti köztestület”<sup>1</sup> megalapítása volt annak érdekében, hogy a művészet, illetve a kulturális életre fokozottan jellemző társadalmi felelősség, aktív szerepvállalás egy olyan garanciális infrastruktúrális és személyi bázissal rendelkezzen, amely az e szektorban működők tevékenységét általánosan is segíteni tudja, az e szektorban – kulturális-művészeti – alkotók személyi körére alapozottan.

Az MMA megalakulására vonatkozó törvényi szabályozás alkotmányosságát vitatva az alapvető jogok biztosak közel két esztendeje az Alkotmánybírósághoz fordult.

Az ombudsmani álláspont szerint az Alaptörvény X. cikk (1) bekezdéséből levezethető állami semlegesség követelménye csorbult azáltal, hogy – a Magyar Művészeti Akadémiáról szóló 2011. évi CIX. törvény (továbbiakban: MMA tv.) 30. §-ából és 7. § (2) bekezdéséből következően – csak az 1992. január 31-én alapított Magyar Művészeti Akadémia civil szervezet (egyesület) tagjai válhattak az MMA köztestület alakuló közgyűlésének résztvevőivé, és így a Magyar Művészeti Akadémia (továbbiakban: MMA) „alapító” rendes tagjaivá, valamint – az MMA tv. 7. § (4) bekezdése szerint – a későbbi tagfelvételtől kizárólagosan döntő grémiummá. Az alapjogi biztos érvelése szerint a civil szervezetektől nem várható el a semlegesség és a pluralitás, viszont a köztestületi formában létrehozott, a művészeti szabadságával összefüggő tevékenységet kifejtő MMA esetében már az Alaptörvényből fakadó követelmény.

Az MMA tv. 11. § (2) bekezdése szerint a tagság feltételeiről, az ajánlás, valamint a választás részletes szabályairól, a 8. § (1) bekezdése szerint pedig a levelező tagság kritériumairól a törvény keretei között az MMA Alapszabálya rendelkezik.

Az indítványozó szerint az a kérdés, hogy ki válhat az MMA tagjává, nem csupán az MMA-ra, illetve tényleges tagjaira vonatkozik. Álláspontja szerint továbbá mindazokat érinti, akik a köztestület tagjaivá kívánnak válni, így – az MMA funkcióján, hatáskörein keresztül a művészeti élet, sőt – a társadalom egészét, mint a művészet(ek) potenciális „fogyasztóját” is. Az alapvető jogok biztosának érvelése szerint az MMA tv. hivatkozott rendelkezéseinek az MMA Alapszabályára történő utalásai lehetővé teszik, hogy az MMA Alapszabálya – az MMA tv. keretei között ugyan, de – további feltételeket támasszon a tagságba történő felvételhez. Az Alaptörvény T) cikk (1) bekezdése szerint viszont általánosan kötelező magatartási szabályt az Alaptörvényben megjelölt, jogalkotó hatáskörrel rendelkező szerv által megalkotott, a hivatalos lapban kihirdetett jogszabály állapíthat meg – vagyis jogalkotó hatáskörrel nem rendelkező szerv nem állapíthat meg általánosan kötelező, kifelé irányuló magatartási szabályt. Az indítvány szerint tehát az MMA tv. 11. § (2) bekezdése, valamint 8. § (1) bekezdésének „illetve az Alapszabályban” szövegrésze sérti az Alaptörvény T) cikk (1) bekezdését, mivel azok jogszabálynak nem minősülő dokumentumnak adnak felhatalmazást általánosan érvényesítendő magatartás meghatározására.

### Az Alkotmánybíróság (AB) döntése

Az indítvány alapján az AB 2014. május 27-én hirdette ki döntését.<sup>2</sup> Az AB megállapította: az MMA alaptörvényi és törvényi szinten egyaránt kiemelkedő státuszt kapott, s hogy – bár közhatalmi jogköröket nem gyakorol ugyan – a kulturális támogatások szétosztásával, kulturális intézmények tulajdonlásával kapcsolatos olyan

döntéseket hozhat, amelyek ténylegesen is kihatnak a művészeti alkotás szabadságára.

Mindezeknek a jogosítványoknak (gyakorlati lehetőségeknek) a művészeti alkotás szabadságát érintő jellegeből a testület levezette, hogy az Alaptörvény X. cikk (1) bekezdésében foglalt követelménynek eleget téve, a köztestületi formában működő MMA-nak az Alaptörvény értékrendjét meg nem sértve, a művészeti alkotás szabadságát, sokszínűségét, irányzatait, áramlatait egyaránt védelemben kell részesítenie.

A taláros testület szerint ezt az alkotmányos igényt a törvényhozónak is tiszteletben kell tartania, valamint a köztestületnek a szervezeti felépítése és működése során a művészeti tevékenység pluralizmusát kell tükröznie, illetve elősegítenie. Az Alkotmánybíróság álláspontja szerint e körben az MMA-nak mindenkor egyenlő esélyeket kell biztosítania a művészek számára az MMA-tagságra, és ezen keresztül arra is, hogy a művészeti életre befolyást gyakorolhassanak.

Az MMA tv.-nek – az indítvány által támadott – 7. § (2) bekezdése kimondja, hogy a 30. § szerint regisztrált személyek az MMA rendes tagjai. A törvény rendelkezéseiből következően tehát az MMA, mint az Alaptörvény által nevesített köztestület kizárólag egyetlen civil szervezet, a Magyar Művészeti Akadémia nevet viselő egyesület tagjaiból alakult meg.

Az alkotmányossági vizsgálat e pontján megállapítható volt: az Alaptörvény X. cikk (3) bekezdése nem mondja ki – és abból implicit sem vezethető le az –, hogy az MMA-t, mint köztestületet kizárólag a Magyar Művészeti Akadémia egyesületből – pusztán az elnevezés azonosága okán – kellene (kellett volna) létrehozni (erről, a fentiekben is bemutatott módon az MMA tv. rendelkezett). Az egyesülési jog alapján létrejött társadalmi szervezetek, egyesületek alapításukat, céljaikat, funkcióikat tekintve alapvetően különböznek (különbözhetnek) a törvény által létesített köztestületektől, ahol alapvető alkotmányos követelmény mind a semlegesség, mind a pluralitás. Ezért aggályos az AB szerint egy konkrét egyesületből – vélelmzésük szerint azonos értékrendet valló zárt alanyi körből – mintegy törvényi „átemeléssel” egy általánosabb feladatkörű, az Alaptörvény tág értékrendjéhez igazodó, eltérő típusú jogi személyiséggel rendelkező szervezetet, köztestületet létrehozni.

Az MMA – köztestületként – alkotmányos intézmény, a művészet szabadságának kiteljesítője és egyben védelmezője. Ugyanakkor ez nem zárja ki azt, hogy a köztestület megszervezése, tényleges létrehozása során ne lehetne alapul venni egy már létező civil szervezet – jelen

esetben egy egyesület – tagságát, kapcsolatrendszerét, vagy akár infrastruktúráját is.

A bemutatottak alapján az MMA tv. 7. § (2) bekezdése – amely szerint csakis egy konkrét civil szervezet tagjai válhattak az MMA megalakuláskori rendes tagjaivá és a későbbi tagfelvételtől kizárólagosan döntő testületté – az AB szerint nem állt teljes összhangban a művészeti alkotás szabadságát biztosító semlegesség és pluralitás követelményével, és ezáltal nem minden tekintetben felelt meg az Alaptörvény X. cikk (1) és (3) bekezdésében foglaltaknak. Az MMA tv. 7. §-a szerint az MMA rendes tagjait – a törvényben meghatározott eljárás szerint – a közgyűlés választja, vagyis új tagok felvételére kooptálás útján kerül sor. Az MMA új tagjairól való döntés is e testület hatáskörébe tartozik, amely megoldás pedig az AB szerint megnehezíti – bár nem teszi lehetetlenné – az MMA művészeti pluralitást biztosító összetételének megvalósítását.

Emellett az AB rámutatott arra is, hogy a kooptálás, mint az új tagok felvételének módja nem eleve ellentétes az Alaptörvénnyel, azonban mindaddig, amíg az MMA bővülő és megújuló tagsága nem felel meg a pluralizmus és a semlegesség követelményének, addig az új tagok felvétele nem függhet csupán a korábbi egyesületi tagok, azaz most már az MMA tagjai általi jelölésétől és döntésétől.

Az MMA tv. 11. § (2) bekezdésének az indítvány benyújtásakor hatályos szövege szerint a tagságnak a törvényben nem szabályozott feltételeiről, és az ajánlás, valamint a választás részletes szabályairól a törvény keretei között az MMA Alapszabálya rendelkezik, a törvény 8. § (1) bekezdése pedig azt mondta ki, hogy az MMA levelező tagjának – a törvényben meghatározottak mellett – meg kell felelnie az Alapszabályban meghatározott feltételeknek is.

Az alkotmánybírósági döntést megalapozó jogelvéként (ratio decidendi-ként) a testület által a rendelkező részben alkotmányos követelményként megfogalmazott mondat idézhető, amely szerint „az Alaptörvény X. cikk (1) és (3) bekezdéséből fakadó alkotmányos követelmény az, hogy a MMA tagságának mindenkori összetétele, szervezeti felépítése és működése megfeleljen a művészeti szabadság alkotmányos értékének”.

### A különvélemények

Juhász Imre különvéleményében úgy érvel, hogy az alkotmányos követelményt megfogalmazó többségi álláspontot az AB megalapozatlanul fogadta el. Álláspontja szerint az indítvány azon preconcepciója, miszerint a köztestületként létrehozott MMA, illetve az azt megelőzően megalakult társadalmi szervezet egy-

oldalúan kiválasztott tagságból állt volna, illetve állna megalapozatlan, nem alátámasztható.

A társadalmi szervezatként létrejött Magyar Művészeti Akadémia Alapszabályának 2. pontja szerint – amelyet kapcsolódóan az eljáráshoz, annak nem kötelező elemeként Juhász Imre megvizsgált – „a Magyar Művészeti Akadémia az alkotó szellem képviselője kíván lenni – függetlenül irányzatoktól, politikai nézetektől, egyéni, vagy csoportos törekvésektől – a magyarság és emberi egyetemesség eszmei hagyományának megfelelően”. Ezen felül az Alapszabály 3. pontja a következőket rögzíti: „A Magyar Művészeti Akadémia politikai pártoktól független szervezet, azoktól támogatást nem fogad el, helyi és országos választásokon képviselőket nem állít”. Juhász szerint a fent idézettek cáfolják az előzetes feltevést és más részei sem tartalmaznak olyan rendelkezéseket, amelyből az MMA tv. 7. §-ával kapcsolatos kételyek levonhatók lennének. Azaz a különvéleményt megfogalmazó alkotmánybíró állításának implicit tartalma szerint a társadalmi szervezatként létrejött MMA közel húsz esztendőn keresztül működése során olyan általános elveket tett kötelezővé mind magára – azaz az egyesület egészére –, mind a tagjaira nézve, amelyek egy civil szervezettől nem elvárhatóak alapesetben, viszont egy köztestülettől igen. Viszont ezen elvekből származó kötelezéseket, működési gyakorlatot magára nézve kötelezően elfogadta az egyesületi tagság egésze.

Mindezekből implicite az az állítás is megfogalmazható lehetne, hogy ezen tények ismeretében – tehát helyesen – járt el a jogalkotó, s jelölte meg potenciális alapítói körnek a társadalmi szervezet tagjait, így már a jogalkotási folyamat során is a megfelelő – körültekintő – gyakorlat valósult meg a kiválasztott alapító rendes tagi személyi kör meghatározásakor, mivel ezen személyek magukra nézve már a korábbi egyesületi tagsági kötelezettségeik vállalásával kötelezően elfogadták a pluralitás és politikai nézetektől való függetlenség tagsági viselkedési normáit, szervezeti működési elveit.

Juhász alkotmánybíró – a két utóbbi, „implicit” tartalmi elem kifejtése nélkül is – az egyesületi alapszabályi rendelkezések megléte alapján elutasítja a többségi határozat azon megállapítását, amely szerint az MMA tv. 7. §-a nem minden tekintetben felel meg az Alaptörvény X. cikk (1) és (3) bekezdésében foglaltaknak. Megítélése szerint az indítványt az MMA tv. 7. §-a vonatkozásában el kellett volna utasítani.

Salamon László különvéleményében leszögezi: az Alaptörvény X. cikk (1) bekezdésében deklarált művészeti al-

kotás szabadsága nem azonos a művészeti élet sokszínűségével (pluralizmusával), jöllehet a kettő között szoros korreláció áll fenn.

Azt, hogy a szabadság és a sokszínűség nem tekinthető alkotmányjogi értelemben (sem) szinonim fogalmaknak, az Alaptörvény IX. cikk (2) bekezdésében foglalt sajtószabadságra vonatkozó rendelkezés is alátámasztja, amely külön említi a sajtó szabadságát és külön a sokszínűségét. Álláspontja szerint, bár az indítványozó által támadott törvényi rendelkezés tagfelvételi szabálya „szubjektív és diszkriminatív”, az alapvető jogok biztosa az indítványt nem az Alaptörvény XV. cikkében foglalt diszkrimináció tilalmának sérelmére alapította, így az AB vizsgálata az indítványhoz való kötöttség szabályára tekintettel ebben az irányban sem volt lehetséges.

Salamon véleményében egyetért azzal, hogy önmagában nem sérti az Alaptörvény X. cikk (1) bekezdését, ha az államnak kulturális prioritásai vannak, az azonban következik a művészeti szabadságból, hogy az állam egyetlen irányzatot, irányultságot sem tekinthet kizárólagosnak. Álláspontja szerint az állam nem lehet semleges az Alaptörvényben foglalt értékekkel szembenálló esetekben. Ebből arra következtet, hogy a szabadságjogok tiszteletben tartása okán tiltásig ugyan nem mehet el, de nem várható el tőle, hogy támogatás, ösztönzés tekintetében ilyen tevékenységekhez az alaptörvényi értékekkel összhangban nem álló tevékenységekhez hasonlóan viszonyuljon.

Salamon alkotmánybíró a leírtakon túl rámutatott arra is, hogy a Magyar Művészeti Akadémia civil szervezet alapszabálya semmiféle kirekesztő jellegű rendelkezést nem tartalmazott, épp ellenkezőleg.

Emellett rámutatott arra a tényre, hogy az előzményi keretet adó civil szervezetnek, illetve a művészeti köztestületnek, valamint a másik általános művészeti intézménynek, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiának voltak és vannak közös tagjai, ám az MMA tagfelvételi gyakorlatában kirekesztőleges eljárásra ennek ellenére nem merült fel adat.

Salamon leszögezte, mivel az MMA közhatalmi jogosítványokat nem gyakorol, önmagában nem alkalmas a művészeti alkotótevékenység, a művészeti élet szabadságának a megsértésére. Végül kifejtette, a művészeti életben megtapasztalható megosztottság messzemenően nem kívánatos, és megszűnése – amihez remélhetőleg idővel egyre közelebb jutunk – általános művészeti-kulturális érdek; ezt azonban nem az alkotmányjog eszköztárával lehet előmozdítani: éppen ezért nem tartja indokoltnak az alkotmányos követelmény meghatáro-

zását. Salamon László különvéleményéhez Balsai István alkotmánybíró is csatlakozott.

Szívós Mária különvéleményében hangot ad annak a véleménynek, miszerint az alkotmányos követelmény megállapítását a többségi döntés az MMA művészeti pluralitást biztosító összetétele elősegítésének érdekében látta szükségesnek, annak ellenére, hogy a művészeti pluralitás mércéjét nem határozta meg.<sup>3</sup>

Az alkotmánybíró álláspontja szerint az is hibás, hogy a testületi döntést megalapozó eljárás nem vizsgálta/vizsgálhatta azt sem, hogy a művészeti szabadságot biztosító pluralitás miként érvényesült az MMA létrehozatalakor, és miként érvényesült a mostani döntés meghozatalakor.

Szívós Mária erős tételének mondható, hogy a fentiekben bemutatottak szerint az alkotmányos követelmény kimondása az MMA tv. 7. §-ának alkalmazásával összefüggésben érdemi változást nem fog eredményezni, annak az MMA általi érvényre juttatása nem lesz ellenőrizhető és számon kérhető: hiányzik ugyanis az a jogilag értékelhető kánon, amelyhez az alkotmányos követelménynek való megfelelés mérhető. Ezen kívül Szívós megjegyzi, hogy a Milla Egyesület nyílt levélként közölt véleménye alapján az alapvető jogok biztosa nem folytatott le semmilyen vizsgálatot, hanem annak érveit automatikusan átvéve fordult az AB-hoz. Szívós elfogadhatatlannak tartja, hogy az alapvető jogok biztosa az AB-hoz fordulásának okaként egy politikaformáló egyesület nyílt levelét tüntette fel úgy, mintha egy érintett művészeti civil szervezet beadvánnyal fordult volna hozzá.<sup>4</sup>

#### **Az ombudsmani indítvány és az alkotmánybírói határozat érveléseinek kritikája**

Az indítvány állítása szerint az MMA megalakuláskori tagfelvétele „szubjektív és diszkriminatív”. Ezt kiegészítve leszögezi, hogy az MMA tv. 30. §-ából és 7. § (2) bekezdése sérti a művészet szabadságát. Ez az állítás azonban helytelen: az idézett jogszabályi rendelkezés [lásd MMA tv. 30. § (4) bek.] csupán első látszatra tűnhet szubjektívnek. Nem szabad ugyanis elfeledni, hogy ehhez a meghatározáshoz két, nem elhanyagolható, konjunktív és objektív feltétel is társult: egyrészt a potenciális alapítói kör (a társadalmi szervezeti tagság) jelentkezése részvételre irányuló szándék határidőn belüli jelzése, azaz mindez a gyakorlatban egy egyéni döntésen alapuló regisztrációs indítvány benyújtása volt, másrészt – és a kettő közül ez a fontosabb – megfelelés az MMA tv. 7. § (1) bekezdésében támasztott követelményeknek. Ez pedig a gyakorlatban azt jelentette, hogy a regisztrálókat egy ötfős testület akkreditálta az alapítói körbe, s a jelentkezéseket

megvizsgálva megállapítható, hogy a lehetséges alapítói kör nem egy az egyben vált a köztestület rendes tagjává.

Az MMA tv. 7. § (1) bekezdésében támasztott követelményeknek való megfelelés pedig minden tagra, az alapítókra és az alanyi körön kívül esőkre egyaránt, így az azóta már fölvetekre, de a leendő tagokra is objektíve vonatkozik. Épp ezért a további tagok választása nem sértheti a művészet szabadságának alapját, hiszen azonos mércével méretik/méretett meg az „alapító” és a későbbi tag is.

Az ombudsmani indítványon túl vitatható továbbá az AB által határozatba foglalt alkotmányos követelmény megfogalmazása (tartalma) is: mivel – álláspontunk szerint<sup>5</sup> – a művészi szabadság kizárólag a művészi tevékenységet ténylegesen folytató egyéneket (illetve azok alkotó csoportjait, művészi tevékenység okán létrejött közösségeit) illeti meg, a különféle szerveződések – legyenek azok akár civil szervezetek, akár köztestületek – nem. Ez a megállapítás azzal magyarázható, hogy a művészetet folytató egyének teljes művészi szabadságukból – a művészeti műhelyjelleg érvényesülése érdekében – átruháznak bizonyos funkciókat olyan egységekre vagy testületekre, amelyek ebből a forrásból eredeztetik saját (alapvetően nem művészi) autonómiájukat.<sup>6</sup> Az ily módon létrejövő intézményeket tehát saját jogon nem a művészeti élet szabadsága, hanem az őket alkotó egyének művészi szabadságából származó „művészeti öngazdálkodás/ön szerveződéshez való jog” illeti meg, amely – műhelyjellegéből és a köztestület céljából fakadóan – keretet biztosít(hat) az egyén szabadsága érvényesülésének.

Így mindebből az álláspontunk szerinti legerősebb megállapítás a következő: az Alaptörvény szövege az MMA művészeti (s analóg helyzet, valamint egyező nyelvi-tartalmi körülírtság okán a Magyar Tudományos Akadémia tudományos) autonómiája terén pontatlannak minősíthető, miszerint a művészeti (tudományos) élet szabadsága jogosultjainak köre felöleli a jogi személyek bizonyos részét – mivel az a véleménynyilvánítás alapjogának szabadságjogi jellegéből kiindulva, szorosan az individuumhoz kötődik.<sup>7</sup> Ez viszont problémássá teszi az AB döntését, hiszen nehezen értelmezhető az MMA tekintetében kijelölt alkotmányos követelmény az Alaptörvény idézett szakaszai függvényében. Ráadásul a határozat a következőképp rendelkezik: „Az Alkotmánybíróság megállapítja: a Magyar Művészeti Akadémiáról szóló 2011. évi CIX. törvény 7. §-a alkalmazásával összefüggésben az Alaptörvény X. cikk (1) és (3) bekezdéséből fakadó alkotmányos követelmény az, hogy a Magyar Művészeti Akadémia tagságának mindenkorai összetétele, szervezeti felépítése és műkö-

dése megfeleljen a művészeti szabadság alkotmányos értékének.” Azaz a művészet szabadságának intézményes oldalát, az MMA „művészeti öngazgatáshoz való jogát” rendezi az alkotmányos követelmény (szervezeti-működési kérdések). Mivel azonban – a fentiek alapján – a köztestületet nem illeti meg a művészet szabadságának alapjogi oltalma, csak a művészeti autonómia, az alkotmányos követelmény értelmezhetetlen. Egyedüli megoldás (félmegoldás) az lehet, ha a művészeti autonómiára nézve a művészet szabadságának zsinórmértékét tekintjük irányadónak. Itt azonban utalnunk kell Szívós Mária – a fentiekben már részletesen elemzett – különvéleményére, amely szerint „az alkotmányos követelmény kimondása az MMA tv. 7. §-ának alkalmazásával összefüggésben érdemi változást nem fog eredményezni, annak az MMA általi érvényre juttatása nem lesz ellenőrizhető és számon kérhető. A fentebb kifejtettek alapján ugyanis hiányzik az a jogilag értékelhető mérce, amelyhez az alkotmányos követelménynek való megfelelés mérhető.<sup>8</sup> [...] A művészeti szabadság alkotmányos értékét nem határozta meg az Alkotmánybíróság, csupán azt rögzítette, hogy a művészeti szabadság a semlegesség és a pluralitás követelményével biztosítható.<sup>9</sup> [...] A művészeti pluralitás mércéjét azonban szintén nem határozta meg az Alkotmánybíróság.”<sup>10</sup>

Ezzel összefüggésben indokoltnak látszik megjegyezni, hogy az indítványozó szerint „ellentétes az Alaptörvény X. cikk (1) és (3) bekezdésével, ha a törvényhozó az MMA tv. megalkotása során nem értéksemleges, és a művészet egyes formáit nem egyenlő védelemben részesíti. Ezt az elvet a törvényhozónak mind az MMA összetételére, mind a tevékenységére vonatkozó szabályok kialakítása során tiszteletben kell tartania. E köztestületnek a fentiekből kifolyólag pluralizmust kell megvalósítania a művészetek terén.” Ezzel összefüggésben utalnunk arra a nyilvánvaló jogalkotói szándékra, amely az MMA köztestületét a művészet szabadságát biztosító testületként, továbbá egyfajta katalizátorként hozta létre. Az MMA tv. közlönyállapot szerinti 12. §-ának (1) bekezdése az ún. társult szervezetekkel összefüggésben arról rendelkezett, hogy „[a]z MMA elősegíti a művészeket összefogó magyarországi székhelyi társadalmi szervezetek szakmai és közéleti tevékenységének fenntartását és fejlesztését, valamint nyitott a velük való együttműködésre”. Ugyanezen § (2) bekezdése szerint: „Az elnökség javaslatára a közgyűlés dönt az (1) bekezdés szerinti társadalmi szervezettel való együttműködésről, ennek keretében különösen a társult szervezeti státusz megadásáról és az együttműködés feltételeiről.” A (3) bekezdés tartalmaz-

ta azt a kitétel, hogy „[a]z MMA a társult szervezettel együttműködési megállapodást köt”. A rendelkezés fejlődéstörténetét szemlélve az is megállapítható, hogy az időközben bekövetkezett módosítás értelmében a törvény kiegészült egy új 5/A. §-sal, amelynek (1) bekezdés értelmében: „Az MMA elősegíti a művészeket, művészetelméleti szakembereket összefogó hazai, határon túli magyar, külföldi és nemzetközi civil szervezetek szakmai és közéleti tevékenységének fenntartását és fejlesztését, valamint nyitott a külföldi hasonló rendeltetésű intézményekkel való együttműködésre”. A (2) bekezdés szerint az „MMA az (1) bekezdésben meghatározott szervezetekkel stratégiai együttműködési megállapodást köthet”.

Ennek fényében világosan látszik, hogy az Országgyűlés szándéka szerint az MMA a művészeti téren annak a pluralizmusnak a megvalósítása érdekében tevékenykedik, amely tőle az indítványban is leírtak alapján elvárható. Ennek a sokszempontú művészettámogató tevékenységnek egyedüli célja a művészet szabadságának biztosítása, amelynek azonban – az indítvány szellemiségétől eltérően – nem az MMA az egyedüli biztosító, következésképpen a kizárólagosságra utaló indítványozói érvelés nem vezethet el az alaptörvényellenesség megállapításához.<sup>11</sup>

#### **Az előzőekben leírt alapvetően jogi értelmezési kísérlet további gyakorlati és szervezeti működési ténnyel történő kiegészítése**

Az MMA 2011. november 5-én lezajlott megalapítását követően 2012 májusára kialakította köztestületi szervezeti struktúráját, amelynek alapjai tagozatok. A nyolc – az Alapszabályban is rögzített – tagozat a kezdetektől fogva biztosította az összművészeti köztestület – művészeti ágak tekintetében is plurális, sokszínű személyi összetételén alapuló – működését. (2014 nyarán az MMA tv. a köztestület által kezdeményezett módosítása értelmében kilencedik tagozatként a művészetelméleti szakembereket magukba foglaló tagozat is megalakult. Ennek kapcsán is megállapítható, hogy a köztestület vezetői figyelemmel voltak a művészeti ágak sokszínűségére, hiszen a nyolc művészeti tagozat az elméleti tagozat megalakításához kapcsolódóan egy-egy – azaz azonos létszámú – levelező tag személyére tehetett javaslatot az elnökség útján a közgyűlésnek.)

Elmondható továbbá, hogy az MMA alapítását követően folyamatosan zajlott a tagfelvétel, így mára az alapítói körrel azonos – sőt azt kevéssel meghaladó – az elmúlt két esztendőben akadémikussá választott tagok létszáma.

Ehhez kapcsolódóan elmondható, hogy az MMA kezdeményezésére az eredeti 200-ról 250-re bővült a felvehető rendes tagok száma, törvényben lett meghatározva a levelező tagok 50 fős kvótája, s az alapításhoz képest megszűnt a jogok tekintetében a különbözőség a levelező és rendes tagok között (azaz kialakult a szavazati jog, a választhatóság és választás tekintetében a jogegyenlőség).<sup>12</sup>

Mindezekkel kapcsolatban még egy megállapítást kell tenni: a köztestületi megalakulás időszakában a tagság közelítőleg 2/3-át a képzőművészeti és irodalmi területek képviselői alkották. Bár egy – a kiválóságon alapuló – tagság esetében nem feltétlenül kell és lehet a „külvilág” matematikai-statisztikai jellemzőit érvényesíteni (sőt már önmagában az is kérdéses, hogy lehet-e, hiszen a rendelkezésre álló adatok is eltérőek a különböző szempontú „leválogatások” lehetősége okán), de a törvény által leírt összművészeti jelleg, a jogszabályi feladat-meghatározás, illetve mindezeket túl egyfajta beszámítási szemlélet okán (azaz a köztestületi feladatellátás végrehajtását könnyíti az érintetteknek a folyamat kezdetétől történő bevonása) is az MMA elnöksége – a bővítések során – az eredendően kisebb létszámú népművészeti, ipar-, és tervezőművészeti, építőművészeti, zeneművészeti, film- és fotóművészeti, valamint színházművészeti területekhez rendelt jelentősebb kvótákat a bővítések során. Mindezek eredményeképpen – egyezően az alkotmányossági követelményekben leírtakkal – számos újabb művészeti ág művelői jelentek meg az akadémikusok körében.

A művészeti köztestület 2013. évi májusi közgyűlése elfogadta az úgynevezett társadalmassítási elveket, illetve a vonatkozó törvény módosítás 2014. március 1-jei hatályba lépését, s az arra alapuló májusi alapszabály-módosítást követően – megkezdődhetett a nem akadémikus köztestületi tagság kialakításának köre. A jogszabály és a köztestület által kialakított díj és elismerésrendszer alapján – hasonlóan a Magyar Tudományos Akadémia köztestületi tagi struktúrájához – az akadémikus körbe nem tartozó művészek és művészetelméleti szakemberek felvételüket kérhetik a művészeti köztestülete, a továbbiakban ezen tagsági kör választott képviselőin keresztül vesz részt a tagozatok, illetve a közgyűlés munkájában. Ezen gyakorlat is ellentétes az ombudsmani indítványban leírtakkal, s ugyancsak egyező irányt mutat az alkotmányos követelménnyel, hiszen egy általános meghíváson keresztül széles személyi kör csatlakozhat – saját döntése alapján az MMA-hoz, a pluralitás és a sokszínűség elvei alapján.

Az MMA-tagság, pontosabban taggá válás kérdéskörében még egy szervezeti döntés hangsúlyozandó: a művészeti köztestületi alapszabály megalkotása során az előterjesztők és a döntéshozók nem éltek az MMA tv. 8. § (1) bekezdésének „illetve az Alapszabályban” szövegrésze biztosította lehetőséggel, azaz a többletkritériumok meghatározásával, így a belső szabályozó megalkotásakor, továbbá a tagbővítések során sem valósult meg alaptörvénysértés. Ezt a tényt sem az indítvány, sem a határozat sem vizsgálta. Tényszerű, hogy ugyancsak a köztestület álláspontjával egyezően helyezte hatályon kívül az Országgyűlés az idézett bekezdést, így a kérdésben az AB határozata okafogyottságot állapított meg.

Ugyancsak az AB határozatában foglaltakra reagálva leírható: az MMA tagozatai összecszerülésében egyező nagyságú belső költségvetéssel rendelkeznek, s ez az elv érvényesül a pályázati-támogatási javaslatok, a díjak és ösztöndíjak keretösszegeinél is.

### Összegzés

Az MMA-nak – az MTA melletti – alaptörvénybeni nevesítése – illetve az azóta kialakított feladat- és hatásköre – a kultúra egészének a legmagasabb szintű közjogi megjelenítését jelenti. Mindez lehetővé teszi azt, hogy korunk magyar alkotmányos és társadalmi berendezkedésben – a tudomány mellett – a művészetek megjelenítésén-képviseletén keresztül a maga egységében megjelenő nemzeti kultúránk a mindennapok világának keretét adhassa.

Az MMA társadalmi (egyesületi) előzményének, jogi környezetének (az MMA tv. elfogadásakor, s hatályba lépésekor még hatályban lévő Alkotmány, a már elfogadott, de még nem hatályos Alaptörvény), valamint a művészeti köztestület működésének, belső szabályozóinak együttes vizsgálata alapján a cikk szerzői számos ponton vitatják mind az ombudsmani beadvány, mind az alkotmánybírói határozat megállapításait. A szerzők meggyőződése szerint az alkotmánybíráskodás legitimitációját a döntések jogi érveléssel való alátámasztottsága adja. Ennek okán kiemelkedő jelentősége van annak, hogy a mindenkori alkotmányból levezetett, egymásra épülő, tehát nemcsak ellentmondásmentes, hanem szoros összefüggésben álló, vagyis koherens érvek nyilvánosságra hozatala révén az érintettek és az érdekeltek által ellenőrizhetővé és értékelhetővé válnak. Kétséget kizáró, hogy az alkotmánybírói döntések kötelező ereje és dogmatikai meggyőző hatása közötti megkülönböztetés magában rejtje annak lehetőségét és szükségességét is, hogy tartalmasabb, koherensebb, korszerűbb, alkot-

mányosabb érveléssel – esetleg a megalapozott kritikák hatására – az AB tovább árnyalhatja korábbi döntéseit;<sup>13</sup> jelen tanulmány szerzői a jövőre nézve ehhez a munkához igyekeztek a maguk eszközeivel hozzájárulni.

#### JEGYZETEK

- 1 Az MMA tv. indokolása
- 2 A döntés közjogi érveléstani elemzését lásd Cseporán Zsolt – Kocsis Miklós: *Az Alkotmánybíróság határozata a Magyar Művészeti Akadémiáról*. Jogesetek Magyarázata 2014/4. sz. (megjelenés alatt).
- 3 Szívós Mária alkotmánybíró megállapítása alapvető kérdésre hívja fel a figyelmet: az AB egy nem definiált fogalom (művészeti pluralitás), illetve ennek ugyancsak meg nem határozott mértékéhez „képest” tett megállapítást. Persze már az is kérdéses, hogy a jogi eszköz- és fogalomrendszeren belül meddig lehet eljutni ezen probléma tisztázásakor, s mennyire a (jog)filozófia területe ezen definíció keresése. Kérdés – s ez sem jogi természetű kérdés – mindebből fakadóan, hogy definitív, vagy konstitutív jellegű definíciós probléma előtt áll a kérdésre választ kereső.
- 4 Szívós elutasító véleménye az alapvető jogok biztosának eljárása kapcsán – ti. hogy egy „politikaformáló egyesület” nyílt levele alapján fordult az AB-hoz – nem indokolt, mivel az alapvető jogok biztosáról szóló 2011. évi CXI. törvény (Ajbtv.) 18. §-ának (4) bekezdése lehetőséget biztosít az eljárás hivatalbóli lefolytatására – természetes személyek pontosan meg nem határozható, nagyobb csoportját érintő visszasság kivizsgálására vagy egy alapvető jog érvényesülésének átfogó vizsgálatára. Lásd erről Cseporán – Kocsis: i. m.
- 5 Ezt megalapozandó lásd Cseporán – Kocsis: i. m.
- 6 Erről részletesen lásd Cseporán Zsolt: *A művészet szabadságával élő személyek alapjogi helyzete Magyarországon*. In: Kocsis Miklós – Tilk Péter (szerk.): *A művészet szabadsága – alkotmányjogi megközelítésben*. Pécs, Kodifikátor Alapítvány, 2013. 62.
- 7 Uo. Ennek nyomán lásd még Cseporán – Kocsis: i. m.
- 8 Szívós Mária alkotmánybíró különvéleménye, 18/2014. (V. 30.) AB határozat, Indokolás [67]
- 9 Szívós Mária alkotmánybíró különvéleménye, 18/2014. (V. 30.) AB határozat, Indokolás [61]
- 10 Szívós Mária alkotmánybíró különvéleménye, 18/2014. (V. 30.) AB határozat, Indokolás [63]
- 11 Az MMA még 2012-ben kezdeményezte, hogy – külön jogszabályi felhatalmazás alapján – művészeti szervezeteknek működési támogatást nyújthasson, s ez a gyakorlat – az MMA tv. módosításával – már attól az évtől megva-

lósul. Mindezekon túl a Köztisztviselői Szakszervezet számos művészeti-szakmai programot valósít(ott) meg országos, vagy helyi kulturális, illetve művészeti szervezettel. Stratégiai partnerséget nem formalizált, mivel ennek a nagyobb számát pont az eredeti jogszabályi környezet nehezítette el azzal, hogy az elnökségi ülésen való tanácskozási jogú részvétel vagy a kiemelt partneri kör számát szűkítette volna le, vagy az operativitását csökkentette volna a testületnek.

- 12 Ez alól az egyetlen kivétel szimbolikus jellegű: az eddig még be nem töltött tiszteletbeli elnöki tisztségre kizárólag rendes tag választható.
- 13 Ádám Antal: *Alkotmányi értékek és alkotmánybíráskodás*. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. 197.

Szegő György

## Architektúráról az építészet évében<sup>1</sup>

■ Az építészet csodákra képes. Ybl Miklós születésének 200. évében széles körben átélhető: az építészet a magyar kultúra meghatározó eleme. Az Ybl-bazár, az Operaház, a Vigadó, a Zeneakadémia, az Erkel Színház vagy a Népstadion rekonstrukciója jelzi, hogy az építészet honügy lehet. A nemzeti emlékezet ápolása közös szellemi és építő feladat. Közös felismeréssé válhat az is, hogy sok romló műemlék, az egyedülálló eklektikus budapesti városszövet megmentése hétköznapi kötelességünk. A szalon egyik – nem a szűk szakmára szorító – funkciója inkább a vizuális örömszerzés, az építészet ünneplése. Az I. Építészeti Nemzeti Szalon a felemelő friss teljesítmények példáiból és a kortársként újragondolt épületekből válogat bő 120-at, hogy a kiállítás idézze fel azt az élményt, amit a harmonikus tér, a szép épület látványa okoz.

Nehezíti a célok elérését, hogy az építészetfogalom használata ma nem egységes. A régi műépítészet-szóhasználat értéktartalmat is kifejezett. A művészet szó értelmezéséből is kiviláglik, hogy ami mű, az nem természetes. A műalkotás, műemlék, művészet szavakhoz hasonlóan az építés is mesterséges művet hoz létre. Istvánfi Gyula építészettörténész szófejtése szerint:<sup>2</sup> az építés nem az építészet szinonimája. A közbeszéd ezeket gyakran keveri. A régi szóalak magyarul is sikerrel formálta meg az architektúra minőségjelentését, a rangos alkotást. De építészet szavunkban is van többlet: az ép szó teljesség-interpretációja, az eredeti állapot, az egész(séges) jelentéstartalma. A jó épület a megvalósult teljesség, a kozmosz tükre. A teremtés mágikus megidézése a kreativitás erejével.

Ez a mágia a XXI. században egyszerre nyitott a tradícióra és a tudományos-technikai innovációra. A magyar építészetpolitika hivatalos definíciója is fontos elemeket sorol: az építészetet térkapcsolatok, arányok, formák, szerkezetek, anyagok és a megvalósítás folyamata alkotja. Az épített és a táji környezet erőteljesen, átfogóan és

kikerülhetetlen módon meghatározza az állampolgárok életminőségét. Ez a hivatalos körülírás nem érinti az alkotó fantáziát, a csodák terepét. Ahol az építészet összefoghat múltat és jövőt, tájat és művet, teremtést, alkotót – Makovecz Imre emelkedett szavaival: „összekötni az eget és a földet”. Az építészet szakmai és holisztikus felfogása mögött is követők állnak. Az I. Építészeti Nemzeti Szalon szeretné a párbeszéd indítását segíteni a racionális és a szerves, a globális és a lokális architektúrák művelői és hívei között. Hiszen a különböző pólusokon egyaránt tiszteletre méltó értékek születnek.

### A Múcsarnok kiállításáról

A látogató befogadói igényeihez igazodik az anyagválogatás és a forma. Azaz, az utolsó 10-15 év legszebb épületei, megkerülhetetlen nagyberuházás-példái éppúgy megjelennek, mint más léptékben a kisebb-nagyobb közösségek terei, egy kis gyülekezet temploma vagy akár egy-egy emblemikus családi ház. Döntő módon látványos építé-

szeti fotókkal, videókkal, makettekkel – nem feltétel a műszaki rajzok olvasásának tudása. A három középső terem több mint hetven épületet mutat be, a két első oldalterem újragondolt épületeivel együtt százat. Nem alkotók sorakoznak, hanem a műveik. A kiállított házakhoz alkotóik filmeket, skicceket, műhelytitkokat, személyes kellékeket is mellékelnek, a kreativitás egyéni arcát is érzékeltetik.

Az installáció formája a „ház” kétféle értelmezésére épít. A nyeregvetős dobozok az archetípus szimbolikájára, a geometrikus kubusok pedig Platón elemi formái-

nak szépségére hivatkoznak – mégsem eszerint rendeztük el az anyagot, kerültük ezt a megosztást. Ám a két irány jó száz éve különvált a magyar építészetben. Régi, elfojtásokra épülő hagyománya van már ennek közép-európai kultúránkban. Mégis, az udvari etikettet követő Bécs szexuális elfojtásaiból nőtt ki Klimt és Schiele lenyűgöző, dekoratív festészete. A bécsi szecesszió építészetét, Gottfried Semper elméleti és Otto Wagner megépített teljesítményét Lechner Ödön – innen nézve az asszír birodalmi architektúrához hasonlította. A magyar elfojtások javát akkor hosszú ideje a Habs-

burg-elnyomás okozta. A keletre figyelő Huszka József motívumkutatására építő Lechner Ödön, a Malonyai Dezső vezetésével néprajzi anyagot gyűjtő műegyetemi Fiatalok – köztük Kós Károly – a XIX–XX. század fordulóján megteremtették a magyar szecesszió építészetét. Megnemesítették, szublimálták az elfojtást. Ezt 30-40 éve a magyar szerves építészet folytatta – egy másik elnyomás ellenében.

Közben a világ építésze az Adolf Loos-féle „a díszítés: bűn” ítéletet követte. A modernnek utáni minimalizmus

térnyerése a komputeres tervezés időszakáig tartott, újabb Benoit Mandelbrot matematikai alakzatai új-ornamentikaként jelennek meg a kortárs építészetben. A népi hagyományt őrző és a parametrikus tervezés díszítő-tendenciái közelítenek egymáshoz. A kiállítás-installáció kétféle formája nem mélyíti a szakadékot, hiszen a valóságban is együtt élnek – közelítenek az eltérő koncepciók.

Éppen a spontán közeledést kívánják bemutatni a világitó képek épületfotói, ahol a „szerves” és „kortárs” újornamentika a különbségeivel együtt értelmezhető

és látható. A *Mesterek és az Építészképzés, a Tájépítészet és a Mérnöképítészeti teljesítmények, a Belsőépítészet és a Társművészetek „műfajai”* külön terekben, térrészekben jelennek meg. A Múcsarnok kitüntetett helyein erős hangsúlyt kapnak a *Főépítési víziók és az Építve tanítani* tematikájának esztétikán túlmutató felvetései. A Makovecz Imre által elindított főépítész-mozgalom lényege, hogy egy-egy alkotót hosszabb időre „odaköt” egy-egy településhez, tájhoz, s így a személyes részvétel és meggyőzés ereje szebb és komfortosabb településképet, élhetőbb várost, falut eredményez (záró apszis). A személyes részvétel az építésben is olyan erő, amit együtt élhettek meg fiatal építészek és egyetemisták a Pagony tervezőiroda és a Kós Karoly Egyesülés Vándoriskolája táboraiban (M0 terem).

A három középső tér „transzparens képéi” fényükkel erős hatást céloznak. Ez a válogatás a pár éve Párizsban (majd Brüsszelben és Tokióban) bemutatott *Újornamentika – szerves és kortárs magyar építészet* című kiállítás anyagára és a Magyar Intézetben rendezett konferencia sikerére támaszkodik.<sup>3</sup> A párhuzamos, sok esetben konvergáló újornamentika-folyamat azóta felerősödött. Ez a nemzetközi térben is a magyar építészet javára válhat,

ha az alkotók, a média és a közönség egyaránt felismerik, hogy az építészet az építészet, a minőség pedig minőség.

A két első oldalterem *Újragondolt épületei* a műemlékek tiszteletére épülnek. Ezt a kultúrát 150 éve Viollet-le-Duc indította el. Szentkirályi Zoltán professzor szerint „az utolsó egységes stílust, amely 1750 körül indult, a 19. században élte virágkorát és az eklektikában ért fejlődése végső szakaszához, átfogóan romantikának helyes nevezni”.<sup>4</sup> A különböző irányzatok közös motívumait, a neostílusokat, az eklektikát is ideértette. A reneszánsztól a barokkon át az intellektualitás a historizmus stílusainak is hajtóereje maradt. A romantika architektúrájának az anyag és a szerkezet objektív adottságaihoz való igazodás, a racionális gondolkodás is jellemzője. Ez a ketős, intellektuális-racionális térszervezés teszi lehetővé, hogy XIX. századi építészetünk eklektikus architektúráját megőrizzük. E házak máig élhetőek, nem „eldobandók”.

#### A szalonokról

A nemzeti szalonokat az 1860-as, '70-es évek párizsi „szalonjai” és az „elutasítottak szalonjai” vitték sikerre. Voltak szalonok, melyeken mindkét oldal együtt állított ki, és volt, hogy ezt egymillió néző látta. A francia sza-

lonokat nálunk is hamar követték a nemzeti szalonok; a gyakorlatot a szocializmus éveiben sem lehetett teljesen megszüntetni – még az Erzsébet téri épület lebontásával sem. A szalonok feladata ma hasonlóan komoly, mint volt 150 éve Párizsban. Ha akkor, ott a festők képvitájában a modern látásmódot „feltaláló” impresszionizmus sikere volt a tét, akkor kurátorként a mai paradigmaváltás szükségének tudatosítását tartom az építészeti szalon másik funkciójának. Ebbe az „élő bolygó” szemlélete éppúgy beleértendő, mint az a régi-új művészetfelfogás, amelynek teljességképe van, nem éri be azzal a lehetőséggel, hogy a kortárs művészet elidegenedett pénzügyi termék. A képi kommunikáció korában is olyan utat keres, amelyet járva újra felmerülhet, hogy a művészet szent. Hegel szerint szent az, „mi sok lelket egybefog”. Az építészeti szakrális karaktere ma is összefogó erő lehet a mű létrehozására. Ebben alapfeltétel az értő befogadó is.

Mi lehet ebben a régi-új felfogásban ma az építészeti feladata? Vitruvius *Tíz könyv az építészetről* című ókori alapművét St. Gallen kolostori könyvtárában találták meg az 1400-as évek elején. Nyomában a művészek és a filozófusok újragondolták az antikvitás eszményeit. A reneszánsz fordulatához jutottak. Alberti is írt tíz – ak-

kor „kortárs” – könyvet az architektúráról. Így fogalmazott: „...az építészet kifejezhetetlenül gyönyörűsége mind közösségi, mindegyéniszempontból, az emberek legnagyobb kényelmére szolgál, és méltóságát tekintve sem alábbvaló a legkiválóbb művészeteknél.”<sup>5</sup> Medici herceg udvara annak a kornak a szalonja volt. A tudományos paradigmaváltásról ma Thomas Kuhn elmélete az elfogadott. Ő a tudományos forradalom belső, tudósközösségen zajló és külső, társadalomléptékben működő hatásaikat egységben vizsgálta. Korszakváltó analógiát erősít, hogy az építészet egyszerre rendelkezik művészet és tudomány karakterrel. Ezt már Alberti is látta. Ma érzékelhető, hogy ilyen nagy fordulat előtt áll az építészet és a többi vizuális művészet is.

Az új szemlélet leválthatja a tegnapi érvényét az építészetben is: a vizuális művészetek és társadalmi hatásaik lassú erjedése jelzi a belső és külső újraértelmezés igényét. A művészeti teljesítménycsúcsok miéretté régóta keresik. Az egyik ismert teória Nyikolaj Kondratyev közgazdászé. Szerinte az ismétlődő ciklusok a materiális termelő szféra függvényei. Szellemtudományos hipotézis Emil Páles szlovák filozófusé, aki összeveti a kozmológia, az antropológia és a teológia állapot-, teljesítménygörbéinek igen

egybecsengő karakterisztikáját.<sup>6</sup> Azt állítja, hogy a művészet ereje független lehet a gazdasági válságtól.

#### **Iránytű 2014**

Milyenek a változás építészettörténeti előzményei? Rados Jenő írta klasszicizáló késő barokk (1760–1800) építésztünkről: *„Az építetők [...] főpapi és főnemesi rétegét többnyire alapos (az akkori rendi iskolákban, főleg a piaristáknál szerzett) építészeti tájékozottság és hosszú külföldi tapasztalatgyűjtés irányította mecénási tevékenységében, mely éppen ezért sokszor kezdeményező jelentőségű volt és a külföldhöz igazodó stílusirányításban nyilvánult meg. A köznemesség és polgárság saját kisebb, de sok helyen érvényesülő befolyásával a felülről látott épületformálás módját a helyi viszonyokhoz idomította, mintegy népszerűsítette, helyi zamatúvá hangolta át, és ezzel a késő barokk hazai sajátosságainak kialakítása érdekében gyengébb képzettsége ellenére is sokat tett.”<sup>7</sup>* Ennek analógiájára mondhatjuk, hogy ma regionális építészetnek nevezzük az ehhez hasonlóan végbemenő folyamatot.

A klasszicizmus évtizedeit így összegzi Rados: *„Megfelelő előképek hiánya és a hagyomány erős kiesése folytán, mestereinek számára kötetlenebb, emberibb kifejezőmód vált lehetővé. Anyagi adottságaink, szerényebb problematikánk [épületfajták, építészettipológia – Sz. Gy.] településeink elterpeszke-*

döbb, tágasabb alakulása, építettünk [...], köztük az egyre nagyobb jelentőségű iparos és kereskedőpolgárság különleges igényei olyan architektúrát eredményezett, amely viszonyaink hű tükrözésével, a klasszicista építészeti nemzetközi formanyelve mellett is félreérthetetlenül helyi ízű karaktert értelt meg. [...] Az Európa-szerte általános hideg ünnepélyes és feszes imponáló jelleggel ellentétben meleg, derűs emberi vonások és nemes mértéktartás sajátossága teszi nálunk e stílust a legszélesebb rétegek felé közkedveltté. Olyannyira, hogy az még népi építészetiünket is sok helyütt erősen átstínezi.<sup>78</sup> Ezen a ponton Rados kitér magukra az alkotókra, a tervező-kivitelező mesterekre, az irányt szabó befolyásra, a külföldi példák hatására, a Szépítő Bizottság és a céhrendszer befolyására: „Az építészeti személyes honossága, társadalmi helyzete, művészi és szakmai felkészültsége tekintetében megváltozott a helyzet a múltéhoz képest. Bár továbbra is részben német (osztrák) nevek szerepelnek, túlnyomórészt már korábban ideszármazott, itt megtelepedett és generációkon keresztül nálunk működött mestercsaládok (Pollack, Hild, Kasselik, Zitterbarth, Diescher, Vojta családok) tagjaival állunk szemben [...] Az ország gyarmati jellege megszűnt, építészeti feladatait polgárságába illeszkedett helyi erővel kívánja megoldani. Éppen ez adja meg az egyébként elég nemzetközi jellegű klasszicista stílusnak nálunk a már említett különös zamátú helyi ízt. Mestereink, kik a céhrendszer keretében a praktikum olda-

láról ismerték meg az építészeti feladatokat [...], még akarva sem tévedhettek az akadémizmus rideg tudálékosságába. Józan mérséklettel, a takarékoságtól és a gyakorlati szellemtől vezetve [...] a szerényebb képességű mesterek sem tévedtek le az architektonikus kulturált ízlés útjáról. Ha alkotásaik sokszor nem is voltak egyéni remekművek, a táj és a városkép egységébe mindig harmonikusan tudtak beilleszkedni.<sup>79</sup> A mai párhuzam nyilvánvaló. Érdekes megfelelés olvasható Sylvester Ádám katalógusunkban közölt tanulmányában az 50-es, 60-as évek különutas magyar építészetéről is.

A XX. század elejére Lechner, Kós és Lajta Béla és társaik műveivel megjelenik a modern magyar építészet új hajtása, melyet az I. világháború eltört. Eddig időben Rados Jenő építészettörténete már nem jutott el, hiszen a szecesszió tabu volt az 1960-as években. Pedig a szecesszió Lechner „magyar forma” gondolatával, Kós Károly népi építészeti iránymutató hagyományként tekintő iránymutatásával igazi paradigmaváltás volt. Ehhez a korhoz is kapcsolom a „bartóki modellt” kereső – Santiago Calatrava épületével kérdező – kritikámat néhány éve Csíkszentjehovai tengertánc... címmel.<sup>10</sup> A költészet példájából indultam ki. Margócsy István a magyar költészet jelenét vizsgálta előadásában a 2006-os Bartók-évben *Hagyomány és művészet / Bartók Béla művészeti koncepciója*

az ezredfordulón címmel rendezett konferencián.<sup>11</sup> Margócsy mottóul idézte Szilágyi Domokos *Hogyan írjunk verset* (1969) sorait: „1. §. Egyedem-begyedem-tengertánc / 2. §. Hajdú sógor mit kívánsz? / 3. §. Ja igen, és ne csak európai stb. legyen, hanem csíkszentjehovai is legyen.” Margócsy Bartók-fonalát felvéve, a magyar építészet jövőjéről, lehetséges modern építészetünkről ezt írtam: „a jó csillagzat alatt születő [...] zseni tud egyszerre univerzális–tengeri–csíkszentjehovai építészeti komponálni”.<sup>12</sup>

Most, hét évvel később – közvetett – visszhangja lett a fenti írásnak: Csuha István a múlt század első két évtizedében felragyogó Lajta életművét bemutató friss kötetéből<sup>13</sup> is hiányolja a Bartók-párhuzamot: „Lajta, Bartókhoz hasonlóan, lechneri ösztönzésű szecessziós korszakában behatóan tanulmányozta a magyar népművészetet, [...] ép-penséggel felsőbb szintézise a mintának, a folklór alap a jellegzetes, újfajta modernizmushoz. Lajta ráadásul ezt a fajta bartóki visszafejtést két kontextusban, nemcsak magyar nemzeti motívumok, de a zsidó örökség összefüggésében is végigvitte. Igazán sajnálatos, hogy a Lajta Béla kurta pályáján Allegro barbaro még van, talán Csodálatos mandarin is, de aztán nemhogy Concerto nincs, Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára vagy Divertimento sincs. Úgy érezzük, tíz vagy húsz további év kellett volna hozzá. Hogy Lajta modernizmusa a maga meggyőző karakterével, valóban összetéveszthetetlenül tűnhessen fel.”<sup>14</sup> Már Fülep Lajos igen tömören összefoglalta Lechner teljesítményét: „a nemzetet keresve megtalálta az európai, a sajátost keresve az egyetemest és az ősit keresve a modernet, az aktuálist”.<sup>15</sup> Ezt Lajta vitte volna tovább, ha megéli. A paradigmaváltás elhúzóó igazsága: a váltás gyakran kezdetnek tűnik.

A most kiállított alkotások tudatosan sokfélék. Mert a művészetek szabadságsménye és a nyitott párbeszéd is ezt igényli. Csíkszentmihályi Mihály tárgykultúránkat elemző híres műve, a *Tárgyaink tükrében*, 1981 nyomán írhatnám „Épületeink és műtárgyaink tükrében”. Inkább idézem a magyar kiadás Pléh Csaba nyelvész, pszichológus által írt bevezetőjét: „Ami Csíkszentmihályiék idején még »csak« néhány tűnődő értelmiségi gondja volt, mára nem csak mindannyiunk által látott, hanem átélt drámai átalakulást eredményezett. [...] Tényleg megváltoztatják-e az embert az új közlés-technikai eszközök? [...] Sokan gondoljuk, hogy érzelmi-kapcsolati tekintetben jóval konzervatívabbak vagyunk, mint azt az új technológiák apostolai sugallni szeretnének. Sűrű kapcsolataink a webes világban is ritkák. Ugyanakkor a képek s az állandóan beszélni képes hangos gépek világa új próbák elé állítja információ-feldolgozó belső

világunkat, [...] ember és tárgyai viszonya elgondolkoztató indítás arra, hogy ezt a korábbiaknál sokkal rejtettebb módon ható »okos tárgyaink« világában újrafogalmazzuk.”<sup>16</sup>

#### JEGYZETEK

- 1 A tanulmány először a következő kiadvány előszavaként jelent meg: 1. *Építészeti Nemzeti Szalon, [Az MMA kiállítása – Katalógus]*, Szerkesztette Rockenbauer Zoltán, Bp., Műcsarnok Nonprofit Kft., 2014, 13–17. (Kurátor és látványtervező: Szegő György DLA, asszisztensek: Botzheim Bálint, Pálincás Edit)
- 2 Istvánfi Gyula: *Az építészet kezdetei*, Bp., Terc Kiadó, 2010.
- 3 *Újornamentika – szerves és kortárs magyar építészet* – kiállítás, Párizsi Magyar Intézet, 2010. Kurátor: Szegő György, társkurátorok: Gerle János, Zsigmond László és Hadik András, kurátorasszisztens: Pálincás Edit. „A kiállításhoz kapcsolódó, 2010. március 17-én megtartott konferencia szervezője: Radványi György volt.”
- 4 Szentkirályi Zoltán: *Válogatott építészettörténelmi és elméleti tanulmányok*, Bp., Terc Kiadó, 2006.
- 5 Leon Battista Alberti: *Tíz könyv az építészetéről*, Idézi Istvánfi Gyula: uo.
- 6 Páles, Emil: *Seven Archangels, Rhythms of Inspiration in the History of Culture and Nature Publishing House Sophia*, Bratislava, 2009.
- 7 Rados Jenő: *Magyar építészettörténet*, Bp., Műszaki Könyvkiadó, 1961. Új kiadás: Bp., Terc Kiadó, 2013
- 8 Rados Jenő: uo.
- 9 Rados Jenő: uo.
- 10 Szegő György: *Csíkszentjehovai tengertánc, a „bartóki modell” Tenerifén*. Régi-új Magyar Építőművészet, 2007. 1. sz. 16–18.
- 11 Margócsy István: *Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?* Előadás a Hagyományok házában, a Hagyomány és művészet. Bartók Béla művészeti koncepciója az ezredfordulón c. konferencián, 2006. jún. 7-én. Rövidített formában megjelent: *Élet és Irodalom*, 2006. júl. 21. 17. sz. 22.
- 12 Szegő György: uo.
- 13 Gerle János – Csáki Tamás: *Lajta Béla*, Bp., Holnap Kiadó, 2013.
- 14 Csuha István: *Lajtán innen, Lajtán túl*. *Élet és Irodalom*, 2014. ápr. 11. sz.
- 15 Fülep Lajos: *Magyar Művészet*. Bp., Athenaeum, 1923. Új kiadás: Bp., Corvina, 1971.
- 16 Csíkszentmihályi Mihály – Eugen Halton: *The Meaning of Things. Domestic Symbols and the Self*. University Press, Cambridge, 1981. Magyar kiadás: *Tárgyaink tükrében. Az vagy, amit birtokolsz*. Bp., Libri Kiadó, 2011.

## Kulin Ferenc

# A történetírás Dózsa-képe

■ „Az a kép, amely a történeti irodalomban és köztudatban mindmáig élt a parasztháború kezdeteiről, nem egyéb, mint a forráskritikát nélkülöző, a kései hagyománytorzulást követő ötletszerű kombináció eredménye.” Szűcs Jenő írta le ezt a mondatot 1974-ben,<sup>1</sup> nem sokkal az után, hogy Dózsa születésének 500. évfordulójára készülve népszerűsítő cikkek, tanulmányok, illetőleg irodalmi és képzőművészeti alkotások tucatjai láttak napvilágot a XVI. századi magyar történelemről szerzett korábbi ismeretek alapján. S ha a korabeli olvasó a saját kutatásainak eredményeit túlbecsülő tudós elfogult nyilatkozataként értékelhette is ezt az ítéletet, ma már megállapíthatjuk: Szűcs Jenő kritikai megjegyzése nem indokolatlan általánosítása, hanem éppen visszafogottsága miatt szorul korrekcióra. Azok a levéltári kutatások és historiográfiai elemzések tudniillik, amelyek a történelemtudomány negyven évvel korábbi felismeréseire támaszkodtak, nemcsak a „parasztháború” kezdeteiről, hanem a korszak egészéről kialakított képünket is markánsan átrajzolják.<sup>2</sup>

A „korszak egésze” pedig az események helyszíneinek és kronológiájának, a szereplők jellemrajzának és indítékainak, a szembenálló táborok társadalmi rétegzettségének tényein túl az adott pillanat geopolitikai determináltságából, diplomáciai kötelmeiből, gazdasági állapotából fakadó kényszerűségeket és a lázadás vallási, ideológiai mozgatórugóit is magában foglalja. Mindezeket a motívumokat figyelembe véve kimondhatjuk: alig maradt a történelmi emlékezetünkben élő magyar „parasztháborúnak” olyan momentuma, amelyet ne kellene újraértékelnünk, s amely ne figyelmetne egyúttal arra is, hogy pontatlan ismereteinkért és téves következtetéseinkért csak részben felelősek a korábbi nemzedékek szaktudásai, részben viszont történelmi tudatunk és közgondolkodásunk öröklött gyermekbetegségei is hibáztathatók. Igaz, ezek a pontatlan ismeretek és téves következtetések más-más „súlycsoport-

ba” tartoznak. Jó lenne persze pontosan tudnunk: hogy hívták a parasztvezért (Székely Györgynek vagy Dózsa Györgynek?), mikor (1470? 1472?) és hol (Makfalván vagy Dálnokon?) született, s azonos volt-e azzal a lófő székellyel, akit egyszer szász kereskedőkkel szembeni rablótámadásért bíróság elé idéztek.<sup>3</sup>

Fontosabbak azonban ezeknél – de még mindig nem a leglényegesebbek – azok a kérdések, amelyek már nem a „főhős” személyi adataival, hanem szerepének, cselekedeteinek indítékaival és következményeivel függenek össze. Megalapozatlannak bizonyultak például a krónikáknak – s az azokra épülő regényeknek és drámáknak – azok a leírásai, amelyek szerint (pápai jóváhagyással) már a hadjárat kezdetén őt nevezték volna ki a had fővezérévé, majd a Cegléden tartott beszédében hirdette volna meg „mozgalma” céljait, s végül a Temesvár alatti véres csatában szenvedett volna döntő vereséget Szapolyai Jánostól. (Téves információk voltak ezek, bár közvetlenül nem okolhatók a különböző politikai kurzusok és irodalmi divatok igényeit kielégítő történelemhamisításokért. Kétségtelen ugyanis, hogy Dózsa végül a lázadók fővezére lett, voltak a mozgalmanak megfogalmazott politikai céljai, s hogy a Temesvárnál kialakult katonai erőviszonyok véglegesen eldöntötték a felkelés kimenetelét.)

A történettudomány teljesítménye nem azért jelentős tehát, mert térben és időben a „helyükre tette” az eseményeket, hanem mert alapvetően új megvilágításba helyezte őket. Tévesnek bizonyult az a felfogás, amely a parasztháborút a szociális állapotok elviselhetlenségéből vezette le, s nem igazolható az a – XIX. századi reformkortól uralkodónak mondható – hipotézis sem, amely szoros okozati összefüggést tételez fel a „pórlázadás” vérbefojtása és a tizenkét évvel később bekövetkező mohácsi csatavesztés között. Érthető persze, ha a múltunk megítélésének ilyen mélységű revíziója a közgondolkodás ellenállásába ütközik, s kétélyeket ébreszt a laikus olvasókban: vajon nem egy újfajta tudatmanipuláló

kísérletről, valamiféle posztmodern ideológia hatásáról van-e szó. Az alábbiakban bizonyítani igyekszem, hogy indokolatlanok ezek a kételyek.

De lássuk sorjában a történettudósok érveit! Szabó István még 1976-ban publikálta azt a könyvét,<sup>4</sup> amely kiemelte a hajdúknak a parasztháborúban játszott szerepét, s ezzel a mozgalom radikalizálódásának korábban ismeretlen okaira mutatott rá. Szűcs Jenő egyház- és eszmétörténeti tanulmányai<sup>5</sup> azt bizonyítják, hogy a vallásos hit és a társadalmi igazságosság eszméjének szoros kölcsönhatása nélkül nem bontakozhatott volna ki a rendi társadalom alapjait megrengető lázadás. Kubinyi András,<sup>6</sup> Hermann Zsuzsanna<sup>7</sup> és Barta Gábor<sup>8</sup> diplomácia-, illetőleg jogtörténeti munkái arra figyelmeztetnek, hogy sem a korabeli hatalmi elit vezéralakjait (Szapolyai, Bakócz, Werbőczy stb...), sem a mohácsi katasztrófa okát, illetőleg az ország XVI. századi történetének későbbi fejleményeit nem lehet sem megérteni, sem megítélni az európai hatalmi erőviszonyok alakulásának ismerete nélkül, pusztán az 1514-es nemzeti tragédia nézőpontjából.<sup>9</sup>

Mielőtt azokat a történészeket faggatnánk, akik a XVI. század eleji királyi hatalom és katolikus egyház végzetes kimenetelű döntéseinek külpolitikai hátterét tárták fel, a keresztes hadjáratot az eredeti céljától eltérítő névtelen szereplők – lázadó tömegek – társadalmi hovatartozását tisztázó kutatások eredményeire figyeljünk!

Szabó István fentebb idézett könyve világít rá arra, hogy a felkelés eskalálódásában nem az elnyomott parasztság, hanem egy dinamikus gyarapodó és növekvő létszámú társadalmi réteg játszott meghatározó szerepet. Azokról a hajdúkról van szó, akik – még a Mátyás király uralkodása idején kapott lehetőséggel élve – évente több tízezer szarvasmarhát hajtottak ki a nyugat-európai piacokra, s akik szinte egyik napról a másikra váltak földönfutókká, amikor II. Ulászló elvette tőlük, s külföldiek kezébe adta a marhakereskedés jogát. A Dózsa-féle felkelés legmélyebb okai mögött tehát egy merőben új, ám máig ismerős történelmi léthelyzetre lehetünk figyelmesek. A társadalmi folyamatok, a politikai hatalom és a gazdasági érdekek korábban nem tapasztalható – jellegzetesen újkori – összefüggéséről van szó. Most kaphatna lendületet a hazai polgárosulásnak – a privilégiumokat élvező középkori szász és német városokétól eltérő karakterű – sajátosan magyar, mezővárosi típusa, ám a társadalomfejlődésnek ez az iránya rögtön zsákutcába torkollik. Mégpedig nem az osztályellentétek kiéleződése, s még kevésbé vallási vagy etnikai feszültségek miatt, hanem a minden egyéb érdeket maga alá gyűrő gazdaságpolitikai racionalitás érvényesülése következtében.

A kincstár érdekeit figyelembe véve tökéletesen indokoltak azok a királyi rendeletek, amelyek a magyar fizetőeszköz gyarapodását és élénkebb forgalmazását célozzák, amelyek azonban értelemszerűen kiveszik a marhakereskedés jogát a hazai hajdúk kezéből.<sup>10</sup> Az idegen, a külföldi hajcsárookra bízott értékesítés ugyanis nemcsak az adók és vámok befizetését teszi ellenőrizhetőbbé, hanem egy fejlettebb ipari kultúra termékeinek beáramlását, azaz az árucserre-forgalom erőteljes növekedését is elősegítik. Már-már minden közgazdasági feltétele adva lenne az ország modernizációjának, csak éppen a társadalmi feltétel: a szabadságjogokkal rendelkező, vállalkozásokba kezdő, s abból önmagát és környezetét is gazdagító/gyarapító polgár hiányzik. Mi több: a politikai hatalom nemcsak hogy nem tesz kísérletet a modernizáció három feltételének összehangolására, hanem – az anyagi erőforrások világát öntörvényűnek véve – úgy hoz gazdaságélénkítő intézkedéseket, hogy egyidejűleg adminisztratív eszközökkel is megbénítja a társadalmi mobilizációt. Miután ez a frusztrált, érdekeiben súlyosan sérült pásztortársadalom a kereskedelem mellett – foglalkozásából adódóan – a fegyverforgatáshoz is értett, a keresztes hadjáratokhoz való csatlakozásában eleve benne rejtett a fennálló jogrenddel szembeni lázadásának kockázata.

Míg a hajdúk aktivizálódását kizárólag a gazdasági és egzisztenciális érdekérvényesítés vágya motiválta, a parasztlak nagy tömegeit nem lehetett volna mozgósítani spirituális célok elérhetőségének reménye nélkül. Hogy

ma már pontosan láthatjuk: hogyan összegeződtek és erősítették egymás hatását az egyház és az állam, a vallás és a politika, a lelki és az anyagi motivációk mélyen rejlő ellentétei, s hogy egyáltalán hol van a helye a magyar parasztháború ideológiájának a keresztény Európa eszmétörténeti folyamataiban, nos, mindezt a rendszerváltozás előtti évtizedek legnagyobb formátumú és hatású magyar történéseinek, Szűcs Jenőnek köszönhetjük.

Neves tudósunk figyelt fel arra, hogy a lázadás kibontakozásának történelmi térképe tökéletesen fedi a kor legkiterjedtebb és legaktívabb szerzetesrendje, az ún. obszerváns ferencesek kolostor-hálózatának földrajzi elhelyezkedését. S hogy nem véletlen egybeesésről van szó, azt a levéltári forrásokban azonosítható szereplők száma és a „hittérítők” tevékenységében kifejtett eszmerendszer ferences rendi forrásai egyaránt bizonyítják.<sup>11</sup>

Mielőtt az „obszerváns” doktrínákkal ismerkednénk, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a középkor végi belháborúk ideológiái – a XV. századi Budai Nagy Antal-féle parasztfelkeléstől (1437) a husziták láncreakciószerűen terjedő mozgalmain át a nagy német parasztháborúig (1524–1525) – Európa-szerte bibliai alapelvekre vezethetők vissza, s hogy Dózsa fellépését már csak pillanatok választják el Luther Márton – a modern kor szellemi arcukat alapvetően meghatározó – vallási forradalmának kirobbanásától (1517). Ez az összefüggés persze nem azt jelenti, hogy 1514 társadalmi programja közvetlenül levezethető volna valamilyen egységes európai „keresztény szociális chartából”. Éppen ellenkezőleg: a hazai történelmi feltételekhez igazított ferences ideológia lényegesen eltért a forradalmi tézisek térségünkben kialakult változataitól azáltal, hogy szintézist teremtett a keresztény szociális eszmék és már az Árpád-kori jogfejlődés eredményeként ki-

fejlődött világi szabadságjogok között. S itt nemcsak egyes társadalmi csoportok privilegizált helyzetére, hanem a rendi-nemesi nemzettudat leglényegesebb mozzanatára: az uralkodóval szembeni ellenállásnak az Aranybulla záradékában „kimondott” jogára is emlékeznünk kell! Ez a kapcsolat önmagában is számos – korunknak szóló – tanulással szolgál, de magának az ideológiának az ismerete nélkül aligha lenne érthető. Nem mellékes körülmény volt tudniillik az sem, hogy a társadalmi igazságosságért folyó küzdelem keresztény kötelezettségét sem kellett idegen forrásokból importált teológiai érvekkel bizonyítani. Hiszen két nagy teológus-íróknak – Temesvári Pelbártnak és Laskai Osvátnak – köszönhetően ezek az érvek jelen voltak már a XV. századi „értelmiségi” köztudatban, azaz ferences rendi szerzeteseink két nemzedéke is elsajátíthatta már a radikális gondolatot, mely szerint a vallás, az erkölcs, a jog és a politika felségterületei elválaszthatatlanok egymástól. Álljon itt egy rövid szöveggyűjtemény annak illusztrálására, hogy a parasztsereg agitátoraiként tevékenykedő obszerváns szerzetesek milyen eszméken nevelkedtek!

„Nem adatott meg az embernek a felsőbbiség, hogy uralkodjék embereken, hanem hogy a föld állatain, a tenger halain és az ég madarain uralkodjék; ha nem vétkezünk, egyenlőek vagyunk.”

„[...] a *lex vetus* (Ószövetség) kőtabletkon adatt, az emberi törvény pergamenre van írva, de a *lex naturalis in corde* a szívben van, noha a szívben kétféle »törvény« is lakozik: ez eredendően a természet által (*connaturaliter*), a *lex nova* (Újtestamentum) pedig a kegyelem által.”

„A hatalom három fajtája közül [...] csak az első istentől való; a másik kettő *per ambitionem*

és *per usurpationem* való. Mindkettő »rossz«, de a legrosszabb, sőt tűrhetetlen a harmadik, a »bitorlás«. Aki ugyanis így gyakorolja a hatalmat, az »tolvaj és rabló, és szüntelenül bűnbán leledzik [...] az ilyen úrnak nem kötelesek az alattvalók engedelmessé válni és adót fizetni.«<sup>11</sup>

... „Ha a hatalom, a felsőbbtség ’jogtalanságot’ követ el, /.../ saját felsőbbtségével szemben is bárki megvédeheti magát.”

... „jó és helyes »jogtalanságot« megbosszulni valamely rossz megjavítása, vagy a közösség békéje, vagy az igazság megőrzése végett hiszen az erőszak erővel való visszaütésének maximája, *Vim vi repellere* már a kánonjogban is benne van.”

„Jóllehet »a harag nem egyéb mint bosszúvágy«, de van jogos bosszú is! »Ha valaki ugyanis nem gyullad haragra, noha oka volna rá, ebből következik, hogy nem bosszulja meg, amit *meg kell bosszulnia*, ez pedig feddésre méltó.«<sup>12</sup>

Miként Szűcs Jenő fogalmaz: „kimondatott tehát az ellenállás tana”, s ez a tan jelenik meg majd Dózsa hadba hívó parancsában is.<sup>13</sup> Eszerint az egyház immár nem pusztán a közösség – a kereszténység, az ország, a haza –, hanem önmaga védelmében is felhatalmazza az egyént, hogy erőszakkal szerezzen érvényt természetes jogainak, s vegyen elégtételt az emberi méltóságán esett sérelmekért. Ne feledjük: a ferencesek agitációja olyan tömegeknek szólt, amelyek lélekben felkészültek már, hogy örök üdvösségük reményében életüket kockáztassák az idegen hódítókkal szembeni háborúban. Az „eretnek” propaganda nem a békés hétköznapi emberét fanatizálta tehát, csupán a „palackból” már kiszabadult szellem új irányát jelölte ki. Az ideológiai manipulációval példátlanul gyorsan konvertálható katonai virtus olyan tömeglélektani törvényszerűség példaként is tanulmányozható, amely mostantól, a XVI. század elejétől válik az újkorai társadalomfejlődés egyik legsúlyosabb kockázati tényezőjévé.

Az a kérdés azonban már nem a lélektanra s nem is az eszmetörténetre tartozik, hogy egy igényesen kimunkált vallási ideológia hogyan volt képes a legkülönbözőbb társadalmi rétegekhez tartozó ország-lakosokat mozgósítani. Jóllehet nem a valóságot tükrözte a marxista történetírás Dózsa-képe, amely szerint a parasztervezér az egész társadalmat egy frontba tudta tömöríteni az „uralkodó osztályok” ellen, de kétségtelen, hogy kisenemesek, papok, hajdúk, városi polgárok, lófő székelyek és jobbágyok egyaránt részt vettek az „urak” elleni katonai akciókban. A felkelés kibontakozó szakaszának

össznépi jellege, majd a benne résztvevő csoportok polarizálódása s végül drámai szétesése arra utal, hogy az obszervánsok „forradalmi ideológiája” az érdeksérelmeket szenvedő társadalmi rétegek mindegyikére hatott, de e hatás mértéke, kohéziós ereje az egyes csoportoknak a rendi hierarchiában elfoglalt helyétől függően különböző volt. Abban a szegényparaszti környezetben működött a leghatékonyabban, ahol a szakrális/katartikus kiengesztelődést ígérő véres bosszúállásnak nem volt reális (evilági, jogilag garantálható) alternatívája, s ott gyengült meg, s halt el, ahol a különböző szabadságjogoknak több évtizedes vagy évszázados előzményekre visszatekintő jogi garanciája volt. Ezért volt szükség-szerű, hogy az erdélyi és felvidéki szász városok polgárai többségükben nem csatlakoztak a felkelőkhöz,<sup>14</sup> s hogy Székely Dózsa György paraszthadának főserégével szemben Zápolyának éppen a székelyeket sikerült hadba szólítani.<sup>15</sup> Az egyszer már birtokolt szabadságjogok visszaszerezhetőségének ígérete mérsékelte a radikális indulatokat, s a hatalommal megköthető kompromisszum lehetőségének reménye erősebbnek bizonyult az életük árán is az igazságért harcolók hiténél.

Ezt a reményt azonban a történelem végül is éppúgy megcsúfolta, mint a lázadók hitét. A parasztfelkelés vérfelújítása után nem az történt, hogy milliók röghöz kötése árán felgyorsulhatott a polgári fejlődés, hanem éppen az ellenkezője: a székelyek és a városi polgárok több évszázadon át gyakorolt jogai is veszélybe kerültek.<sup>16</sup> A szabadságjogaikért küzdő társadalmi rétegek olyan fokú izoláltságáról és fragmentáltságáról van itt szó, amely a Werbőczy-törvények konzerváló hatása révén – majd a ferenci abszolutizmusnak, a szabadságharc elbukásának, a Bach–Schmerling-korszaknak és a kiegyezésnek köszönhetően – túléli a középkort, s átörökítődik a következő századokra – ide értve a XX. századi rendszerváltozás fejleményeit is. Ha van sajátosan magyar történelmi képlet, hát ez az! A feudális viszonyok prolongálása nem azért járt végzetes következményekkel, mert Magyarországot eltérítette a társadalomfejlődés nyugat-európai útjától, hanem mert a saját útját „tévesztette el”.

Utóbbi megjegyzéseink azonban már nem a történetírás, hanem a történetfilozófia problémakörét érintik. Mielőtt azonban messzebbre menő, aktualizáló következtetésekre jutnánk, vessünk még egy pillantást a XVI. század elejére – immár nem a hazai események elmélyültebb elemzése, hanem a korabeli magyar királyság külpolitikai mozgásterének felidézése céljából! Látnunk kell, hogy Magyarország nem egyszerűn két nagyhatalom ütközőpontjába, hanem kétfajta kiszolgáltatottság

harapófogójába került. Az egyik oldalról a török hódítók, a másiktól a „piaci erők” feltartóztatathatlan nyomulása fenyegette az államot. Míg azonban az előbbivel szembeni ellenállás megszervezésében több évszázados katonai tapasztalat kínált számára követhető mintákat, a gazdasági hódítás manővereivel szemben csaknem tökéletesen felkészületlen volt. Elhibázott döntés volt – szóltunk már erről – a marhakereskedelem külföldiek kezére juttatása, ám lényegesen súlyosabb következményei voltak bányakincseink elherdálásának. Kétségtelen, hogy a kor legfejlettebb technológiájával rendelkező délnémet bányapár „bevonása” nélkül az ország nemesfémkészlete holt tőke maradt volna, az az üzlet azonban, amelyet a királyi kancellária e technológia behozataláért Európa leggazdagabb bankár családjával kötött, előnytelennek és kifejezetten károsnak bizonyult. A Fuggerekről van szó, akik a XVI. század elején már nem pusztán a tőkepiac főszereplői voltak, hanem akiknek „a hatalma felért a legtöbb kortárs uralkodóházával”,<sup>17</sup> mi több: akiknek a támogatása nélkül sem a pápa, sem a császár nem foglalhatta el a trónját.<sup>18</sup> A gazdasági kár: az elmaradt haszon, valamint a mélyre hatoló és hosszú távú politikai konzekvenciái miatt mondható tehát rossznak ez az üzlet. Miután ugyanis a Fuggerek és a Habsburgok érdekei szétválaszthatatlanul összefonódtak, a történelmi Magyarország önállóságának a szimbólumán is folt esett: a trónutódlást érintő szuverén döntés lehetősége az elvtelen kompromisszumok kényszerévé degradálódott. Attól a pillanattól kezdve, hogy megkezdődött bányakincseink elorzása, az augsburgi bankház érdekeit képviselő Habsburgok trónigénye már nem egyszerűen a vetélkedő dinasztiák egyikének az uralmi ambícióit jelentette. Ferdinánd igénye a királyi koronára a formális jog szerint igazolható volt, az ország gazdasági gyarmatosítására azonban semmiféle szerződés nem hatalmazta fel. Márpedig feltétlen elkötelezettsége az újkori kapitalizmus hatalmasságai iránt ezzel a veszéllyel járt. Minőségileg új elem jelent meg a hatalmi viszonyok alakulásában, s ez radikálisan átértékelte a magyar külpolitika tájékozódási lehetőségeit. Ha korábban a Habsburg-pártiság a törökkel szembeni közös európai érdekek felismeréséből fakadt, mostantól az „idegen hatalommal” való kollaborálás szándékának gyanúját ébresztette. S míg a törökkel való egyezkedés azelőtt – ha csak taktikai célú volt is – egyértelműen az ország s a keresztény Európa elárulásának minősült, az új geopolitikai helyzetben legalább az autonómia mozgásterét kínálta az elvesztett szuverenitás helyett. (Elgondolkodtató: miért van, hogy a mai magyar nemzettudat permanens válságában semmi szerepe nincs a török uralmat szolgáló kény-

szerű hódolás emlékének, miközben a Habsburgokkal történt kiegyezések értelméről – és szükségességéről – folyó viták mindmáig lezárhatatlannak látszanak.)

Azok mögött a hatalmpolitikai konfliktusok mögött, amelyek a király, az egyház, az arisztokrácia és az országgyűlés bonyolult érdekellentéteiből fakadtak, s amelyek a keresztes hadjárat meghirdetésekor eszkalálódtak – csakúgy, miként a szociális feszültségek robbanásában –, a „külpolitikai végzet” (Kemény Zsigmond) könyörtelen logikáját is látnunk kell tehát. Az újkor (kapitalista) világrendjét formáló hatalmak (a Fuggerek és a Habsburgok) érdekszövetsége éppen akkor fosztotta meg az országot anyagi erőforrásaitól, amikor a középkori társadalmi struktúrára nehezedő katonai nyomás fokozott követelményeket támasztott az állam védelmi képességeivel szemben. S miután az egymással is vetélkedő, s a törökkel „különutas” egyezségekre törekvő európai hatalmak vonakodtak katonai vagy pénzbeli segítséget nyújtani, az „iszlám veszéllyel” szembeni védekezés drasztikusan növekvő költségeit csak az életminőség rovására lehetett előteremtteni. Az immár globális hatalmak ütközőzónájába szorult ország belső rendjét ezért fenyegette káosz, s csak idő kérdése volt, hogy mikor következik be az összeomlás. A detonáció pusztító ereje darabokra tépte a társadalom szerkezetét, szívó hatása pedig vákuumot teremtett a hatalom zárt terében. A független államiság elvesztésének (1526) mindazonáltal nem a polgári fejlődés elakadása (1514) volt az oka: mindkét katasztrófa ugyanazon történelmi folyamat prognosztizálható fejleménye volt.

Persze, amikor kritikai észrevételeket teszünk a parasztháború történet- és szépírói feldolgozásainak felületességei vagy egyoldalúsága miatt, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a társadalmak bonyolult viszonyrendszerének végtelen ellentétekre redukált értelmezése nem sajátosan magyar s még csak nem is újkori jelenség. Reinhart Koselleck figyelmeztet arra, hogy „a történelmi világban az emberek többnyire aszimmetrikus, egymást kizáró ellenfogalmakkal élnek (így különböztették meg magukat a hellének a barbároktól, a keresztények a pogányoktól, s így született meg az Übermensch fogalmával szemben az Unmensch fogalma)”, s ezért „egyetlen történelmi megmozdulás sem ismerhető meg kielégítően ugyanazon ellenfogalmak alapján, amelyekkel egykor maguk az érintettek tapasztalták meg és értelmezték a világot”.<sup>19</sup>

Hangsúlyoznunk kell, hogy a történetfilozófus megállapítása nemcsak a történelmi valóság tudati tükröződésének torzulásaira vonatkozik, hanem arra is, hogy azok a szemléleti sémák, amelyek az emberek, a népcsoportok,

a vallások, a kultúrák közötti különbségeket antagónisztikus ellentétekké konstruálják, képesek lehetnek arra, hogy véres konfliktusok gerjesztőivé váljanak. Nem nehéz felismernünk, hogy a tudati és a történeti valóságnak az effajta kölcsönhatása nem korlátozódik az ó- és a középkorra, hiszen korunkban az egymást démonizáló politikai pártok és nagyhatalmak rivalizálása mögött ugyanez az archetipikus szemléleti séma működik. (Ha csak annyi tanulságot szűrünk le XVI. századi tragédiáinkból, hogy bennük ezeknek az atavisztikus tudati reflexeknek is szerepe volt, talán az iskolai történelemtanítás is eredményesebb lehetne!) A múlt kritikai elsajátítása, a történelmi tapasztalatok tudatosítása és mérlegelése – s tegyük hozzá: irodalmi, művészi interpretációja – tehát nemcsak az elé a feladat elé állítja az utókort, hogy pontosan rekonstruálja a megtörténtekeket, s azok tudati-pszichikai mozgatórugóit, hanem az elé is, hogy felmutassa és kibontsa belőlük azokat az összefüggéseket, amelyek – a történelmi szituációk ismétlődése esetén – kiszabadíthatók az archaikus tudati mechanizmusokból. A múltnak ugyanis – kövessük ezúttal is Kosseleck gondolatmenetét – „egyszerre része az, ami megtörtént és az, ami lehetőségként benne volt, ám nem következett be. Amit meg lehet hosszabbítani, azok a tapasztalatok, valószínűsíthető tehát, hogy ezek a jövőben megismétlődnek”.<sup>20</sup>

Nemcsak az a kérdés tehát – persze az is! –, hogy milyen „objektív” tényezők (hatalmi viszonyok, államszerkezeti hibák, diplomáciai malőrök, külső fenyegetettség, túlfeszülő érdekellentétek) szerencsétlen összhátása idézte elő a katasztrófát, hanem – újra hangsúlyozzuk – az is, hogy az azóta eltelt fél évezred alatt hogyan kezelte azt a „kulturális emlékezet” (Assmann). Képes volt-e megérteni az okait, s meglátni a korban azt is, ami „lehetőségként benne volt, ám nem következett be.” Képes volt-e felfogni, hogy a múlt „bevallásáért” a mindenkori jelennek tartozik felelősséggel, s hogy ez a felelősség egyszerre követel szigorú tárgyszerűséget a történelmi események és a „társadalmi tények” (Durkheim) leltározásában, és kíméletlen kritikai hajlamot a szubjektív indítékok megítélésében. Mert a történelmi emlékezet semmit nem ér a történelmi tapasztalat nélkül, a tapasztalat fogalmában pedig benne rejlik a következtetések, a tanulságok és a tennivalók tudatosításának készsége is. Az a felismerés, hogy a múlt örökségét sem birtokba venni, sem korrigálni nem lehet a gondolkodás primitív semáinak elvetése nélkül.

E megfontolások alapján juthatunk arra a belátásra, hogy a „külpolitikai végzetet” csak azért okolhatjuk, hogy Magyarország véglegesen letért a társadalomfej-

lődés nyugat-európai útjáról, de azért már nem, hogy – ismételjük meg! – hosszú-hosszú időre a saját útját is eltévesztette. Egészen 1848-ig 1514 kínálta azt az utolsó pillanatot, amikor a középkori magyar társadalom minden osztálya, minden rétege érdekeltnek tekinthette még magát a külső fenyegetettség elleni összefogásban, ám a keresztes hadjárat céljával szerveződő tömegmozgalom polgárháborúba torkollása nemcsak a parasztság, a polgárság és a nemesség viszonyát tette kezelhetetlenné, hanem a hatalmi elit politikai skizofréniáját is állandósította. Miután a parasztság röghöz kötésével minimálisra csökkent a természetes társadalmi mobilizáció lehetősége, s ezáltal az eladdig is végletesen izolált és heterogén – más-más etnikai és vallási tömbökhöz tartozó, eltérő jogi státusszal rendelkező – polgárságnak nem volt a többségével közös érdeke, a nemesség sem tölthette be a rendi társadalomban kijelölt funkcióját. Elidegenedett politikai osztállyá vált („Szertenézett, s nem lelé honját a hazában”), s vagy elvtelen kompromisszumokkal igazodott a nagyhatalmi erőviszonyokhoz, vagy kellő háttér nélkül vágott bele függetlenségi küzdelmeibe.

Azok a belső és külső hatóerők, amelyek a magyar történelem tragikus fejleményeihez – a XIX. századi szabadságharc leveréséhez, Trianonhoz, a holokauszthoz s végül a kommunista diktatúrához – vezettek, jelen voltak tehát már a XVI–XVII. században is, mégsem mondhatjuk, hogy a kikerülhetetlen Végzetünket teljesítették be. Nem mondhatjuk, hiszen ha magunk elé képzeljük a XVI. század eleji Magyarország társadalomszerkezeti vázlatát, s az e szerkezetet folytonosan módosító, alakító folyamatokat, semmilyen feltűnő jelét nem láthatjuk ezekben olyan éles polarizációnak, amely elkerülhetet-

lenné – de akár csak érthetővé is – tette az egész országot két nagy katonai táborra osztó polgárháborút. Ami 1514 nyarán történt, a kortársak számára éppoly váratlan esemény volt, mint az első világháború kitörése a XX. század elején élők számára. Nem mondható, hogy – Habermas fogalmaival élve – az „életvilág” és a „rendszer” ellentéte végtelenen kiéleződött volna, azaz, hogy a korabeli magyar államban már nem volt meg az önkorrekció képessége. Éppúgy működtek azok a mechanizmusok, amelyek – a közigazgatás, a jogszolgáltatás és a törvényhozás intézményrendszere segítségével – orvosolhatták a kirívó érdeksérelmeket, miként – egészen a XV. század végéig – volt „életterük” azoknak a gazdasági és szociális törekvéseknek is, amelyek a feudális viszonyok lassú átalakulása: a kapitalizálódás és a polgárosulás irányába mutattak. Ha tehát mégis az összeomlás veszélye fenyegette a magyar államot, annak okát az „életvilág” felszíne alatt és/vagy a „rendszeren” kívül kell keresnünk. A politikum szférájának két olyan peremtartományáról van szó, amelyek a mindenkor hétköznapiakban marginálisnak látszanak, valójában azonban sokkal mélyebben determinálják az állam mozgásterét, mint a közélet hétköznapi ügyei. Az életvilág felszíne alatt azok a szellemi – vallási, ideológiai, eszmei – folyamatok zajlanak, amelyek minden korban és minden rendszerben az uralkodó viszonyokkal szembeni kritikai attitűd érveit termelik, a „rendszeren” kívül pedig azok a külhatalmi erők terjeszkednek, amelyek folytonosan próbára teszik az állam működőképességét. Sem a középkorban, sem napjainkban nem létezett, nem létezik olyan politikatudomány, amely pontosan le tudná írni, hogy a két „tartomány” eseményei milyen törvényszerűségeket követnek, néhány fontos összefüggésre azonban 1514 példájából is következtethetünk. Az első ezek közül arra figyelmeztet, hogy noha önmagukban sem a szociális állapotok, sem a szellemi folyamatok nem generálnak véres konfliktusokat, szükségszerűen hatnak egymásra, s a kölcsönhatásukból kirobbanó politikai krízisekben a praktikus érdekek szétválaszthatatlanul összefonódnak a vallási/ideológiai motivációkkal. Talán ennél is aktuálisabb 1514 másik tanulsága. Eszerint ha egy politikai közösség belső ellentétei csak végtelen polarizációban juthatnak kifejezésre, az állam védtelenné, tehetetlenné válik a külhatalmi erők terjeszkedésével szemben. E tanulságok megszívlelésének jelenünkben – az ukrajnai háború eskalálódásának napjaiban – különös időszerűsége van. Egyszerre kell elfogadnunk két súlyos, ám nem azonos értékű adottságot. Egyfelől azt, hogy 1514-gyel véglegesen lezárult Európa történetének az a korszaka, amelyben Magyarország

nagy-, illetőleg középhatalmi szerepet játszhatott, másfelől meg kell tanulnunk kiaknázni a történelmi vereségből fakadó lehetőségeket. Mert azáltal, hogy geopolitikai értelemben ütközőzónába kerültünk, kultúratörténeti szerepünk is lényegesen megváltozott, s ez a változás olyan perspektívákat is megnyitott, amelyek a XXI. században sem zárultak be. Hiszen a XVI. századdal kezdődő újkori civilizáció sorsa bármennyire a nagyhatalmak kezében maradt is, életképességét a folytonosan ütközőzónában élők kultúrájának minősége határozza meg.

Következésképpen, ha most fél évezred távolából arra teszünk kísérletet, hogy pontosabban értsük az egykori események összefüggéseit, nem azt kell latolgatnunk, hogy mi lett volna, ha nem robban ki a parasztfelkelés, s ha Mohácsnál nem veszítünk csatát. Sokkal több tanulsággal szolgál, ha – a kollektív önkritika műfaját gyakorolva – azt próbáljuk meg rekonstruálni: hogyan dolgozta fel történelmi tudatunk a nemzeti katasztrófák okait. Amiként azt e folyóiratszám irodalom- és művészettörténeti elemzése is illusztrálni fogják, alapvetően háromfajta „balítélet” érhető tetten Dózsa forradalmának költői és képzőművészeti ábrázolásaiban. Voltak, akik a véletlennek tulajdonítottak döntő szerepet, s voltak, akik a vak végzet, a magyar fátum beteljesüléseként értelmezték a tragikus eseményeket. Ám sok igényesebb feldolgozásra is rányomta a bélyegét az a fajta történetiszemlélet, amely minden konfliktusban egyeztetetetlen érdekek, antagonisztikus ellentétek összeütközését véli felfedezni – akarva-akaratlanul az osztályharc baloldali ideológiáját propagálva ezzel. Azt az állítást is megkockáztathatjuk, hogy némely irodalmi és képzőművészeti alkotáson keresztül ez az alapjaiban hamis, félrevezető ideológia még azok után is érezteti hatását a közgondolkodásban, amikor annak az oktatásban, a kultúrában korábban uralkodó pozíciói már régen megsemmisültek. Ez a „balítélet” ezért érdemel kitüntetett, de nem kizárólagos figyelmet. A soron következő tanulmányok a történettudomány legújabb eredményei ismeretében, a magyar művészet XXI. századi felelősségének tudatában tesznek kísérletet 1514 tanulságainak újragondolására.

## JEGYZETEK

- 1 *Ferences ellenzéki áramlat a magyar parasztháború és reformáció hátterében = Irodalomtörténeti Közlemények*, 1974. 4. sz., 409–435., 413.
- 2 Ld. az a Dózsa-felkelés 500. évfordulója alkalmából szervezett konferenciák anyagának az interneten is elérhető összefoglalóit. Az egyiket az MTA Bölcsészettudományi Központ Történettudományi Intézete (2014. május 22–23.), a másikat az Erdélyi Múzeum Egyesület csíkszeredai fiókszervezete szervezte (2014. június 5.) rendezte. Tárgyunk szempontjából az előbbi rendezvény kínálatából főként Ács Pál, Szörényi László és Erdélyi Gabriella, az utóbbiéból Egyed Ákos, C. Tóth Norbert és Neumann Tibor előadásai érdemelnek figyelmet. Ld. még a *Magyar Narancs* 2014/17. számában Kovács Péter Erdélyi Gabriellával készített interjút!
- 3 Elgondolkodtató koncepciója van erről Barabási Albert-Lászlónak, aki a *Villanások* c. nagysikerű könyvében levéltári dokumentumokra alapozva menti fel Dózst a gyilkosság vádjá alól, s egyszersmind valószínűsíti, hogy az ifjú székelynek a vele szembeni – alaptalan – bírósági eljárás előli menekülése egyben katonai karrierjének kezdete volt. (Barabási Albert-László: *Villanások – A jövő kiszámítható*. Bp., Nyitott Könyvműhely, 2010)
- 4 Szabó István: *Jobbágyok – Parasztok* (Bp., Akadémiai, 1976)
- 5 Szűcs Jenő: *A ferences obszervancia és az 1514. évi parasztháború. Egy kódex tanúsága = Levéltári Közlemények* 43. (1972), 213–261.; Szűcs, *i. m.* (1974)
- 6 Kubinyi András: *A mohácsi csata és előzménye. (Századok, 1981/1.)*,
- 7 Hermann Zsuzsanna: *Egy pénzügyi tervzettől a hármaskönyvig – Werbőczy és a parasztháború = Századok*, 1981/1., 108–152.
- 8 Barta Gábor: *A Sztambulba vezető út* (Századok, 1981/1.)
- 9 Ld. még C. Tóth Norbert: *Szapolyai János erdélyi vajda 1522. évi havasalföldi hadjáratai* c. tanulmányát! *Hadtörténelmi Közlemények*, 125., 2012.
- 10 Szabó István fentebb hivatkozott könyvében (ld. 4. jegyzet!) ír erről. A nyugat-európai marha-piacokról hazatérő hajdú idegen valutában hozza magával a jövedelmét, s így sem az udvar – az abból befizetett adókkal –, sem a hazai áru piac nem látja annak hasznát.
- 11 Ld. 5. jegyzet 1. tétele!
- 12 Ld. 5. jegyzet 2. tétele! (Kiemelések tőlem – K. F.)
- 13 „...a parasztháború kirobbanását ideológiai értelemben az fűtötte és 'legitimálta', hogy a 'hitetlen nemesség' felkelt az *expeditio sancte congregationis* ellen; ez így olvasható Dózsa hadba hívó parancsában. Mi egyéb ez, mint *ira per zelum*, amely legitimálja a bosszút.” *Uo.* (5. lábjegyzet/2.)
- 14 „A polgárok ellenben a paraszti tömegeket sújtották megvetéssel. 1514-ben a Dózsa-parasztháború felkelői nem lettek szövetségest a polgárságban, mivel a városok falubirtokaik révén maguk is földesurak voltak. Óvatosságra intette a földesurakat az is, hogy a városi szegények rokonszenveztek a felkelőkkel. Kolozsvárott például a 'keresztesek' közeli tábora felizzította a szegénység hangulatát, amely a falak közé menekült nemesek javait elvette, őket halálra kereste. A polgárság kerülte a közbeavatkozást, csillapította a békétleneket. Később azonban, amikor a hadi helyzet kedvezőre fordult, könyörtelenül lecsapott. Buda, Kassa pedig zsoldosokkal vett részt a Dózsa-felkelés leverésére indított más hadműveletekben.” Granasztói György: *A középkori magyar város*, Bp., Gondolat, 1980. 146. (Magyar História)
- 15 „Mátyás [1473-ban] megerősítette az egyetemes székelység részére kiadott szabadságlevelét; ... Azt is meghagyta, hogy mindazokat, akik a székely nép szabadsága ellen vétenek, „hányják ki” a birtokaikból. II. Ulászló a székelyek panasza alapján elmozdította Báthort, s ezáltal megszüntette a kirívó kegyetlenkedéseket és jogfosztásokat. De a megindult társadalmi folyamatot megakadályozni nem tudta, a székelység ősi egysége töredezni kezdett. Azelőtt a lófő székelyek is szívesen kiállottak a gyalogok érdekeiért; II. Ulászló korában azonban megkezdődött a székelyek körében is a társadalmi osztályok merev elkülönülése, s egymással való harca. Mikor panaszra mentek az új vajdához, s az erőszakoskodó előkelők megbüntetését kérték, azt a tanácsot kapták, hogy egyezzenek ki velük.” Féja Géza: *Dózsa György* [Mefhosz Könyvkiadó, 1939], Bp., Aqua Kiadó, 1993, 67.
- 16 Werbőczy határozata „a szász polgárból jobbágyot, a privilegizált szász közösségből jobbágyi települést farag... Kettős nemesi ostor csattant itt a szászokon: a királyi jövedelmek rendezésére tett erőfeszítések összefonódtak az a Mátyás idejére visszanyúló törekvéssel, hogy a városi polgárokat – a polgári szőlő- és földbérleket – kilenced fizetésére kötelezzék.” Hermann, *i. m.* (1981), 118.
- 17 Bryan Cartledge: *The Will to Survive – A History of Hungary*, New York, Columbia University Press, 2011
- 18 „1519-ben V. Károly Jakob Fugger félmillió forintján vásárolta meg magának a birodalmi választófejedelmek szavazatait.” Szakály Ferenc: *Virágkor és hanyatlás: 1440–1711.*, Bp., Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990, 83.
- 19 Reinhart Koselleck: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Fordította Szabó Márton, Bp., Józsefvég Műhely, 1997 (Józsefvég tankönyvek), 9, 11.
- 20 *Uo.*, Szabó Márton utószava, 90.

Eisler János

## Néhány Dózsa Györgyhöz kapcsolódó képzőművészeti ábrázolásról

(feuilleton)

■ Dózsa György alakja, története – a parasztháború mint „forradalom” – gazdag és változatos lehetőségeket nyújt mind az irodalom, mind a képzőművészet számára, és különösen sokrétű ez a tematika, ha az író vagy képzőművész a népzvezér alakjával, az események szereplőivel azonosulni tud.

Miután a téma zenei, filmes és szépirodalmi feldolgozásairól külön írások szólnak ebben a folyóiratszámában, az alábbiakban a képzőművészek néhány maradandó értékű Dózsa-ábrázolását idézzük fel.

Nem kronológiai sorrendben és nem minősítő rangsorolással, hanem műfaji csoportosításban tárgyaljuk a megidézett emlékeket. Olyan alkotásokat választottunk, amelyek a téma egy-egy markáns ideológia szerinti értelmezését is illusztrálhatják. Arra vagyunk kíváncsiak, hogy a múlt értelmezésére vállalkozó műalkotások mennyiben tükrözik készítési idejük „uralkodó eszméit”, illetőleg, hogy a történelem tanulmányozása mennyiben hatott az alkotó világszemléletére.

Kezdjük magának Dózsa Györgynek mint történelmi személyiségnek ábrázolásával! Köztudomású, hogy történelmi hitelességű *képe* nem maradt az utókorra, s minden bizonnyal nem is készülhetett. Az a fametszet, amely egy XVI. sz. eleji (Bécs, 1519) latin nyelvű krónikában (Taurinus *Stauromachiájában*) látható, éppoly sematikus, mint korának bármely, a krónika-irodalomhoz kapcsolt az egykori nyomdatechnikát tükröző fametszete, azaz nem élethű portré, hanem egy történelmi személyiség elképzelt, idealizált képe. A jelenet a parasztsvezér kivégzését ábrázolja. Dózsa alakja közepén, ruhátlanul jelenik meg. Kétoldalt vasfogóval húzzák fejére a pribékek az izzó vaskoronát. Lehet, hogy a metsző egyéni értelmezését fejezi ki, de az is lehet, hogy csupán szerény képességeire utal, hogy az előtér alakjai közül kettő csak asszisztál a szörnyű kivégzéshez: az egyik fuvolázik, a másik, a nekünk háttal álló, övén ivócsanakot viselő, gyengén jellemzett figura inkább polgárookra, mint bosszúra éhes magyar



XVI. századi ismeretlen német mester fametszete: Dózsa György kivégzése

nemesekre emlékeztet. Csupán egyikük vesz részt a rettenetes lakomában: ő beleharap Dózsa vállába. Azok egyike, akiket kiéheztetés után kényszerítettek, hogy vezérük megégett testéből egyenek. Az előteret mintegy lezárva egy karóba húzott meztelen alak fekszik.

Mennyire „közömbös”, egyénítés nélküli: esztétikailag szinte értékelhetetlen ezen a metszeten Dózsa arca-alakja ahhoz képest, ahogyan Taurinus, Tiberio, majd Istvánffy szavakkal jellemzi őt! Ezen írott források alapján akár egy vérengző, gonosz karakterképet is lehetett volna készíteni a parasztháború hőse, katonai érényekben jeles kapitányáról, a török béget párviadalban legyőző, székely lófő-nemes Dózsáról.

A magyar liberális nemesség forradalomképét a levett forradalom után – a kiegyezést elutasító álláspontot is kifejezve – Madarász Viktor festménye, a *Dózsa népe* fejezi ki a legszuggesztívebben.

A sötét éjszaka leple alatt – a hold alig világítja meg a jelenetet, amelyet vészjósló viharfelhők alatt látunk – kísértetszerű alakok vágnak le a bitófáról egy akasztottat.

Semmi nyoma a hősi harcoknak, a történelmi hitelességet a katonák öltözete és felszerelése (sisak, páncéling) „igazolja”, noha az egykorú nézőnek erre aligha volt szüksége a festmény szimbolikus mondanivalójának megértéséhez. Hiszen minden magyar értette, hogy itt Madarász '48-ról és az azt követő megtorlásról beszél. Nem Dózsáról, nem a keresztetek, a parasztok uraik elleni háborújáról, hanem a győztes hatalom által vezényelt bosszúhadjáratról szól a kép. Az a Madarász, aki 1868-ban Doboziján (*Dobozsi és hitvese*) oly pompásan festi meg a török világ drámáját, ha további Dózsa-témát választ, úgy „történelmi festészetünk” a nemzeti érzület kifejezésére hivatott műfaj kategóriájában bizonyonnyal maradandót alkot.

A XIX. században virágzó történelmi festészet kései, kifáradt, művészetileg átalakult és kiüresedett termésére példa Kádár György–Konecsni György szocialista realista típusú történelmi tablója, amely akár Gergely Sándor regénytrilógiájához is készülhetett volna. A trilógia (*Úriszék*, 1936; *A nagy tábor*, 1939; majd a *Tüzes trónus*, 1945) regényfolyamából mintha a második kötet naturalizmusba hajló epikáját lenne hivatva történelmi képbe foglalva illusztrálni e festmény. A nyelvi és műfajtechnikai szempontból jelentéktelennek nem mondható munka a moszkvai emigrációban alkotó kommunista író ideológiai receptjei (történelmi materializmus, pártosság, nemzetköziség) szerint készült, és azok szellemében vetíti vissza a távoli múltba a szerző „fehérterrorról” alkotott véleményét is. A tabló mindazonáltal nincs híján bizonyos – a festői előadásban mutatkozó – rutinnak. *A tiszavárkonyi áttörés* a csata előtti éjszakát ábrázolja; a vezérek csoportja a barokk kontrasztos festőiség naturalista előadásba átmentett helldunkeljével jelenik meg: a vezérek és a „nép” közti kapcsolatot a középrész lándzsát tartó figurájának mintegy a nagy vászon két részét összekapcsoló szerepe teremti meg. A kompozíció jobb előterében jókedvű, harcra kész jobbágy-katonák haladnak „előre” (természetesen kereszt nélkül, hiszen a keresztet már átalakult tudatos, feudalizmus ellenes, osztályharcosan szerveződött fegyelmezett seregé), és a vezérek előtt – mintegy a szovjet művészet példatárából merítvén: Szamszonov és Joganszon képeinek nyers, darabos ecsetkezelését utánozva – oly megható odaadással hajolnak egymáshoz az egyébként ágyúcsövet igazgató harcosok, mint az *Agitátor* című, ekkoriban ismert Kernstok-képen az illegális összejövétel szereplői. De a nagyméretű festmény hazai hagyományokból is építkezik: a Parlament számára készült Munkácsy-kép, a *Honfoglalás* széles, sötétlő horizontjának, viharos égálgjának átvétele itt a forradalom készülő viharát hivatott kifejezni.

A megjelenés idejében a művek ellen elhangzott szakmai kritikák, sőt vádak ellenére Nemeskürty István három bátor és nemes történelmi munkája: a *Krónika Dózsa György tetteiről*, az *Ez történt Mohács után* és a *Szabadság a hó alatt* fontos képzőművészeti vonatkozása miatt is figyelmet érdemel. Nyilvánvaló, hogy az író 1956 tragédiájának visszavetítésével, a nemzeti tragédiák vizsgálatával tartja életben a magyar olvasóban a forradalom emlékét. Nem kívánjuk Nemeskürty *Dózsa*-könyveinek irodalomtörténeti helyét értékelni, de megállapíthatjuk, hogy az ismeretterjesztés magas fokán művelői történelmi rekonstrukcióját. Prózája fordulatossá, ízesen és pontosan szólaltatja meg a XVI. századi forrásirodalom alapján az egykorú és valamivel későbbi tanúkat, és – legyen bár kifogása ellene a későbbi kutatások eredményeit ismerő szaktörténészeknek – úgy rajzol hiteles képet a rendelkezésére álló források alapján, hogy azzal saját korának nemzeti önvizsgálatra ösztönző sorskérdéseit is megfogalmazza.

Most azonban számunkra Nemeskürty *Dózsa*-könyvének Kass János készítette illusztrációi az érdekesek (*Híradás a Mohács előtti időkről*). A könyv 1974-es, második kiadásában (Kossuth Könyvkiadó) az érzékeny prózát, amely stilizáltan követi a XVI. századi krónikairodalom hangvételét, kilenc egész oldalas fametszet gazdagítja. Ezek érett szakmai tudással szintén a XV–XVI. századi német fametsző iskolák stíljéhez igazodnak.<sup>1</sup> Kass munkái közül mindössze az utolsó, a *Dózsamegégéset* tartja magát egykorabeli ábrázoláshoz, a többi jelenetezése egyéni invenció eredménye. A könyv papírborítója szintén Kass János munkája. Miután metszőkessel dolgozik a művész az ellenálló fapelületre, belső metszetei – ugyanúgy, mint a mainzi krónikákban látható grafikai művek – a határozott körvonalrajon belül kis, aprózó vonalakkal (a bevésést sötét vonalak és a szabadon maradt fehér felület együttes hatásával) formálnak környezetet, tárgyat, emberalakot. E XX. századi munkák abban különböznek gótikus mintáiktól, hogy egymás mellett zsúfolódnak az alakok, amitől az előadás expresszívebbé válik. Kass János bizonyos hangulati elemekkel gazdagítva a jelenetezést, személyes rokonszenvét is megvallja Dózsáék iránt. Maga a kis könyv, amelynek szövege és képanyaga tökéletes egységet alkot, két stílusértő és -érző művész maradandó munkája.

Különösen figyelemre méltó a *Cantate vasárnapja* című fejezethez illesztett lap (93.), melyen akasztottak lábai lógnak be felülről a keretezett képmezőbe, s alattuk a fájdalomtól megtört család gyászolja a kivégzetteket. De kiemelhetünk még egy „munkaábrázolást” bemutató lapot

is (65.), amely ugyan a háttérben egy földesúr-lovagot is feltüntet, természetközelségével mégis gótikus stílushatást kölcsönöz a könyv „realista” ábrázolásának. Amint azt a kor legelismertebb történészei által írott 1964-es kézikönyv<sup>2</sup> tanúsítja, a hivatalos kultúrpolitikának nem ez a stilizált, ugyanakkor bizonyos objektivitásra törekvő történelemértelmezésre volt szüksége.

Néhány évvel korábban készült el, és 1960-ra a mai helyén fel is állították Kiss István monumentális *Dózsa-emlékművét* – és hol is lehetett volna számára jobb helyet találni, mint a Királyi Vár hatalmas épülethomlokzata előtt, amely a Krisztina városnegyedre néz. Világos a szándék: az itteni Habsburg-palota alatt kell gyülekeznie a harcra készülő Dózsa népének, amely palota a feudális Magyarországot jelképezi! A szobor mai kompozíciós elrendezése azonban – bármennyire is „népünk” harci készültségét volt hivatva bemutatni – egy fáradt, akadémikus emlékműszobrászat kellékeivel él. Középen a Hős ellenállhatatlan akaratot sugárzó figurája serkenti harcosait – a tőle szimmetrikus elhelyezkedő mellékalakokat – a mozgalmas rohamra. Ezt az elrendezést a szobor rendelkezésére álló, keskeny, színpadszerű talpazat méretei diktálták. Egy-egy szélső csoportba rendeződve nyomul előre a harcos sereg négy-négy alakja: ők alacsonyabb síkon állnak, mint a három méter magasra helyezett Vezér.

Ilyen csoportosítást – igaz még magasabbra helyezve – készítettek már. Gondoljunk a millenniumi, 1896-os Hősök terei emlékmű oszlopsora tetején, oldalt, az attika szélén elhelyezett, ugyancsak gyengén sikerült alakzatokra vagy akár a Parlament téri (Kossuth Lajos tér) 1954-es Kossuth-szobor mellékfiguráira! Horribile dictu, ilyen jellegű a most újra felállított, rekonstruált Tisza István-emlékmű mellékfiguráinak csoportja is. A mellékalakok ezekben a kompozíciókban oly mértékben torlódnak össze, hogy egy tömbnek látszanak. A *Dózsa-emlékművet* is utolérte a sokalakos szoborcsoportok végzete (ami nem feltétlen az, hogy piedesztálon állnak) – a csoportba fogott szobrok plasztikailag összemosódnak, s így sem a tömeg, sem a tér funkciójában nem értékelhetők. Nem véletlen, hogy a szobor avatásakor az alábbi méltatásban foglalta össze a szobor mondanivalóját az avató Pesta László: „Ezt a szobrot csak a felszabadult nép, szabad társadalom állíthatta fel, amelyben már minden hatalom a népé.” (sic!) Ha a szobor nem is, de eme magvas szöveg ezzel Petőfi és Lenin szellemét egyserre idézi meg... De ne legyünk igazságtalanok! Végül is a szoboralakok felületének megmunkálása alkotójuk erős indulatait, feszült munkalázát bizonyítja: a harcosok nincsenek híjával bizonyos poszt-rodini technikával

előadott izgató felületkezelésnek, még ha jellemük Vera Muhina szovjet hőseinek öntudatát sugározza is. És ne feledkezzünk meg a szobor felállításának körülményeiről sem! Kovács Péter emlékeztet arra az adminisztrációs eljárásra,<sup>3</sup> amely szerint minden hivatalos köztéri szobornak – mint „szakmai zsűrin”, vagyis a tú fokán – át kellett bújnia. Kiss István kifejezetten monumentális erejű, egyéni hangja kiemelkedett az akkori „fiatal szobrászok” eléggé összemosódó csoportjából. Nem az ő hibája, hogy a Dózsa-pályázaton díjnyertes emlékműve (1953-ban készült el) végül is nem abban a dinamikus formában valósult meg, ahogy eredetileg elképzelte. A sokáig elhúzódozó kivitelezési munkák során a robbanékony kompozíciót egy rosszul értelmezett ünnepélyesség érdekében fő- és mellékalakokra bontották. (A miénktől eltérő véleményt azért idéztük, mert világosan mutat rá, hogy Magyarországon az 1950-es években és utána is nem éppen szakmai feladatainak magasán álló zsűri, azaz a cenzorok döntöttek a művészet alapvető kérdéseiben is.)

Időzzünk még egy ideig a Kiss István-emlékmű elemzésénél!

Méretezése és szereplőinek kiválasztása a Vezér körül egységbe tömörülő dolgozó osztályok (munkások, parasztok és haladó értelmiségiek) hatalmát szimbolizálja. Az egyik harcos kalapácsot tart kezében, a felkelő parasztok kaszával vannak felfegyverkezve, a haladó értelmiséget pedig a forradalmárrá érett, felekezetét, rendjét odahagyó pap képviseli. Ne feledjük: ekkoriban nevezik át a Krisztinaváros Vár alatti részét (az egykori Palota teret a testőrség két laktanyaházával) Dózsa György térnek. Az avatási beszéd és ceremónia bizonyítja: aktuális politikai célra használják Dózsa emlékét. „Az Adynál megfogalmazott kaszás paraszt, forradalmár paraszt gondolata a húszas évek végétől különös intenzitással tűnik fel irodalomban, képzőművészetben egyaránt. »Köszörülöm a kasza élit, mert földünkön az idő érik« – írja József Attila.” (Az idézet Aradi Nóra *A szocialista művészet jelképei* – Bp. 1974 – című könyvéből való.)

Természetes, hogy egyéni sorsában, nyomorgó életvitelével és tántoríthatatlan művészi hivatástudatával Derkovitsnak jutott osztályrészül, hogy a plebejus forradalmár pozíciójából forduljon a Dózsa-téma felé.

Az 1928-as fametszetsorozat Derkovits munkásságának egyik főműve. A sorozat erejének, művészeti eszközeinek hallatlan koncentrátságára utaljon itt Kállay Ernő tömör méltatása: „A Dózsa lázadás [...] brutalitásában két fél állott szemben egymással életre-halálra [...] képszerűen megláttatni és átéreztetni is csak egészen elemi tagozású ábrázolás révén lehetett. Ilyen elemi tagozás a fekete fehér árnyalattalan, éles ellentéte. Fából késsel kimetszett, kemény rajzolatú egyszerű formák kellettek ide.”

Az idézethez mindenekelőtt egy szakszerű megjegyzés kívánkozik. Elgondolkodtató, hogyan válhatott a szakirodalomban általánosan elfogadottá „a fekete-fehér árnyalattalan, éles ellentéte” történő utalás, s hogyan történhetett meg, miszerint Szabó Julián kívül senki nem írja le, hogy az eredeti fametszetet a barna és a szabadon hagyott világos felületek kontrasztjának színhatása jellemezte.<sup>4</sup>

Derkovits sajátos kompozíciós rendet választott annak érzékeltetésére, hogy a Dózsa-felkelés tömegeket mozgatott meg. Négy lapra (a sorozat I., III., VI. és VIII. számú darabjai) olyan jeleneteket metszett, amelyek alakjai ismétlődően szerepelnek, és ezzel a sokaság, a tömeg jelenlétét és erejét szimbolizálják. A III., VI., VIII. lapokon elhelyezett 4-4, illetve 2 ugyanazon helyzetben megformált harcos a felkelők tömegét, az egész sereget érzékelteti. (Zenei terminussal ostinato-stílusnak nevezhetnők ezt a megoldást. A kegyetlenül, következetesen ugyanazon hangzatok-motívumok egymásutánja itt sem téveszti el a fokozás hatását.) Ugyanígy a X. és XI. lapon a börtönrácsrészlet szinte beborítja a felületet, mintegy pars pro toto értelemben utal a börtön épület egészére. Hallatlanul tömörre válnak így a tartalomra utaló formarészletek, megoldások. E részletek megformálásban alkalmazott fehér és sötét felületek kontrasztjai pedig az expresszivitást fokozzák. 12 lapból áll a sorozat, és ez talán nem véletlen, hiszen a Passió-sorozatok száma is megközelítően ennyi volt. (Dürer 1504-es *Passiója* 11 lapból állt.) A nemzeti tragédia főszereplőinek világos tónusú megjelenítése (csak Werbőczy jelenik meg sötétben) kétségtelenül Derkovits egyéni koncepciója. Ugyanis a II., IV., V., IX. és X. lapon a monumentális-növelt „főszereplők” között a megoszlás: kétszer egy (névtelen) parasztfigura, kétszer maga Dózsa és egyszer Werbőczy. (Lőrinc pap el van rejtve a tömegben.) A két paraszt (Kasztát fenő paraszt, II.; Felkelő paraszt, IV.) agitativ megidézése bizonyítja, hogy Derkovits szuverénül kezeli anyagát. Az események és alakok aránya felező, így a sorozat belső ritmusa is teljesen átgondolt. Érdemes megemlítenünk, hogy a három legjelentősebb XX. századi proletár művésznünk – Nagy Balogh János, Derko-

vits és Dési Huber István – közül egyedül ő foglalkozott a Dózsa-témával, így teljesítményével a XX. századi magyar fametszetsorozat legjelentősebb darabjait alkotta meg. Derkovits 1928-as munkájában a jelenéhez szólt.

Ugyanezt tették, persze szorítóbb történelmi kelepében (a Sztálin- és Rákosi-féle terror enyhülése idején, Nagy Imre előtérbe kerülésének rövid időszaka alatt, 1954-ben) Juhász Ferenc és Kondor Béla. Juhász nagy eposza 1954-es kelezésű. Kondor a *Dózsa*-sorozatát diplomamunkaként készítette 1956-ban. A két mű később – tudomásom szerint az 1976-os kiadásban – került egymás mellé. Akárhogy történt, a két műfaj zseniális módon egészíti ki egymást. Illetéktelenek lévén nem foglalkozhatunk itt Juhász Ferenc nagyszerű költészetével, de megjegyezzük: az a „mikroszkopikus láttatású biologizmus”, amely a költő képalkotására már ebben a művében is jellemző, testvérére talált: Kondor szinte lekottázza az európai „szürrealista” képzőművészet motívumkinccsét Boschtól kezdődően egész Max Ernstig. A diplomamunka sorozatából 12 került be a könyvbe. Szemmel láthatóan kissé eltérő a stílusuk, mégis szilárd gondolati egységbe rendeződnek. Jellemző, amit Kondor monográfiája, Németh Lajos idéz a művész által fogalmazott programból, és amit ő maga írt diplomamunkájához: „Érdekel a forradalom, az egyetlen és hatalmas cél leple alatt meghúzódó *fejvesztettség gépezete*, ekkor ugyanis képet ölt az emberiség *egyetlen* élőlény volta (Kiemelések tőlem E. J.)”

Noha már 1972-ben vagyunk, Németh Lajos még ekkor is rébuszokba bújtatja interpretációját: „A történelmi téma nála (Kondornál) egyszerre volt konkrét azáltal, hogy rezonált a magyar valóságra, a forradalmi átalakulás társadalmi-etikai problémakörére, a szocialista fejlődés megtorpanására, ugyanakkor a sorozat az emberi-társadalmi tevékenység egy időben felemelő és groteszk rajzává, a késő középkor és a reneszánsz morálfilozófiai grafikai sorozatainak a rokonává mélyült.” Látható, a témára történő utalás alkalmat ad arra, hogy a diploma készítési idejének problematikus társadalomtörténeti háttere is szóba kerüljön. Az elemző azonban természetesen tekinti, hogy a „társadalmi forradalomként” értelmezett parasztfelkelést Kondor olyan művészi eszközökkel idézi meg, amelyek a régi morálfilozófiai téziseket a korra jellemző műfaji keretben ábrázolják. „A diplomamunkaként készített *Dózsa*-sorozat *témája* – írja Németh – megfelelt ugyan a kor esztétikai szándékai-ból fakadó forradalmi romantikának, ez a *téma* azonban Kondornál más töltést kapott.”

Jól látja a kritikus: művének két lapján (57. és 73. oldal) a művész egy híres Rembrandt-metszetből is merít – így

érkezik Lucas van Leyden egykor híres metszete Rembrandton keresztül Kondor Bélához – amikor ő kétszintes, pódiumos tagolást alkalmaz metszetén. Ugyanakkor a legnagyobb szabadsággal fogalmazza át a Dózsa-témát: olyan anakronisztikus elemeket szór szét a metszetein, amelyek nyilvánvalóan nem a Dózsa-felkelés eseményeire utalnak, hanem egy esztelen, népet pusztító háború szimbolikusan értelmezhető fantáziaképei.

Kondor nem riad vissza olyan részlet ábrázolásától sem, amely nem feltétlenül illett az 50-es évek prúd etikettjéhez. A „győzelem és dicsőség” lapján megerőszkolt nők elnyűtt testét látjuk (49. lap), egy másikon (Fegyverbe!) maga képzelte játék-hadiszekeret tolnak egy sziklameredély felé. Itt a baloldali előtér „narrátor”-figurájának gesztusai a cselekménytől való bizonyos távolságtartást és értetlenkedést fejeznek ki (65. lap). Azon a lapon, amely Dózsa kivégzését ábrázolja, Kondor a korábbi korszakok metszeteinek ismeretét demonstrálja. A Lucas von Leyden-féle *Passiónak* Rembrandttól továbbörökített (Munkácsyig is elérő) szerkezeti tagolását kapjuk: itt egy ácsolt vérpádon helyezik Dózsa fejére a (füstölgő, tehát tüzes) koronát, s Dózsa mögött egy pap emeli magasba a keresztet, a felkelők pedig már gyülekeznek a szörnyű húsvésre. Bizonyos antiklerikális hangsúlyt is kap a jelenet ábrázolása: az emelvény jobb oldalán egy gyóntató fülkében ülő papot látunk, lent az előtérben a pénzes zacskót tartó szerzetes, mögötte egy kereszttel hadonászó társa, a legszélen pedig egy süveges püspök áll háttal a nézőnek, díszes kettős kereszttel ellátott miseruhába bujtatott klerikus társaságában (57. lap). Szürreális világba lépünk, ha az *Előkészületek a nagy vár védelmére* című kompozíciót vizsgáljuk. Egy szoros vonalkázásokkal kialakított szürke égbolt előtt játszódik az esemény. Az égbolton csillagok „pörögnek” tengelyük körül, s a jobb felső sarokban egy plasztikusan hajtogatott vörös csillag (!) is feltűnik. Talán ironikus szándékot jelez, hogy ezt egy – a kezét szemé elé tartó – köpönyeges férfi kémleli. Jobb oldalt, lent egy Bosch-tól ismert motívum: lábánál fogva felakasztott, kettéfűrészelt ember lóg a bitófán, fent egyházi, körmeneti zászló. Az értelmetlen mozgást végző tömeggel beteljesül az irónia: a fogazott várfal (szándékolt „realitás”!) fölött mintegy a „Végítélet” pokolra, kárhozatra büntetett tömege most felfelé torlódik: bábuserű alakok másznak felfelé a kivégzésükre szolgáló keresztre. Mivel a lap olyannyira telített szürrealista mozzanatokkal, egymáshoz nehezen kapcsolható eseményekkel, nem folytatjuk elemzésüket. Egy bizonyos: itt az „emberiség egyetlen élőlény volta” látható: nyüzsög „minden értelmetlenül

meghalt ember”. (A parafrázis Deim Pál egyik, később készült kompozíciójának címe lesz.)

Noha nincs közvetlen átmenet a derkovits-i sötét-világos és a Kondor-féle szürke-világos előadásmód között, itt – ahogy más lapjain is – a kihagyásos, elhagyásos felületalakítás technikájában, a rézmetszés egyik legkifinomultabb kifejezőeszközének teljesen tudatos alkalmazását csodálhatjuk. Kondor látomásos lapjai fegyelmezettek, mint Juhász képhalmozása, de pesszimizmusa, ironikus nihilizmusa nem tévesztette el hatását bírálóira.

Ifjú Szervátiusz Tibor Erdélyből telepedett át Magyarországra. A maga mögött hagyott rezsím kegyetlenségeit egy nagyszerű figurában összpontosította: Dózsából csak egy füstös csontváz maradt – mintha csak Petőfi sorait illusztrálná –: „Izzó vastrónon őt megégetétek, / De szellemét a tűz nem égeté meg!” Szervátiusz, aki a Ceausescu-diktatúrából menekült, ezen a művén a romániai pokolban végsőkig fenyegetett értelmiség apokaliptikus látomását fejezte ki.

Somogyi Győző történész doktor – az egykori figuratív avantgárd legeredetibb művésze – (maga is lovon ülő, huszár-egyenruhás szabadságharcos vagy Krisztus-követő szamaragoló) Illyés Gyula *Testvérek* című drámájának alapeszméjére emlékeztető „megbékélés” szellemében – történelmi *Arcképcsarnok*a számára – készítette el Dózsa György kapitány idealizált képét. Ajánlásában így írt: „Nem portrét akartam festeni, hanem egyetlen ikonosztázt, amelyben megszentelődött hősök ünnepélyes tartással tekintenek az örökkévalóságba, a műfaj barokk és millenniumi hagyománya szerint. E határokon belül tudományos pontosságra törekedtem. A fegyverek, ruhák, rendjelek történetileg hitelesek. Olyanokat választottam – tudós történészek segítségével –, akik nem csak katonának, de embernek is kiválóak... s a nemzet magának vallja őket.” E sorban a 23. Dózsa György „kapitány, parasztvezér”. Hiteles csákóján ott a „kereszt” – mert Bakáts Tamás a török elleni keresztes háború kapitányának hívta meg – kezében erővel, de katonai gyakorlottsággal emeli kardját. Nem heroikus, csupán kötelességét végző végvári katona. Dvorszky Hedvig így jellemzi művészünkét: „A manapság eltűnt történelmi festészet megújítójának tekintették, amikor a magyar millenniumra megfestette azt a száz portrét a magyar történelem hőseiről, később a magyar szenteket magába foglaló ikonosztázt – melyek közül az első tömegeket vonzott. Ez a portréfal az emberi érték időtlen megőrzését példázza, folytatva a reneszánsz, a barokk ilyen, ábrázoló stílusú képcsarnokát.” (Somogyi Győző *Tájkép és térkép* című kiállítása katalógusának bevezetője, 13. oldal) Lenyűgö-

zö ez a sorozat: a „demokrácia” mártír-hőse az egykori főnemesi ősgalériák egész alakos, reprezentatív családfáinak sorába illeszkedik, igaz, egy-két példája eltér a kanonizált és mindannyiunkban élő arcmásoktól (pl. Balassi, Zrínyi, II. Rákóczi Ferenc, Széchenyi, Görgey, Horthy Miklós, Maléter Pál képe).

Személyes a hangvétele Somogyi *1514* című (1974-ben készült) szitanyomatának is. A hétköznapi elnyomordott, megcsúfolt hőseinek típusát ábrázolja: kezével-lábával merevgörcsbe merevedett, haláltusáját vívó paraszt fejezi ki 1514 tragikumát. Somogyi a magyar csataképek típusainak megújítója: a valóság „földjétől” tíz kilométeres magasságban játszódnak le a magyar csaták dicső eseményei – repdeső, szárnyaló fantáziájának délibábos égi mezőin. (Nagy térképe oly heroikus munka, mint Esterházy Péteré, aki palimpszeszt formájában, egymás fölé rótt írásjelekkel, betűről betűre másolta le Ottlik *Iskola a határon* című remekművét.)

Somogyi Győző nemzedéke felnőtt a nemzeti múlt elfogulatlan megismerésének igényéhez. Más kérdés, hogy egy ilyen tableaux-műfaj (közelebbi példái: pl. a szlovákiai Betliarban a volt Andrássy kastély könyvtárszobája melletti társalgóban a falakon az ősgaléria félalakos képei, Keszthelyen a Festechichek kastélyának lépcsőházában a családtagokról készült festmények, távolabbi példája az Ermitázsban a borogyinói csata valamennyi fontos orosz hadvezérének művészileg meglehetősen érdektelen képsora) mennyi lehetőséget kínál az alkotói fantázia működtetésére. Ez azonban már egy művészet-történész kritikai megjegyzése, aki jelen feuilletonjában csupán nagyon is vázlatos áttekintését adhatta annak a témakörnek, amelynek – a szakmánkban így mondanánk – ikonológiai megközelítéséhez a legtöbb forrást a szépirodalom kínálja.

## JEGYZETEK

- 1 J. Freidlaender *Der Holzschnitt /Dritte Auflage Berlin und Leipzig, 1926/*, benne *Der deutsche Buchholzschnitt im 15. Jahrhundert* pp.30–49. megdöbentő hasonlóságok az előadásban Abb. 13 *Aus der Chronik der Sassen Mainz 1492* és *Breydenbachs Pilgerfahrt nach Jerusalem Mainz 1486*.
- 2 *Magyarország története* (szerk. Molnár Erik, Pamlényi Ervin, Székely György.) Budapest, Gondolat Könyvkiadó. A vonatkozó szövegrész: Székely György.
- 3 Kovács Péter: *A tegnap szobrai*. Életünk könyvek. Szombathely, 1992.
- 4 Szabó Julia: „Die Holzschnittfolge »1514« von Gyula Derkovits. *Acta Historiae Artium* 1964, Tom. X. fasc., 171–210. old. valamint összefoglalóan: Körner Éva: *Derkovits Gyula*. Budapest, Corvina, 1968, 167–171.

Tallián Tibor

## Erkel Ferenc *Dózsa*-operája

■ Nyíltan politikai tárgyú az opera Monteverdi *Poppeája* óta foglalkozik. Lényegében politikai színjáték a XVIII. század komoly klasszicista operája, ahogy számos francia daljáték, például a szabadítóoperák. Mindkét típus a politikai szenvedély, a politikai erkölcs és a politikai sors drámája. A politikát mint a közember, az uralkodó, a zsarnok, a szabadsághős egyik meghatározó funkcióját ábrázolja, olyan szenvedélyek mellett, mint a szerelem, a féltékenység és a hűség. Mint embercsoportok, tömegek, közösségek cselekvésében és érzésében megnyilvánuló erő, a politika csak az 1830-as években a francia nagyoperával lép fel az operaszínpadra. A műfaj bölcsője a párizsi Operában ringott. Prototípusát Scribe és Meyerbeer alkotja meg a *Hugenottákban* (1836) és *A prófétában* (1849). Mindkettőt hatalmas sikerrel játszották Európa-szerte, bár a *Hugenották* politikai élet igencsak csorbította az a körülmény, hogy a darab végét – ahol az eredeti szövegváltozat szerint a protestáns hőseket Szent Bertalan éjszakáján a nyílt színen lemészárolják – a katolikus országokban 1849-ig mindig cenzúrázták. *A prófétának* nem kellett efféle akadályt leküzdenie. Hogy ez az opera miért is oly fontos e dolgozat tárgyára nézve, az bizonyára nyilvánvaló mindazok előtt, akik tudják, hogy hőse az anabaptista vezér, Leideni János. A cselekmény 1535-ben zajlik Münsterben, amelynek székesegyházában Jánost a város felkent királyává koronázzák. *A próféta* olyan mű, amelyből árad a politikai szkepszis és a mélységes kétely a forradalomban mint legitim politikai tevékenységben, amely társadalmi vagy vallási célok eléréséhez vezethet, a forradalmi mozgalmak önjelölt vezetői iránt pedig merő kiábrándultságot áraszt. Scribe és Meyerbeer tizennégy éven át dolgozott az operán, ám az 1848-as párizsi forradalom különösen aktuálisá tette a bemutatót. Európa más tájain – amely, mint tudjuk, csendes volt, újra csendes – a forradalmak elzúgtával eluralkodó világfájdalom még nagyobb hatásúvá tette a forradalmi

célok és vezetőik álságosságának e nagyarányú leleplezését. Ám az, hogy *A próféta* olyan lázas gyorsasággal hódított a forradalmak utáni kontinens színpadain, mégiscsak azt sejteti, hogy a konzervatív hatóságok hamar felfedezték a mű nem is igen titkolt politikai célzásait, és az opera gyors és pazar színrevitelével igyekeztek is azokat kihasználni. A Nemzeti színpadára 1850. június 12-én került Meyerbeer darabja, tizennégy hónappal az 1849. április 16-i párizsi premier után. Az előadás fogadtatásának szempontjából fontos a párhuzam: mi történt a párizsi premier előtt két nappal, 1849. április 14-én a debreceni református Nagytemplomban. Ugyanis a Nemzeti közönségének soraiban könnyen akadhettek, akiknek a münsteri székesegyházban játszódó koronázási jelenet eszébe juttatta ama másik templomban lezajlott végzetes, bár elkerülhetetlen eseményt, a Habsburgok trónfosztását, és annak kezdeményezőjét, az ekkor már száműzetésben lévő Kossuth Lajost, a magyar függetlenségi mozgalom aranyhajójú apostolát.

Nem tudom, jelen volt-e *A próféta* bemutatóján Jókai Mór, a fiatal újságíró, akiből néhány évvel utóbb a nemzet mesemondója vált. Azt viszont tudjuk, hogy a debreceni eseménynek tanúja volt, és mivel már akkor sem helyeselte igazán a történeteket – az évek múlásával pedig egyre kevésbé –, neki annál könnyebben földeleghetett volna az opera és a történelem közötti kapcsolat. Egy dolog mindenesetre biztos: Jókai nagyon is tudatában volt annak, hogy a magyar művelődéstörténetben milyen korszakos jelentőségű *A próféta* bemutatója röviddel a szabadságharc leverése után. 1875-ben írta: „A nagy katasztrófa legjobban a művészvilágot zilálta szét. A költők azt hitték, hogy most már örökre el kell hallgatniuk, s a színigazgatók nem tudták, hogy mit is játszhatnak, amiért a rendőrség vagy a közönség meg ne haragudjék. A Prófétaepocha még nem nyílt meg.” Végül azonban megnyílt *A próféta* korszaka, és elég hosszan tartott ahhoz, hogy Jókai megkomponálhassa és 1857-ben a Nem-

zeti színpadára állíthassa *Dózsa Györgyöt*, amire nehéz nem úgy gondolnom, mint a Scribe-féle mű magyar átköltésére. De ha Jókai verses színműve nem is lett volna a „Prófétaepocha” irodalmi megnyilvánulása, Erkel *Dózsa*-operája – amelynek szövegírója, Szigligeti Ede Jókai szomorújátékát vette alapul – határozottan a meyerbeeri nap körül keringő dalműbolygó. A kor, a főhős jelleme és a két opera tárgyául szolgáló történelmi események közötti hasonlóság magáért beszél, márpedig Erkel Ferenc esetében az efféle egybeeséseket korántsem lehet pusztán véletlennek avagy tipológiai jellegűnek tekinteni. Erkel nem egy szabadúszó operaszerző, hanem 1838 óta a pesti Nemzeti Színház vezető karmestere. Ebbéli minőségében az ő feladata volt az operaelőadások előkészítése. Miként az egyes zenekari szövegek kottáin lévő feljegyzésekből kitűnik, Erkel 1850. április 23-án tartotta *A próféta* első próbáját. Az első öt próbán csak a zenekar szerepelt. Ezeket harminc további próba követte, mindannyiszor

az énekesekkel és a kórossal együtt. Miután az opera premierje példátlan sikert aratott, Erkel a rákövetkező öt hónap leforgása alatt újabb 26 előadást, majd tíz év során további 68 előadást vezényelt. Az alkotás lélektanának természetéből következik, hogy egy ilyen paradigmikus mű hatása alól akarva sem vonhatta ki magát – de miért is akarta volna? Erkel számára *A próféta* által képviselt politikai töltetű nagyopera műfaja alighanem elképesztő újdonságot jelentett – és valóban az is volt –, követése pedig joggal tűnhetett a következő ésszerű lépésnek azon az úton, amelyen ő maga elindult, hogy a nemzetközi opera kortárs formanyelvén fogalmazzon meg nemzeti zenei és drámai tartalmakat. Kérdés azonban, miért várt a Leideni János magyar hasonmásáról szóló opera megkomponálásával a hatvanas évek közepéig, bemutatójával pedig 1867. április 6-ig? Valójában Erkel a *Hunyadi László* 1844. évi elsőpró sikere után tizenhét évig egyáltalán nem írt új operát, amikor pedig 1860 őszén a politikai, intézményi és személyi körülmények kedvezőbbé váltak, sürgősebb volt az 1840-es évek közepe óta tervezett *Bánk bán* befejezése és színrevitele. Első meyerbeeri stílusú kísérletét 1862-ben írta, ám ez vígopera volt, amelyet a nagy példakép újabb keletű vígoperai fordulata ihletett. *A Sarolta* sajnálatosan megbukott, és Erkel néhány esztendei tétovázás után visszatért a nagyoperához, miként azt Meyerbeer is tette *Az afrikai nővel*.

A kérdésre, hogy a mű megfogalmazásának éveiben – nagyjából a Deák húsvéti cikkének megjelenése és az osztrák–magyar kiegyezés ratifikálása közé eső izgalmas időszakban – a két tapasztalt szerző, két kipróbált színházi ember miért is gondolhatta nemzeti-politikai szempontból helyénvalónak egy *Dózsa Györgyről* szóló opera megalkotását – talán azt mondanám, a radikalizmus elleni intésnek és a középpárt melletti kiállásnak szánták. Azonban úgy vélem, jobban teszem, ha mindennemű politikai találgatást mellőzök. Az operatörténet szempontjából viszont határozottan állíthatom, hogy amikor Erkel az 1860-as évek második felében *Dózsa Györgyöt* teszi új operájának hőségévé, akkor ismét rendkívüli naprakészséget, érzékenységet tanúsít a műfaj iránya iránt. Az 1830-as és 1840-es évek Párizsának ízlésbeli és tárgyválasztási divatja Európa más részein két-három évtizeddel később válik időszerűvé: Meyerbeer és Scribe vetése a hatvanas-hetvenes években hozza meg a történelmi operák bő termését. Hogy csak néhányat említsünk: *Don Carlos*, *Borisz Godunov*, *Hovanscsina*, talán Smetana *Dalibora* is és természetesen a *Dózsa György*, valamint Erkel következő operája, a *Brankovics György*.

Dózsa György témája nagy drámai lehetőséggel bír, de ennek kidolgozása Szigligeti és Erkel részéről nem hibátlan, amiért részben már Jókai is felelős. Ugyanis amikor szomorújátékát írja, közvetlenül kíván hozzászólni a korabeli magyar elitet foglalkoztató nemzeti-politikai kérdésekhez, ám ez a szándék a tragédiát helyenként naiv allegóriává sápasztja. Ennél is vitathatóbb eredménnyel jár az író azon törekvése, hogy a történelmi tényeket a szereplők lélektani motivációiból eredeztesse. Jókai Goethétől, a *Götz von Berlichingen*ből meríti dramaturgiájának egyes elemeit, de ezenkívül az intrikadráma tárházából is kölcsönöz cselekményfordulatokat. Zápolya és Dózsa nem egy, hanem két romantikus nőalak kegyeiért rivalizál: Dózsa elhagyja Rózsát, korábbi menyasszonyát a főrangú Csáky Laura kedvéért. Jókai elég okos ahhoz, hogy a harmadikat hagyja győzni: Laura végül Bornemisszát választja, a darab egyetlen pozitív főúri hősét, akinek szájába a szerző a saját politikai eszméit adja. Szigligetinek nem sikerül ezt a szálát a cselekményszövésben végigvinni, a librettóból Zápolya is, Bornemissza is kiesik a táborjelenet után. Ezenfelül Dózsa plebejus büszkeségének igazolására használja az osztályirigységet, amit Zápolya úri gögje kiprovokál. Jókai alighanem maga is érezte, hogy ez a két indíték kevés ahhoz, hogy hihetően megmagyarázza Dózsa történelmi fellépését. Márpedig Jókai széles történelmi tablót akart festeni, középpontjában egy nagyszabású személyiséggel. Főhősének monológjával érezteti, hogy tetteinek kezdettől az öncélú politikai szennvedély a legfőbb mozgója, aminek külső formája a rendi helyzetéhez nem illő gög, s ami politikai actes gratuits-ben, öncélú cselekedetekben jut kifejezésre. Dózsából Jókai nem csinál olyan megszállottat, mint amilyen Scribe és Meyerbeer Leideni Jánosa, hanem a politikai óstragédia főhőiséhez, Machethhez hasonlítva mintázza meg. Sorsának alakításában a shakespeare-i meseszövést babonás motívumait is parafrázeálja: Dózsa, mint Macbeth, jóslatot kap, amely szerint csak azt győzheti le, aki a bort nem issza, és le is győzi Bornemissza. Nem Jókai, hanem a librettista Szigligeti ötlete az opera utolsó képének jelenéssorozata, de mint további Macbeth-reminiscencia, ez sem idegen a drámai alapanyag shakespeare-i rétegétől.

Mind Jókai darabjában, mind pedig Erkel operájában is kevésnek, gyengének érződik a csoportos jellemzés, a szociális motiváció. A parasztság tömegesen nem jelenik meg a parasztháború seregében – ezt a társadalmi osztályt csak a Rózsát híven kísérő Barnabás képviseli. Az operán átsuhanó szelíd nőalaknak, Rózsának lényegében alig jut szerep: szomorú, bolyongó, céltalan léte és halála csupán Dózsa visszavonhatatlan elszakadását feje-

zi ki addigi életének és emberségének érzelmi alapjától. Dózsa új szerelme, Csáky Laura, a hősről mint férfiról tudomást sem vesz, és a régi, elhagyott kedveshez hasonlatos fehér alak. Ő a dramaturgia allegorikus síkján mint Patrona Hungariae ragyog, a nemzet szent támogatója, a tiszta hazaszeretetet képviselője. A Dózsa-dráma és -opera a történelmi Dózsa-dilemmát feloldatlanul hagyja. A cselekményvezetésből és jellemzésből következik, hogy a parasztforradalmat éppúgy elutasítja, mint a megtorlást. Jókai zárszava – Bornemissza szájából – csak halvány biztatásként szólít fel a nemzeti megbékélésre. E prózai befejezés nem találatot alkalmasnak egy ötfelvonásos nagyopera fináléjához. Főképp azért nem, mert a Magyarország és Ausztria közötti kiegyezés, amelyet a komponálás végső fázisával egy időben szövegeztek, ideológiailag egyértelműbb befejezést kívánt. Biztosra vehetjük, hogy a börtönben kivégzésére váró Dózsa utolsó látomását – amikor a nemzet oltárát látjuk, előtte

kézen fogva pórt és urat –, mint a nemzet apoteózisát, a nagy politikai esemény iránti tapintatos gesztusként iktatták a fináléba: nem akartak ünneprontó módon nyílt sebeket láttatni a nemzet testén. De magát a zárójelentet, Dózsa személyes apoteózisát – amelyben szörnyű halálára a vértanúság és a megváltás fényét vetítik allelujázó túlvilági női hangok – talán nem a közvetlen politikai aktualizálás diktálta. Inkább a Jókai-darab eredeti végének zenei újrafogalmazását láthatjuk e Fisz-dúr jelenetben és talán titkos párhuzamot a *Faust* apoteózisához: „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan”. A *Zenészeti Lapok* már 1866. december elején hírül adta, hogy a Dózsa-opera utolsó jelenetét a kórus éneke zárja mintegy dicsőenkként. A legutolsó kép zenei koncepciója tehát már akkor készen állt.

A XIX. századi opera sokat köszönhet a szövegírók és a zeneszerzők új keletű politikai érdeklődésének. A történelem, mint színpadi tömegjelenetek sorozata, nagy mértékben fokozza az operazene expresszív és dekoratív hatását, lehetővé téve, hogy a zenedráma példa nélkül álló pszichológiai hatást gyakoroljon közönségére. A díszleteket és a jelmezeket a historizmus korában olyan különös gonddal készítik, hogy az opera valósággal a XIX. század kosztümös filmjévé válik. Korábbi Erkel-tragédiákkal szemben a *Dózsa György*nek feltétlenül a realista helyszín-, cselekmény- és tömegábrázolás a legnagyobb újdonsága. E feltűnő korszerűsítést a kortársak egy része Wagner hatásával magyarázza – inkább félreértésből, hiszen zenedrámai szerkezetében a *Dózsa György* a francia nagyoperát asszimilálja –, és minthogy ugyanerre a drámatípusra Wagner is reagált, természetesnek mondhatóak bizonyos hasonlóságok Erkel műve és Wagner korai romantikus operáinak franciás motívumai között. Többről, közelebbi egyezésről aligha lehet szó. A *Dózsa*-opera színessége, egzotikuma, népiessége sokkal inkább arra emlékeztet, ahogyan e francia típusokat ekkoriban Verdi és mások is elsajátítják. A *Dózsa* tábori jelenetét az olasz Verdi spanyol történetre írt, és először Szentpétervárott 1862-ben bemutatott franciás szellemű operájához, *A végzet hatalmához* fűzi bizonyos hasonlóság. A *Dózsa* jósnő-jelenete valószínűleg jó okkal rímel az *Álarcosbálra*: Verdi operáját 1864 januárjában mutatta be a pesti Nemzeti Színház. Szabolcsi Bence mutatott rá, hogy Erkel jósnőjének áriája egyes fordulataival megdöbbenően emlékeztet Márfa jóslatára a *Hovanscsinában* – holott ezt a befejezetlenül maradt operát Muszorgszkij majd csak 1872 és 1880 között komponálja. Közvetlen kapcsolatról természetesen nem beszélhetünk, az ilyen motívumok esetében inkább közös, valószínűleg francia forrást tételezhetünk fel, amelyből a nagyszabású operajelenetek komponistái öntudatlanul merítettek.

A dekoratív zenei és színpadi elemekkel, a balettjelenetek és népi kórusok sokaságával gazdagon díszített történelmi cselekmény sűrűsége önmagában is elég lehetett volna a történelmi operák terjedelmének felduzzadásához. És persze a zeneszerző és az énekesek sem akartak lemondani a vonzó magánszámokról. Tény, hogy a *Dózsa* zenedrámai szerkezete az opera hagyományos elemeiből építkezik: áriák, nagyjelenetek, együttesek. A nőalakok lírai monológjai különös keresletnek örvendtek, mivel a legújabb párizsi divatok között nem csupán a dekoratív-realista minták hódítottak, hanem a lírai-dalszerű irányzatok is. A Nemzeti Színházban a hatvanas évek elején

ünnepli nagy diadalait az új francia lírai opera, csúcspontjaként Gounod 1863-ban bemutatott *Faustjával*. Rózsa gyönyörű búcsújelenete nem véletlenül emlékeztet Margitéra. További dramaturgiai többletsúlyt adott a darab nemzeti-zenei jellege. De hol is lenne a nemzeti stílus oly kevésbé kifogásolható, mint egy Dózsa Györgyről szóló operában? Az igény, amit a nemzeti stílus dolgában Erkel önmagával szemben támaszt, hatalmas; a megoldás pedig egy-két nótás-operettes pillanattól eltekintve igazán figyelemreméltó. Végül, de nem utolsósorban, új penzumot ró az operára a realista dramaturgia az egyének közötti drámai összecsapások ábrázolásában. Rugalmasabb zenei nyelvet, koncentráltabb zeneszerzői technikát igényel a politikailag motivált jellemek kidolgozása. Erkel a *Dózsa György* néhány kiemelkedő helyén igen határozott léptekkel indul a zenei dramaturgiának e legmerészebb, legmodernebb irányába: nemcsak a börtönjelenet elidegenedett zenei dialógusát számíthatjuk ezek közé, hanem már előbb is több dialógust, amelyek közül a legnagyobb szabású Dózsa és a főurak párbeszéde, a legintenzívebb pedig a sátorban játszódó szakasz, végén a realiztikusan ábrázolt gyilkossággal.

A *Dózsa György* összesen tíz előadást ért meg a Nemzeti Színházban. 1867 tavaszán a négy estéből álló sorozat után ősszel Erkel ismét műsorra tűzte, és ötször adatta elő az 1867–68-as évad során. Azután 1869 januárjában még egy előadást tartottak belőle. Szomorú, hogy a magyar főváros közönsége Erkel merész zeneszerzői előretörésére nem adta áldását. Bizonyos, hogy e magnum opus el-sajátítása, befogadása jóval nagyobb fáradságot igényelt volna, mint a korábbi Erkel-operáké. Ezen túl azonban még egy nem zenei okot is sejthetünk a szinte ellenséges fogadtatás hátterében: a politikai operát utolérte a politikai sors. Erkel óriási nemzeti-művészi felelősségről és bátorságról tett tanúságot azzal, hogy a Dózsa-témából íratott operaszöveget. Korábbi operái egységes nemzetet mutatnak fel, amely egy idegen elnyomóval áll szemben a tragédiában; a nemzetet képviselő hős végső bukása pedig katarzist hoz, és felcsillantja a jobb jövő reményét. A *Dózsa György* viszont – akárcsak a *Borisz Godunov* vagy a *Hovanscsina* – azt mutatja meg, hogy a nemzet legveszedelmesebb ellensége nem az idegen, hanem maga a nemzet. Ki átkozná a merániakat *Dózsa György* máglyájának fényénél? Nagyon is hihető, hogy a sikertől leginkább e sötét politikai összkép fosztotta meg a Dózsa-operát. A kiegyezés utáni általános eufóriában a színházlátogató közönség egyszerűen gondolni sem mert a hátrányos helyzetű tömegek lázadására, arra pedig végképp nem,

hogy a nemzet egyenjogú tagjaihoz sorolja őket. Úrnép és pórnép látványos, végső kiegyezései apoteózisa ellenére a közönség a Dózsa György megoldatlan és megoldhatatlan problémáját oda akarta száműzni, ahová minden rendű és rangú megoldatlan probléma tartozik: a tudattalanba. És mindmáig ott is maradt.

Kósa Ferenc

## 1514, 1956, 1968

■ Néhány nappal ezelőtt talákoztam Kulin Ferencel, a *Magyar Művészet* című folyóirat főszerkesztőjével. Arra kért, hogy az *Ítélet* című film történelmi háttéréről és születésének körülményeiről írjak le néhány gondolatot. Nem a történelmi elemzés, hanem a személyes hangvételű visszaemlékezés műfajában. Külön megkért arra is, hogy az 1514-ben, 1956-ban és 1968-ban lezajlott történelmi események összefüggéseiről is próbáljak meg elgondolkodni... Miért éppen Dózsa Györgyről készítettem filmet? Mit jelentett számomra 1514, 1956 és 1968? Milyen történelmi tapasztalatokat szereztem a film készítése során? Egyszerűen: ilyen és ezekhez hasonló kérdések merültek föl a beszélgetésünk alkalmával.

Az alábbiakban megpróbálok ezekre a kérdésekre válaszolni. Hangsúlyozni szeretném: nem a teljesség igényével, csupán csak a személyes visszaemlékezés esendő és esetleges műfajában.

Az a gondolat, hogy Dózsa Györgyről filmet készítek, éppen fél évszázaddal ezelőtt merült föl bennem. Akkoriban még a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatója voltam, és a diplomafilmemre készültem. A *Tízezer nap* című diplomafilmem egyik jelenetében Derkovits Gyula Dózsa-metszetei láthatóak a falon. A *Tízezer nap* 1956-ban játszódó részében elhangzik az a szó: forradalom. Akkoriban ezt a kifejezést 1956-tal kapcsolatban szigorúan tilos volt használni. A politikai cenzúráról utasítást kaptam, hogy a „forradalom” kifejezést szinkronizáljam át „ellenforradalom”, vagy vágjam ki a filmből. Az utasítás végrehajtását megtagadtam. A lelkiismeretem és a történelmi igazságérzetem szerint cselekedtem. A filmet betiltották, diplomát nem kaphattam. A „lenni vagy nem lenni” határán tengődtem. A főiskola kollégiumában laktam. Éjszakánként a szárszói sínekre gondoltam. Reggelként azonban átsétáltam a közeli Nemzeti Múzeumhoz, ahol a Széchényi-könyvtár volt. Hónapokon át leginkább

Dózsáról olvastam. Azt hiszem, mindent elolvastam róla, amit csak lehetett. Az olvasmányaim során kialakult a képzeletemben Dózsa alakja, kivételes személyisége. Olyan élmény volt ez számomra, mintha megismerkedtem volna egy emberrel, aki közel fél évezreddel ezelőtt föllázadt egy velejéig igazságtalan világ ellen, de a lázadását a korabeli hatalom könyörtelenül vérbe fojtotta... Dózsa a győztes hatalom fogságába került, és választania kellett élet és halál között. Vagy megtagadja mindazt, amit elkövetett, vagy halálnak halálával lakol. Dózsa nem tagadta meg a tetteit, inkább vállalta a kínhalált. Tüzes trónra ültették, fejére izzó vaskoronát tettek. Ő azonban nem könyörgött kegyelemért, hanem szó nélkül viselte a sorsát. Engem leginkább az foglalkoztatott, vajon mi adhatott erőt ennek a szegény székely katonának ahhoz, hogy még izzó vaskoronával a fején is hűséges maradjon a népéhez és önmagához? Dózsa György számomra az emberi helytállás jelképe lett. Azt hiszem, ez az emberi helytállás volt az, ami túlemelte őt a történelmi időkön, a múlandó ideológiákon, és mítosz értékűvé változtatta a személyét és a szellemiségét. Embernek született, de mítosszá vált. Nem merném őt Jézus Krisztushoz vagy Buddhához hasonlítani, viszont Szókratész, Spartacus, Jean D’ Arc, Galilei vagy Gandhi mellé odaképelem Dózsát is. Akármilyen furcsán hangzik: azt hiszem, Dózsa szellemiségének, lelki erejének és önmagához való hűségének köze van ahhoz, hogy akkoriban életben maradtam.

Mi, ma élő magyarok szinte valamennyien ismerjük Petőfi és Ady Dózsáról szóló verssorait. Mondhatnám: úgy ismerjük, akár az ábécét, az egyszerűet vagy mint a *Himnusz* első versszakát. Ha álmunkból fölriasztanak, akkor is el tudjuk mondani őket. Akár még imaszerűen is.

*„Izzó vastrónon őt elégetétek,  
De szellemét a tűz nem égeté meg,  
Mert az maga tűz;”*

*„Úgy trónolt ott a tüzes trónon,  
Mint az egekben az Isten.”*

De milliók és milliók ismerhetik Eötvös József, Illyés Gyula, Székely János vagy Juhász Ferenc Dózsáról szóló írásait is. Hivatkozhatnék Derkovits Gyula drámai erejű képeire vagy Kondor Béla lélekemelő látomásaira vagy Szervátiusz Tibor csupacsont Dózsa-szobrára. Ezek a művek mind-mind a történelmi valóságból indulnak, és mítoszi magasságokba emelkednek.

Az, hogy az *Ítélet* milyen értéket képvisel a magyar filmművészet történetében, nem az én dolgom megítélni. Majd eldönti az idő. Ha azt kérdezné tőlem valaki, vajon a film készítésekor szabadon szárnyalhatott-e a szellemünk – azt kell mondanom: nem. A legkülönbébb politikai és gazdasági kényszerekkel kellett megküzdenünk. A filmezés merően másféle műfaj, mint az irodalom vagy a képzőművészet. Egy vers megírásához, vagy egy kép megrajzolásához ugyanis elég egy ceruza meg egy papír. Egy film elkészítéséhez viszont számtalan feltétel egyidejű jelenléte szükséges. A feltételek között első helyen van természetesen az alkotók képessége. Ez azonban önmagában szinte semmire sem elegendő. A filmezés drága mulatság – sok-sok pénz kell hozzá. A pénzt viszont a diktatúrákban az államtól kellett megszerezni. Vagyis: a politikai hatalomtól. Magyarországon akkoriban éppen egy olyan politikai hatalomtól, amely az 1956-os forradalmat vérbe fojtotta. Képletesen szólva: nekünk a Zápolyáktól és a Werbőczyktől kellett pénzt kérni arra, hogy Dózsáról filmet forgathassunk. S a pártállami hatalmasságok pontosan tudták rólunk, hogy a mi szívünk Dózsa mellett dobog. A mindenkori áldozatok mellett állunk, a mindenkori hóhérok ellenében. De még ennél is súlyosabb veszélyt szimatoltak abban, hogy az 1514-es forradalom vezérének a kivégzése emlékezteti majd a film nézőit az 1956-os forradalom vezetőinek a kivégzésére. Mert bár Dózsa egy távoli korban élt, és másféle ember volt, mint Nagy Imre – volt közöttük hasonlóság is. Mégpedig az, hogy egyikük sem kért kegyelmet, egyikük sem volt hajlandó megtagadni a tetteit, inkább a halált választották.

(Megjegyzem: én akkor már ismertem Nagy Imrének az utolsó szó jogán elmondott beszédét. Nemcsak a hírét hallottam, hanem láthattam is a tárgyalásról szóló filmdokumentum néhány fontos részletét. A saját szememmel láttam, hogy Nagy Imre csakugyan nem kért kegyelmet, hanem hűséges maradt önmagához és a forradalomhoz; sorsát pedig a nemzetnek ajánlotta. Nem hivalkodva, nem valamiféle lázas lobogással, hanem csöndes, megfontolt, emberhez méltó szavakkal. Úgy tette mindezt, mintha ez volna a világ legtermészetesebb dolga.)

Amikor Csoóri Sanyival együtt írogattuk az *Ítélet* című filmnovellát, igyekeztünk reálsan gondolkodni. Nem akartunk fejfel menni a falnak. Sejtettük, hol élünk. Nem történetfilozófiai parabolát írtunk, hanem egy korrekt és korhű történelmi drámát igyekeztünk megalkotni. Bízunk Dózsa sorsának erős kisugárzásában. Hittünk Dózsa emberi helyzetállásának örökérvényűségében. Ám tiszteletben tartva a történelmi eseményeket, mégiscsak a mának és a mához kívántunk szólni... Úgy véltük:

a történelmet minden nemzedéknek újra kell teremtenie. Nem a történelem tényeit kell visszamenőleg megváltoztatnunk, hanem a tények és folyamatok rejtett összefüggéseit kell újragondolnunk. És ez nemcsak a történészek dolga, hanem az íróké és a művészeké is.

Miután elkészült a filmnovellánk, megjelentettük az *Új Írás* című folyóiratban. Elsőként Illyés Gyula, Németh László, Veress Péter, Nagy László, Szécsi Margit, Juhász Ferenc, Czine Mihály és Ratkó József gratulált nekünk. De a filmes kollegáinktól és barátainktól is érkeztek hozzánk elismerő visszajelzések. Jancsó Miklós, Fábri Zoltán, Kovács András, Makk Károly, Gaál István, Huszárik Zoltán, Gábor Pál, Lugossy László és persze Sára Sándor részéről is biztató szavakat kaptunk.

Mivel időközben, 1967-ben a *Tízezer nap* című diplomafilmemet meghívták a Cannes-i Nemzetközi Filmfesztiválra – és ott elnyerte a Grand Prix de la mise en scène-t, vagyis a legjobb rendezésért járó nagydíjat –, fölcillant a reménye annak, hogy elkészíthessem a következő filmet, az *Ítéletet* is. Tudtuk: nagy fába vágjuk a fejszénket, de reménykedtünk, hogy sikerül a filmet megcsinálni.

A korabeli hatalom azonban valósággal viszolygott a forradalom témájától.

Valószínűleg veszélyt szimatoltak. Különösen egy Rényi Péter nevű újságíró támadt rá dühödten a mi kis esendő novellánkra. Azért mondom, hogy esendő, mert egy novella még nem a film, hanem csak a film embrionális állapota. És miként egy embrió, egy filmnovella sem képes megvédeni önmagát. Rényi elvtárs – föltehetően – Werbőczy alakjában magára ismert, emiatt elborult az agya, és dühödten rántámadt. Rényi elvtárs különben nem volt ostoba, sőt kifejezetten okos, művelt és csavaros észjárású ember volt. Noha a magyar sajtó fölött teljhatalommal rendelkezett – verebekre ágyúval nem lövöldözött. Minket azonban, Sanyit is, engem is nem verebeknek nézett, hanem megsemmisítendő ellenfeleknek. Rényi elvtársnak a gyanakvás és a gyűlölködés volt az életeleme. Mint hálnak a víz vagy madárnak az ég. Arányaiban talán terjedelmesebb támadást indított ellenünk, mint amilyen a mi sóhajtásnyi filmnovellánk volt... A bolhából mindenáron elefántot akart kreálni. Amikor az írása megjelent a sajtóban, őszintén szólva igencsak nehezen tudtuk értelmezni. Az irántunk érzett gyanakvása és gyűlölete nyilvánvaló volt, ám az érvrendszerre kifejezetten zavarosnak és logikátlanak tűnt. Csoóri Sanyival próbáltuk kislilabizálni, hogy ez a főelvtárs tulajdonképpen mit is akar mondani. Arra a fölismerésre jutottunk, hogy Rényi elvtársnak a gyanakváson és a zsigeri gyűlölködésen kívül semmiféle épkezé-

láb gondolata nincs. Arról tűnődünk Csoóri Sanyival, hogy vajon egy olyan ember, aki éppúgy ismeri Thomas Mann műveit, mint mi, vajon miért vonzódik ilyen elszántan a vérvörös bolsevizmushoz? Vajon miért nem akar inkább fehérek közt európaivá válni? Miért nem képes vagy hajlandó megérteni, hogy Európa nemcsak a háborúskodás, hanem az igazságkeresés kontinense is? Az igazságot pedig csak úgy kereshetjük, ha szabadon gondolkodunk. A szabad gondolkodás tehát nekünk, európaiaknak, nem csupán emberi jogunk, hanem erkölcsi kötelességünk is. Olyasmi, ami talán még az életünknel is fontosabb lehet.

Rényi Péter minket afféle mezítlábas parasztforradalmároknak vélt, mi pedig őt válaszul Werbőczyvel azonosítottuk. Mindkét minősítés igazságtalan volt. Sem ő nem volt Werbőczy, se mi nem voltunk Dózsák. Az viszont kétségtelen tény, hogy Rényi Péter ellenünk irányuló ideológiai hadjárata szinte kilátástalan helyzetbe sodort minket. Hiszen ő nemcsak a hatalom árnyéka volt, hanem maga az árnyékhatalom. A sajtó világában is, a filmszakmában is. Mint a Filmművészeti Tanács elnöke, élet-halál ura volt. Szinte tobzódott a teljhatalomban. Az ő könyörtelen támadásai számunkra valójában egy még nem jogerős halálos ítéletet jelentettek.

Igen ám, csak hogy mindez 1968 tavaszán történt. A Prágai Tavasz idején. Forrongott körülöttünk a világ. Emberibb életre vágyott sok-sok ember. Prágától Párizsig kiéleződtek a társadalmi-politikai feszültségek. A különféle politikai, piaci és katonai hatalmakkal szemben lázadni kezdtek az igazság és a szabadság hívei. Még a távoli Tokióban is heves tüntetések zajlottak egy emberhez méltóbb világért. Mi leginkább a Prágában és Pozsonyban élő sorstársaink küzdelmeire figyeltünk.

Abban reménykedtünk, hogy ami nem sikerült nekünk 1956-ban, azt majd ők valóra váltják 1968-ban. Így hát tiszta szívvel szorítottunk nekik. Ilyen történelmi kontextusban kell értelmeznünk azt a váratlan eseményt, hogy Pozsonyból üzenetet kaptunk, amelyben arról értesítettek minket, hogy ők szívesen részt vállalnának az *Ítélet* című film megvalósításában. Az ajánlat személyesen a szlovák film-főigazgatóság vezetőjétől érkezett. Haladéktalanul elutaztam Pozsonyba, és találkoztam vele. Ctibor Štítnickýnek hívták. Az illető a felvidéki Rozsnyón született, szlovák családban, de ízes, palócos kiejtéssel tökéletesen beszélt magyarul. Egy végtelemül rokonszenves embert ismerhettem meg benne. Elmondta nekem, hogy ő nemcsak Prágára figyel, hanem Budapestre is. Olvasta az *Ítélet* című filmnovellánkat, és ismerte a körülötte zajló vitákat is. A vitákról való véleményét így összegezte: „Mi, szlovákok, ugyanolyan diktatúrában élünk, mint ti. És mi ugyanúgy egy szabad, független és demokratikus országot szeretnénk magunknak megteremteni, mint ti, magyarok. A céljaink tehát azonosak, csak az eszközeink mások. Ti 1956-ban fegyverrel szálltatok szembe a világ talán legerősebb katonai hatalmával. Mi ezt nem akarjuk. Tanultunk a ti tragédiátokból. Békés úton akarjuk elérni a céljainkat. A békés átalakuláshoz viszont össze kell fognunk. Mindazokkal, akik úgy gondolkodnak, mint mi; mindazok ellenében, akik a diktatúra fenntartásában érdekeltek. »Többet ésszel, mint erővel!« Köztünk, szlovákok közt, éppúgy járja ez a mondás, mint köztetek, magyarok között. Próbáljunk meg tehát egymással tisztességesen és ésszerűen

együttműködni! Csináljuk meg közösen a Dózsa-filmet! Én tudom, hogy Dózsa György székely ember volt, tehát magyarnak született. De hát akkor még egy államban éltünk a Kárpát-medencében, így a történelemből sok mindent közösen örököltünk. Az én szülővárosomban több magyar élt, mint szlovák. De mi sohasem bántottuk egymást. Ugyanazzal a rongylabdával focizgattunk, és még a zsíros kenyerünket is megfelleztük egymással. Emlékszem, egyszer a magyar barátaimmal mentünk haza a focizásból, és egy fa alatt találtunk egy árva diót. Azt is kettőtörtük, és igazságosan elosztottuk egymás között.”

– Milyen szépen beszélsz magyarul – mondtam neki eltűnődve a közös történelmünkről.

Erre azt felelte:

– Volt kiktől megtanulnom, hiszen Madách Imre *Az ember tragédiáját* és Radnóti Miklós verseit én fordítottam szlovákra. A gyermekkori magyar barátaim mellett leginkább tőlük tanultam meg a magyar nyelvet.

1968 tavaszán Csoóri Sanyival átmentünk Erdélybe. Az első utunk természetesen Sütő Andrásához vezetett. Az ő szülőházának udvarán, egy diófa árnyékában beszélgettünk. Bár élő ember nem volt a közelünkben, András állandóan kémlelte a környezetet. Így érzékeltette, hogy óvatosan kell beszélgetnünk.

Az esőverte, ütött-kopott deszkaasztalra elénk tett egy újságot, és arra kért minket, figyelmesen olvassuk el, mit írt 1848. március 15-e 120. évfordulóján a Bukarestben megjelenő *Előre* című magyar lap.

– Nagyon tanulságos olvasmány! – mondta András szelíden és szomorúan.

Az újság első oldalán Nicolae Ceaușescu ünnepi beszédét olvashattuk, amelyben az állt, hogy az 1848. március 15-én kitört forradalomnak, majd az azt követő szabadságharcnak az volt a célja, hogy a három román ország – Moldva, Havasalföld és Erdély – egyesüljön. Ezért a szent célért kiváló hazafiak áldozták az életüket. Itt egy hosszú névsor következett, amely Avram Iancuval kezdődött, ám ha jól emlékszem, a huszonharmadik helyen Petőfi Sándor neve állt.

Sütő András megvárta, amíg végigolvassuk a beszédet, majd azt mondta:

– Idehaza ez a helyzet, odahaza tehát e szerint gondolkodjatok!

Amikor Erdélyből hazajöttünk, írtam egy választ Ceaușescu ünnepi beszédére. Azt írtam meg benne, hogy szerény véleményem szerint Petőfi Sándor nem a három román ország egyesüléséért áldozta az életét, hanem a Világszabadságért. Elvittem a cikket a *Népszabadság-*

hoz, és személyesen átadtam Rényi Péternek. Kértem: olvassa el. Nem volt terjedelmes írás, néhány perc alatt végigolvasta, majd azt mondta: „Ez az írás azt a föltételezésemet igazolja, hogy maga egy megátalkodott nacionalista. Azok közé tartozik, akik a nacionalizmusukat a világszabadság eszméjével próbálják meg leplezni. Jól látom én, hogy maguk nem a szocializmus világtörténelmi győzelméért küzdenek, hanem vitát akarnak kezdeményezni egy szomszédos szocialista ország vezetőjével. Mi értelme van ennek?! Ugye nem képzeli komolyan, hogy én ezt az írást megjelentetem?!”

– De hát maga ugyanúgy tudja, mint én s mi magyarok valamennyien, hogy Petőfi Sándor a Világszabadságért halt meg. Hiszen ezt ő maga is megírta.

– Na és, ha megírta?! Petőfi egy lobogó lelkületű és romantikus érzelmű fiatalember volt. Írt néhány szép verset is, de a világpolitikához nem értett. A szocializmus eszméjéről például fogalma sem volt. Az ő gondolatai ma már nem felelnek meg a mi korunk követelményeinek. Hitler bebizonyította, hogy a szocializmus és a nemzeti eszme összekapcsolása Auschwitzhoz vezet. A nemzeti szocializmus útja tehát nem járható. Én magát és a barátait tehetséges embereknek tartom, csak hát az magukkal a bajom, hogy megrekedtek ebben a belterjes magyar világban, és mint ama kínai béka – tengernek nézik a pocsolyát. A világ sorsa ma már másként alakul, mint ahogy azt Dózsa vagy Petőfi elképzelte.”

Ezekután természetesen a cikkem nem jelenhetett meg a *Népszabadságban*. Így hát nem szállhattam nyilvános vitába Ceaușescuval. Talán még hálás is lehetek Rényi Péternek, amiért megakadályozta az írásom közlését. Mert ha közölte volna, tán én már nem is léteznék. Ilyen világban éltünk akkoriban.

Nemsokára azonban ismét váratlan dolog történt: behívtak engem a Film-főigazgatóságra, és elémtettek egy táviratot, amely Bukarestből érkezett. A táviratban az állt, hogy a románok szívesen részt vennének egy Dózsa Györgyről szóló film elkészítésében. Azonnal elrepültem Bukarestbe. A filmgyárban találkoztam egy Sălcudeanu nevű úrral, aki az ottani filmgyár igazgatója volt. Ott volt a találkozón Domokos Géza, a *Kriterion* nevű magyar nyelvű könyvkiadó igazgatója is. Mi hárman együtt kezdtünk el tárgyalni arról, hogy az *Ítélet* című film magyar, román és szlovák koprodukcióban készüljön. Sălcudeanu följánlotta, hogy a költségeket 1/3-1/3-1/3 arányban a három ország vállalja, hiszen közös történelmi örökségről van szó. Domokos Géza megjegyezte, hogy „magyar, oláh, szláv bánat, mindigre egy bánat marad”. Sălcudeanu úr Bartókról beszélt, aki számtalan román népdalt is gyűjtött. Azt mondta: legyen Bartók a példánk. Mutassuk meg, hogy képesek vagyunk az ő szellemiségének a követésére.

Az ajánlatot megköszöntem, majd rábólintottam a hármas koprodukció tervére.

Mivel Európának ezen a fertályán akkoriban ún. szocialista tervgazdaság működött, a három országnak alá kellett írnia egy előszerződést, amelyben vállalják az *Ítélet* című film finanszírozását. Annak érdekében, hogy a már elkészült filmnovellából minél jobb forgatókönyv szülessen, mindhárom ország történelmi szakértőket is bevon a munkálatokba. A történészeknek csupán az a dolguk, hogy védelmezzék a történelmi tényeket. Vétót csak olyan esetekben emelhetnek, ha a film készítői esetleg eltérnének a történelmi igazságtól. A szerződő felek, mint szocialista országok, kötelezettséget vállalnak arra, hogy tiszteletben tartják majd népeink barátságát és az internacionalizmus szellemét.

Magyar részről ezt az előszerződést a Kulturális Minisztérium illetékes vezetőjének, valamint nekem, mint a film rendezőjének kellett aláírnom. Mielőtt ez megtörtént volna, behívatott bennünket (Csoóri Sanyit meg engem) a Kulturális Minisztérium illetékes vezetője. Kitalálhatatlan és felejthetetlen beszélgetést folytattunk. Az illetékes elvtárs a következőket mondta nekünk:

– Kedves elvtársak! Azért hívtam be magukat, mert én vagyok kijelölve a Dózsa-film koprodukciós szerződésének az aláírására. Ez számomra hatalmas felelősséget jelent. Éppen ezért – bár nagyon elfoglalt embert vagyok – elolvastam a maguk filmtervét és a körülötte zajló vitákat is. Sajnálom, hogy Rényi elvtárral vitába keveredtek. Ez a vita nagyon megnehezíti a dolgomat, mert én semmiképpen nem akarok Rényi elvtárral szembekerülni. Isten őrizze! Én őt egy nagyon okos embernek és nagyon következetes kommunistának tartom, aki ráadásul még történelmi távlatokban is gondolkodik. Na, mármint, mint említettem, én végigolvastam a maguk filmnovelláját. És nekem igenis tetszett. De csak egy darabig! Addig, amíg a forradalom halad előre a győzelem útján. A film vége azonban – és ezt őszintén meg kell mondanom – nekem nagyon nem tetszett. Azt is megmondom maguknak, miért. Azért, mert maguk azt írták meg, hogy ez a forradalom elbukott, és ezt a Dózsát tüzes trónra ültették, és a fejére izzó vaskoronát tettek. No, ez nekem már nem tetszett. Mert ha elképzelem a filmben ezt a jelenetet, szerintem a mozinézőkben ez a jelenet nem optimizmust ébreszt, hanem pesszimizmust kelt. Nekünk pedig a szocializmus építéséhez nem pesszimizista, hanem optimista emberekre

volna szükség. Éppen ezért tehát azt javaslom maguknak, hogy a filmjük ott érjen véget, amikor még a forradalom győztesen halad előre. És ezt a tüzes trónt meg ezt az izzó vaskoronát ne erőltessék! Inkább felejtsek el! Amennyiben ezt megígérik nekem, én készséggel aláírom a koprodukciós szerződést. Mert fontosnak tartom, hogy három szocialista ország együttműködjön, nemcsak politikailag, katonailag, hanem még a kultúra területén is.

Az illetékes elvtárs szavaitól Csoóri Sanyinak hirtelen fejébe szökkent a vér. Fölugrott, és szenvedélyes, szinte tajtékzó hangon ráförmedt az illetékes elvtársra.

– Maga megőrült?! Meg akarja fosztani Dózsát a tüzes tróntól és az izzó vaskoronától?! Vegye tudomásul: Dózsa attól Dózsa, hogy tüzes trónra ültették, és izzó vaskoronát tettek a fejére!!! És ezt ő zokszó nélkül elviselte!!! Kiknek néz maga minket?! Csak nem képzeli, hogy mi egy ilyen aljas történelemhamisításban részt veszünk?! Vegye tudomásul, inkább itt döglünk meg, de akkor se!

Az illetékes elvtárs megdöbbsent. Hirtelen azt sem tudta, mit válaszoljon. Végül így szólt: – De hát, Csoóri elvtárs! Én csak a véleményemet mondtam el maguknak. Hát még azt sem szabad?! Már ne haragudjanak, de számomra a szocialista demokrácia azt jelenti, hogy maguknak is van egy véleményük, meg nekem is. Aztán majd, valahol a viták végén, esetleg megegyezünk egymással. Mert én azon az elven vagyok, hogy meg kell hallgatnom az elvtársaim véleményét. Mert, ha például van nekem egy vörös színű nyakkendőm, de egy elvtársam azt mondja, hogy az én nyakkendőm sárga, akkor még nem ingok meg. Ám, ha két vagy három elvtársam is azt mondja, hogy sárga, akkor már elhiszem nekik, hogy a nyakkendőm csakugyan sárga.

Csoóri Sanyi agyát immár teljesen elborította a kétségbeesés. Az ajtóhoz ment, és szinte hörögve szólt vissza:

– Vegye tudomásul, hogy közöttünk semmiféle megegyezés nem lehetséges! És azt is vegye tudomásul, hogy bármit mondanak a maga elvtársai, a maga nyakkendője akkor is vörös!!!

Aztán becsapta maga mögött az ajtót. Én is fölálltam, és szó nélkül elindultam Sanyi után. Az illetékes elvtárs arcán látszott, hogy semmit sem értett meg abból, ami történt.

Amikor a páternosztterrel leérkeztem a földszintre, Sanyi ott állt egy oszlopnak támaszkodva, sápadt arccal, ve-rejtékezve. Attól féltem, hogy megszakad a szíve.

Hallgatagon ballagtunk el a Kulturális Minisztériumból a Parlament előtti villamosmegállóhoz. A 2-es villamosról azután átszálltunk a 6-os villamosra, de továbbra is szótlánul üldögéltünk egymás mellett. Úgy össze voltunk huttyanva, mint egy szél nélküli vitorla. Megértettük, hol élünk.

Hazakísértem Sanyit az Apostol utcába. Julcsa, a felesége éppen lebbenslevest főzött meg káposztás cvekedlit. Én jól bezabáltam, de Sanyinak szinte egy falat sem ment le torkán. Komoran bámulta a tányérját.

– Mi van veled, Sándor? Miért nem eszel?! – kérdezte Julcsa. – Már megint belegabalyodtatok ebbe a rohadt politikába?! Ebben akartok beledöglenni?! Hagyjátok a francba az egészséget!

Sanyi az ökleivel az asztalra csapott és indulatosan rászólt a feleségére:

– Maradj csöndben! Itt nem rólunk van szó, hanem az ország sorsáról!!

– Értem én, milyen fontos számotokra az ország sorsa. De hát azért a lebbenslevest meg kell enni! – jegyezte meg Julcsa.

Sanyi valameddig még nézte, nézte a tányérjában lévő lebbenslevest, majd szó nélkül fölállt, bevonult a mosdóba, és magára zárta az ajtót.

Megköszöntem az ebédet, és elindultam hazafelé. Távo-zóban Julcsa kísért az ajtóig. Halkan azt mondtam neki: nagyon vigyázz Sanyira, nehogy kárt tegyen magában.

A következő előkészítő tárgyalásra Bukarestben került sor. Jelen volt Sălcudeanu úr, Domokos Géza és egy román történész, akinek a nevére már nem emlékszem. Sălcudeanu egy normálisan és reálisan gondolkodó, művelt ember volt, a kijelölt román történész viszont afféle vadnacionalista szöveget adott elő. Ilyesmiket mondott:

– Engem mint történészt, a román kormány bízott meg azzal, hogy a történelmi igazságot képviseljem. A művészi kérdésekbe nem kívánok beleszólni, de mint történelmi tény, muszáj megemlítenem, hogy Gheorghe Doja Romániában született, és Romániában halt meg – tehát román volt. Az, hogy az élete során merrefelé járkált, részletkérdés. Ezért az első javaslatom, hogy Gheorghe Doja románul beszéljen. A többiek beszélhetnek magyarul vagy akármilyen más nyelven, de a lényeg az, hogy ő románul beszéljen.

Úgy ültem ott, mint akit fejbe vertek. Minden önuralmamra szükség volt, hogy ne kezdjek vele üvöltözni, hanem csak csöndesen megemlítem:

– Tisztelt uram, én jártam Dózsa György szülőfalujában, és ott az emberek még ma is magyarul beszélnek. Mindenki. Csak a rendőr román. De azt mondják, ő is megtanult magyarul.

A történész azt felelte:

– Ön azért tapasztalhatta ezt, mert a székelyek elmagyarosodott románok. Ezt Romániában minden ember tudja, hiszen ez benne van a tankönyvekben. Ezért aki

valamilyen iskolába járt, ezt megtanulta. Ez tehát egy olyan történelmi tény, amely része a román történelmi tudatnak is. Ezzel szemben maguk, magyarok, előállnak egy olyan légből kapott elmélettel, miszerint Gheorghe Doja magyar volt. Ez tökéletes képtelenség. Szerencsére Trianonban a világ igazságot szolgáltatott nekünk. És maguk magyarok ezt az igazságot akarják megváltoztatni. Ehhez mi, románok nem járulhatunk hozzá. Én legalábbis, mint román történész, mindenféle lehetséges fórumon tiltakozni fogok ez ellen.

Fenyegetésére igyekeztem indulatok nélkül, tárgyilagosan válaszolni:

– Megértettem, amit mondott. Azt hiszem, nincs is értelme a további tárgyalásoknak. Igaz: Románia az első világháború után Trianonban valóban megkapta Erdélyt és a Partiumot, de véleményem szerint ez mélységesen igazságtalan döntés volt. Erdélyben és a Partiumban több milliós olyan ember él, akik magyarnak születtek, és máig is magyarnak vallják magukat. Ezt a tényt a Trianonban intézkedő pincskalapos, emberszabású pingvinek sajnálatos módon figyelmen kívül hagyták. Ennek csupán két oka lehet: vagy annyira tájékozatlanok voltak, hogy ezt a tényt nem ismerték, vagy annyira aljasok voltak, hogy ezt a tényt nem vették figyelembe.

Domokos Géza a maga Bethlen Gáborra emlékeztető bölcsességével azt indítványozta, hogy ne folytassuk ezt a vitát, hiszen itt és most nem a történelemről, hanem egy konkrét filmről beszélgetünk. Megemlítette, hogy ő Erdélynek ugyanabban a szegletében született, mint ahol Dózsa György. Azon a vidéken valóban székelyek élnek, akik mindig is magyarok voltak, és azok is maradtak. Mivel Dózsa György egy szegény székely, írástudatlan katona volt, nehezen képzelhető el, hogy megtanult volna románul. Olyan időket élünk, amelyben a Kárpát-medencei népek közös történelmét árnyaltabban és az eddigieknél elfogulatlanabban kellene szemlélnünk. Erdélyben, Dózsa idejében magyarok, németek, románok és más népek is éltek. Föl kell tételeznünk, hogy Dózsa forradalmában a magyarokon kívül mások is részt vettek. Ezt a filmet úgy kell elkészíteni, hogy a különféle Kárpát-medencei népek összefogásáról is szóljon.

Ezek után a román történész megsértődött és bejelentette, hogy ő a továbbiakban nem kíván részt venni a megbeszéléseken. Amikor a román történész elment, Sălcuteanu úr megnyugtatóan engem, hogy Romániában vannak normális történészek is. Sălcuteanu szavait Domokos Géza is megerősítette. Azt mondta: menthetetlen emberek mindenütt léteznek.

A tárgyalás után Bukarestből Kolozsvárra utaztam. Az egyik ottani barátom kivitt engem a Házsongárdi teme-

tőbe. Sétálgattunk, beszélgettünk. Megmutatta nekem azokat a sírokat, amelyekből kiemelték a régi magyar sírköveket és helyükre nem új, hanem régi román fejfákat raktak. Ezeket a fejfákat katonai teherautók szállították ide valahonnét távolról. A sírok átalakítását az éjszaka leple alatt román katonákkal hajtatták végre. Ily módon akarják bizonyítani, hogy Kolozsvár ősi román város volt. A barátom azért mesélte el ezt nekem, mert figyelmeztetni akart arra: a románoknak nem elég az, hogy Trianonban megkapták Erdélyt; ők azt akarják bizonyítani, hogy ez a döntés igazságos volt. Azt tanítják az iskolákban, hogy Erdély ősidők óta mindig is a románoké volt, ők tehát csak visszakapták a saját országukat. Ráadásul a román templomokban mindezt az Isten akarátának hirdetik. És ezt a szemléletet nem csupán néhány vérgőzös vaskardista hangoztatja, hanem ez a hivatalos román politika álláspontja is. Minket, magyarokat bozgoroknak, azaz hazátlanoknak neveznek. Gyanakvással és gyűlölettel tekintenek ránk. És aki ellenkezni merészel, vagy netán szembeszáll velük, azt könnyen elteszik láb alól.

A házsongárdi beszélgetésünk végén megkérdeztem a barátomat:

– Mit gondolsz: vállaljam el ezt a filmet vagy sem?

– Számunkra, itt élő magyarok számára életbevágóan fontos volna, hogy Dózsáról magyar film készüljön, és Dózsát magyar színész játssza. Számodra viszont a magyar–román koprodukció veszélyes lehet. Könnyen csapdahelyzetbe kerülhetsz: mert ha nem engedsz az igazságból, szembekerülsz a román politikai hatalommal, ha pedig engedsz az igazságból, szembekerülsz önmagaddal. Az egyik életveszélyesebb, mint a másik. Csak akkor vállalhatod el a filmet, ha nem félted az életedet.

Az *Ítélet* című filmben elhangzik egy sorsdöntően fontos mondat:

*„Nekünk, magyaroknak, már az is feltámadás, ha megváltaszthatjuk, mibe pusztulunk bele!”*

Ezt a mondatot a filmben Lőrinc pap mondta. Lőrinc papnak igaza volt.

1968 augusztusában a Varsói Szerződéshez tartozó országok hadseregei bevonultak Csehszlovákiába. Azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy véget vessenek a Prágai Tavasznak. Mi, Csoóri Sanyival és Sára Sanyival éppen Erdélyben voltunk, Dózsa kivégzésének helyszínét kerestük. Kolozsvárról Vajdahunyad felé menet pityegni kezdett a román kíséronk rádiótelefonja. Az illető kiszállt a kocsiból, bement a közeli kukoricásba és onnét telefonált Bukarestbe. Nemsokára visszajött, és közölte velünk, hogy a Varsói Szerződés tagállamai megtá-

madták Csehszlovákiát. Mivel kitört a háború, ő olyan utasítást kapott Bukarestből, hogy mielőbb fejezzük be a film előkészítő munkálatait, és mi magyarok a lehető leghamarabb hagyjuk el Románia területét. Én azt kértem a kísérőnktől: folytassuk az utunkat, nézzük meg a vajdahunyadi várat, vajon alkalmas-e Dózsa kivégzésének helyszínére. Aztán hallgassuk meg a híreket; győződjünk meg arról, hogy valóban háború van-e, vagy csak valamilyen hadgyakorlatról van szó. Nemsokára Vajdahunyadra érkeztünk, körbejártuk a várat, és a várfal külső részénél megtaláltuk azt a helyszínt, amely alkalmasnak látszott a kivégzési jelenet leforgatására. A vár lovagtermében volt egy televízió, amit néhány tucat ember nézett. A televízióban maga Nikolae Ceaușescu szónokolt. Ugyanúgy hadonászott a kezével és ugyanúgy ordított, mint hajdanán Hitler. Dörgelemes beszédéből megtudhattuk, hogy a román hadsereg nem vesz részt Csehszlovákia katonai megszállásában, mert Románia egy szabad és független ország, nem akar más országok belügyeibe avatkozni, de nem tűri azt sem, hogy bárki beavatkozzon Románia belügyeibe. Románia kész és képes megvédeni a szuverenitását bárkivel szemben. Ezek után a vezér általános katonai mozgósítást rendelt el. Emlékszem: amikor ezek a mondatok elhangzottak, a televízió nézőiből kitört a vastaps, és fölállva, skandálva kezdték eljenezni a vezérüket.

1968. szeptember elején főlhívtam telefonon Ctibor Štítnickýt. Javasoltam neki, hogy találkozzunk, és beszéljük meg, mi legyen a közös filmünkkel. Erre azt felelte: ne haragudj Ferikém, én téged nagyon tisztellek, de a hazánkat megszálló országok képviselőivel nem vagyok hajlandó szóba állni.

Megértettem őt, és arra kértem, vegye föl a kapcsolatot Domokos Gézával, és beszéljék meg, mi történjen a továbbiakban. Azért javasoltam ezt, mert a román hadsereg nem szállta meg Csehszlovákiát. Személyesen találkoztak. Domokos Géza a maga furmányos székely észjárásával meggyőzte Ctibor Štítnickýt, hogy a jelenlegi katasztrófális történelmi helyzetben sokkal inkább szükség van a három ország összefogására, mint valaha is volt. Megállapodtak abban is, hogy a filmben legyen Dózsának egy román és egy szlovák alvezére, és a románok és a szlovákok részvételét próbáljuk meg beleszőni a cselekmény szövetébe. És közösen győzzenek meg engem arról, hogy a film végén Dózsa erkölcsi helytállása mellett különleges hangsúlyt kapjon a három nép összekapaszkodása.

Amikor megismertem az ő megállapodásukat, éjszánként sokat töprengtem, mitévő legyek. Ady, Bartók és

József Attila szelleme lebegett előttem. És a kelet-európai népek Bibó István által emlegetett nyomorúsága. S mivel a lelkem legmélyén úgy éreztem, hogy ebből a nyomorúságból nem egymás ellenében, hanem csak egymással összefogva tudunk kikászálódni, úgy döntöttem, hogy ezeket a merően politikai szempontokat is megpróbálom beépíteni a filmembe. Őszintén szólva ezt a dramaturgiai kísérletet inkább emberi és történelmi lehetőségként éltem meg, mintsem hogy művészi megalkuvásnak fogtam volna föl. Számomra az volt a kérdés, hogy vajon a valóság fölött ellebegő művész próbál-e lenni vagy inkább egy földön járó és tenni akaró tisztességes ember. Az utóbbi mellett döntöttem. A legfontosabb érvem az volt, hogy én nem filmrendezőnek születtem, hanem embernek. Az emberi életek védelme tehát számomra sokkal fontosabb a vegytiszta esztétikai szempontoknál. Ennek a döntésemnek a dramaturgiai következményei érzékelhetőek a filmben. Igazuk volt tehát a film rangos kritikuszainak: B. Nagy Lászlónak, Almási Miklósnak, Dobai Péternek, amikor számon kérték rajtam a kristálytisza esztétikai törvények maradéktalan érvényesítését. A fölvetéseik jogosak voltak. Az én erkölcsi elszánódásom viszont erősebb volt még az élni akarásomnál is. A döntésemért tehát vállalom a felelősséget.

Azok a filmesek vessék rám az első követ, akik a magyarok, románok és szlovákok összefogásáért többet tettek, mint én. Szó nélkül odaállnék a kődobálók elé. Abban a hitben halnék meg, hogy embernek lenni többet jelent, mint művésznek lenni. Sokkal többet!

Afféle zárszóként meg kellene említenem még néhány ténytet az *Ítélet* című film utóregzései közül. Közvetlenül a film bemutatója előtt írtam egy néhány mondatos ajánlást, amelyben egyebek közt a következő mondatok találhatóak:

*„... Dózsa György forradalma évezredünk közepétől máig ható, eleven esemény, eszméi átvilágítanak az évszázadokon, bukása meghatározza a történelmünket...*

*A korabeli szemtanúk leírása szerint Dózsa inkább vállalta a halálát, mintsem megtagadta volna a forradalmat. Tűzes trónra ültették, fejére izzó vaskoronát húztak, húsát saját katonáival fölhabáltatták. Ő mindezt elviselte, jajszó nélkül, emberi méltósággal. Mi adhatott erőt ennek a szegény székely katonának, hogy horpadt halántékkal is hallgasson?*

*... Székely Dózsa György nem volt eleve elrendeltetett hős, nem könnyítették a dolgát vallásos hiedelmek, még írni-olvasni sem tudott, de benne testet öltött a törvény: úgy lehetsz ember, ha szabaddá teszel másokat. Ez a törvény szabott számára hivatást, innét fakadnak fájdalmai, örömei, innét ered a felelőssége, amely erőt kölcsönzött a cselekvéshez, a forradalom vállalásához...*

... Filmünk a forradalomról gondolkodik. A történelmiről a mindenkorról egyaránt... Nézőinkre nem kívánjuk rákényszeríteni véleményünket. Azt szeretnénk, ha velünk együtt gondolkodnának hazáról, cselekvésről, emberi helytállásról. ..."

Az *Ítélet* a Magyar Játékfilmszemlén elnyerte a zsűri és a közönség nagydíját is. A szakemberekből álló zsűri egyhangú döntését azonban Rényi Péter megvetozte. Mint a magyar filmművészet teljhatalmú ura, mindent elkövetett annak érdekében, hogy az *Ítélet*ben megnyilatkozó történelmi sugallatok ne kapjanak erkölcsi elismerést a magyar szellemi közéletben. Attól félt, hogy egy ilyen elismerés az ő teljhatalmának megtépázását jelentette volna. Ezért a zsűri díját nem kaphattuk meg, csupán a közönség díját vehettük át.

Megemlíteném még, hogy az *Ítéletet* a románok át-szinkronizálták. A tudtom és a beleegyezésem nélkül – állítólag az *Ítélet* románra szinkronizált változatában mindenki román volt, kivéve Werbőczyt és Zápolyát, akik ugyebár vérbe fojtották Gheorghe Doja világraszóló román forradalmát. Ezt a változatot én nem láttam, csak a hírért hallottam. Azt sem tudom pontosan, hogy ez a hozzám eljutott hír igaz-e vagy sem.

Visszaemlékezéseim végeztéül megemlítenék még egy számomra emlékezetes eseményt.

Azon a napon, amikor Dózsa kivégzésének a jelenetét forgattuk, a Székelyföldről vonatok érkeztek Vajdahunyadra. Több száz vagy talán ezernyi ember jött el a forgatásra. Látni akarták, hogy Dózsa György mit mond az utolsó szó jogán. A szívem szakadt meg, amikor megláttam közeledni őket. Azt tanácsoltam nekik, hogy helyezkedjenek el a vár körüli magaslatokon és vetkőzzenek le fehér ingre vagy félmeztelenre. És akkor benne lehetnek ők is a filmben. Megtették. Fölmásztak a sziklákra, onnét nézték filmünk legfontosabb jelenetét. A Werbőczyt játszó Major Tamás föltette a kérdést a Dózsa alakító Bessenyei Ferencnek:

– Székely Dózsa György! Isten és ember előtt utoljára kérdezlek, megtagadod-e mindazt, amit elkövettél?

Pattanásig feszült a csönd.

A kamera Dózsa György arcára szegeződött. Mint rendező, néztem, néztem a Dózsa játsszó színész arcát, de Bessenyei Ferenc szeméből megeredtek a könnyek, és nem a forgatókönyvben megírt szöveget mondta, hanem könnyeit hullajtva azt kérdezte:

– Halljátok ezt a csöndet?!

Mert az bizony sok ezer ember csöndje volt. Hitem szerint a Kárpát-medencében élő népek közös csöndje. Az életem egyik legszentebb pillanatát éltem meg.

Aztán persze a megismételt felvételben Bessenyei Feri

barátom már Dózsaaként válaszolt Werbőczy kérdésére:

– Nem!

Úgy mondta, ahogy megbeszéltük: egyszerűen, természetesen és végérvényesen.

Miközben Dózsa már a vastrónhoz láncolták, a katonáit Zápolya pribékjei arra kényszerítették, hogy táncolják körbe a vezérüket. Csattogtak a szíjostorok, villogtak a kardok, le-lesújtottak a szöges buzogányok, kétségbeesetten táncoltak Dózsa katonái. Pokoli képsorok következtek. A halálos hangulatú körtánc végén azt kértem a jelenet magyar, román és szlovák szereplőitől, hogy ki ki a maga nyelvén üvöltse világgá, milyen is volt ez a mi közös vérzivataros történelmünk. A film végén a szereplők összekapaszkodtak, és magyarul is, románul is, szlovákul is elhangzik a szó:

– „Testvérek! Vráncilor! Bratszja!”

Meglehet: ez a jelképes összekapaszkodás esztétikailag nem a legárnyaltabb. Direkt módon, szinte plakátszerűen átizzik rajta egy aktuálpolitikai üzenet. Úgy vélem azonban, hogy ez a korokon átívelő üzenet ma is vállalható. Noha ez a végső összekapaszkodás a valóságos történelemben még mindig késlekedik. Olyan ez, mint amikor Antonioni *Nagyítás* című filmjében az emberek teniszlabda nélkül próbálnak teniszezni.

Illesse köszönet mindazokat, akik ebben a vállalkásban szorítottak értem, vagy segítettek nekem! Remélem, emiatt nem kell majd szégyenkezniük a történelem színe előtt.

Egy film – az csak egy film. Nem képes megváltoztatni a világot. Nekünk sem sikerült. Csak annyit tettünk, amennyi a képességeinkből és a történelmi lehetőségeinkből tellett. Nem többet, de nem is kevesebbet. Talán túlságosan is nagy fába vágtuk a fejszénket, amikor megpróbáltuk „rendezni végre közös dolgainkat”.

Nem tudom: amolyan első fecskék voltunk-e vagy afféle utolsó mohikánok.

Sőt: még azt sem tudom, hogy ennek az átkozottul nehéz munkának vajon van-e eleje és lehet-e vége?

Kulin Ferenc

## A Dózsa-motívum helye három lírikusunk költői világképében

*Petőfi Sándor, Ady Endre, Juhász Ferenc*

### Petőfi Dózsa-verse

■ *A nép nevében* iskolapéldája lehet annak, hogy egy remekmű esztétikai jelentésének – jó- vagy rosszhiszemű – félreértése hogyan függhet össze a történelmi tudat zava-raival. Ez a költemény azon alapművek közé tartozik, amelyeknek nemzedékeken át kitüntetett helye volt (és van) a kötelező szépirodalmi tananyagban, s ezért minden baloldali politikai irányzat érdekelt volt abban, hogy eszmei tartalmát a saját szükségletei szerint kommentálja. S miután *A nép nevében* nem egyszerűen az egyik, hanem az első jelentős líratörténeti dokumentuma annak a fajta történeteszemléletnek, amely szoros oksági összefüggést lát a középkor végi népmozgalmak és a modern (XIX. századi) demokratikus törekvések között, a politikai célú Petőfikultusz a Dózsa-tematika későbbi (XX. századi) költői feldolgozásainak értelmezési keretét is kijelölte. Számos irodalomtörténeti elemzés sugallja azt, hogy az utóbbi másfél évszázadban született szépirodalmi Dózsa-ábrázolások alaphangját *A nép nevében* költője ütötte meg – nem érzékelvén, mennyire távol esnek egymástól például Petőfi, Jókai, Ady, Juhász Ferenc és Illyés Gyula történeteszemlé-tének sajátos nézőpontjai.<sup>1</sup> A felületes műelemzések elsiklanak a reformkor, a századforduló és a XX. század társadalomtörténeti folyamatainak mély törésvonalai fölött, s ezzel azt is megnehezítik, hogy jelenkori tapasztalatainkat történelmi összefüggéseiben értelmezzük. Az a – értelmiségi körökben is tapasztalható – téves felfogás, mely szerint 1514 „üzenetére” csak a baloldali mozgalmaknak és a kommunista diktatúráknak volt szüksége, egyenesen következik az irodalomtörténeti sematizmus évtizedeken át uralkodó gyakorlatából.

*A nép nevében* születésének időpontjában (1847. március) még egy esztendeje sincs, hogy költőnk megismerkedik a nagy francia forradalom és a jakobinus diktatúra erőszak-ideológiájával, s hogy verseiben egy „nagyszerű, de véres kor” eljövételét hirdeti. Maga is hiszi, hogy

– miután „Már vízőzön volt” – „most egy vérözön kell, / Hogy megtisztuljon a világ a szennytől / Amely fölöt-te meggyülekezék”.<sup>2</sup> „Véres napokról” álmodik, „Mik a világot romba döntik, / S az ó világnak romjain / Az új világot megteremtik.”<sup>3</sup> Meghalna a „világszabadságért”, s várja a pillanatot, amikor „A háboru istene újra / Fölveszi páncélját s kardját markába szorítván / Lóra ül és végigszáguld a messze világon, / És a népeket, eldöntő viadalra, kihíja.”<sup>4</sup> *A Palota és kunyhó* című verse már anarchisztikus indulatokkal hevített osztályharcos szemlélet fejez ki: „kivánom, hogy minél előbb / Láthassam omladékodat, / S hitvány lakóid összeshűzött / Csontját az omladék alatt!”<sup>6</sup> A romantikus költő messianisztikus küldetéstudatát és apokaliptikus vízióit az a fanatikus radikalizmus táplálja, amelyet a híres történetíró, Cabet forradalomtörténetéből ismerhetett meg, s amelyet majd a proletárforradalom XIX. századi ideológusai adnak tovább a XX. század kommunista diktátorainak.

A Dózsa szellemét idéző költeményben azonban már semmi nyoma nincs ennek az anarchisztikus indulatnak és messianisztikus küldetéstudatnak. Ha a benne kifejeződő politikusi magatartásnak és retorikai tudatosság-nak a közvetlen előzményét keressük, azt nem a költő korábbi műveiben, hanem Kölcsey 1834-ben elmondott országgyűlési beszédében találhatjuk meg. Arról a „korszakfordító” szónoklatról – *Az örökös megváltás*, azaz a jobbágyfelszabadítás ügyében elmondott beszédéről – lévén szó, amely a reformkori politikai elit radikalizálódásának a kezdetét jelzi – érdemes néhány mondatát pontosan idéznünk. Kölcsey „Dózsa vérengző tetteire”, a Horea-Cloșka-féle parasztfelkelésre és az 1831-es felvidéki koleralázadásra emlékezteti hallatóságát, majd ekként folytatja: „Felszólítom a kormányt: ily esetekben mi a mód, mely által bennünket megoltalmazand? Talán hóhérpallas és kötél? mik a bűnösök ellen fordítottanak. Nyomorult eszközök! Mert ezek semmivé tehetnek

ugyan egyes életet; de itt nem egyesekről van a szó: itt a szó azon halhatatlan, hódíthatatlan szellemről van, mely százak óta, most lánggal lobogva, majd hamv alatt emésztődve ég. És ezt nem zabolazza meg félelem, nem győzi le hatalom; ezt csak megszelídíteni lehet. Nem egyéssel pedig, csak oly közös érdekekkel, mely a társaság tagjait egyformán kösse a hazához; s ez az érdek csupán két szó: *szabadság és tulajdon!*<sup>7</sup> A „társaság tagjait egyformán a hazához kötő érdek” gondolata ihleti A XIX. század költőit,<sup>8</sup> a Dózsa szellemét kifejező ’tűz’ metafora pedig A nép nevében utolsó strófáját emeli a Kölcsey-be-széd retorikai megaslátára.<sup>9</sup>

A magyar szellemtörténet legfontosabb eseményei közé tartozik, hogy Petőfi már egy esztendővel a forradalom kitörése előtt kigyógyult a jakobinizmus heveny szellemi fertőzéséből, s politikai tájékozódásában már nem a „communisticus ideák”, hanem a reformkori nemzeti liberalizmus korábban Kölcsey által megfogalmazott elvei irányították. Egyszerre érik meg benne a felismerés, hogy az „érdekegyesítés” nemzeti programja nélkül nincs jövője a magyarságnak, s hogy reá nem az a feladat vár, hogy Nyugatról importált eszméket propagáljon, hanem hogy a reformpolitika szereposztásán belül megalakulás nélkül képviselje a plebejus/polgári (vagyis népi) érdekeket. Petőfi költészetének a politikai eszmék fejlődését is követő pályáíve magyarázza, hogy A nép nevében című költeménynek különös helye van irodalmunk történetében. Ez az egyetlen olyan mű a parasztháború emlékét feldolgozó szépirodalmi alkotások hosszú sorában, amely a türheteretlen közállapotok miatti veszélyérzetet és az értelmes, felelős, jelen idejű politikai cselekvés lehetőségének hitét egyszerre tudja szuggerálni. Nem a költői formátum elégtelensége, hanem a reformkori nemzedék történelmi vállalkozásának napjainkig kiható kudarca lett az oka, hogy a művészet később nem vállalkozhatott erre a feladatra. Arra kellett berendezkednie, hogy az el nem égett, a „hamv alatt emésztődő” tűz őrizője legyen.

#### Ady Dózsa-versei

többnyire ennek a misszióknak a jegyében születnek. Ugyanakkor nincs olyan költőnk, akiben a társadalmi forradalom lehetőségének rajongó igénye bonyolultabb és ellentmondásosabban fonódott volna össze a radikális változások várható következményei miatti erkölcsi és politikai aggályokkal, mint Ady Endrében. Azért kell előre bocsátanunk ezt a megállapítást, hogy jól lássuk: „Dózsa György unokájának” vallomásai, lázadásai és látásai akkor sem lennének felmutathatók a költő törté-

netszemléletének és politikai hitvallásának egyértelmű illusztrációiként, ha a maguk korában mozgósító hatásuk lett volna. Miután azonban Adynak – bármennyire is szerette volna – nem adatott meg, hogy verseivel a Petőfihez hasonló szerepet játsszon a politika színpadán, a parasztzvezér alakját idéző költeményeiben nem kereshetünk mást, mint a nagy sorscsapások (világháború, Tanácsköztársaság, Trianon) előérzetével terhes szellemi élet művészi dokumentumait. Magyarul – az irodalomoktatás baloldali, marxista vagy marxizáló téziseivel ellentétben – Ady Dózsa-versei nem egy érlelődő társadalmi forradalom, hanem az elkerülhetetlennek bizonyuló nemzeti katasztrófa előjelei. S nem csupán a történelmi fejlemények minősítik azokká, hiszen esztétikai karakterüket is mélyebben meghatározza a balsejtelmekről árulkodó érzelmi ambivalencia, mint az Igazság végső győzelmének lehetőségével bízató illúzió.

Benne már nincs meg a – Petőfire emlékeztető – romantikus küldetéstudat, hogy élére álljon egy forradalomnak, s ha hiszi is, hogy „Lesz új vezér és új Dózsa”,<sup>10</sup> maga sem tudja, „Mi lesz, hogyha Dózsa György kósza népe / Rettenetes, nagy dühvel özönöl.”<sup>11</sup> Már-már kor-parancsként fogalmazza meg, hogy „Háborura készüljön föl / Minden sápadt munkás-gyermek”, de ugyanott, a következő strófában már ’demilitarizálja’ a háború fogalmát: „Van e földnek áldott Napja, / Pirositó levegője, / És ha lefogja az úr-had, / Munkával elveszük tőle.”<sup>12</sup> Apokaliptikus víziókgyötrik: „A titkos átkok halk tárnáiban / Sohse hallott pokolgépek hevernek”; „S ez a kicsi, ezerszer lekötött / Ország robban” – írja a *Barangolás az országban* című versében,<sup>13</sup> máskor olyan „itéletes vihar” kitörését várja, amelyben „a harag, bosszu és cél / Összeállott.”<sup>14</sup> (Kiemelések tőlem. – K. F.) Meggyőződéssel hirdeti, hogy „Jönnie kell új Dózsa Györgynek / S fog is jönni”, ugyanakkor őszintén bevallja: „Jaj, félek, meg nem érem én, / S ti se, drága, csüggedt bajtársak.”<sup>15</sup> Egyik utolsó Dózsa-verse tanúsága szerint maga is próbált hinni azokban a XVIII. század végi próféciákban<sup>16</sup>, amelyek a forradalmak modern mítoszait formálták, ám amikor megrendül ez a hite,<sup>17</sup> a Dózsa alakját idéző költemények sora is hirtelen megszakad.

Miként a világforradalmat hirdető jakobinus erőszak-ideológia hatása Petőfi pályáján is mindössze két esztendőre (1846 tavaszától 1848 márciusáig) korlátozódik – hogy azután átadja a helyét az alkotmányos forradalomra, majd a honvédő háborúra felkészítő agitatív költészetnek –, Ady is csak addig „kacérkodik” a végső igazságot tevő néplázadás gondolatával, amíg az európai erőegyensúly

felbillenése nem tudatosítja benne a nemzeti érdekek fenyegetettségét. Az első Dózsa-versét (*Dózsa György unokája*) 1908-ban, az utolsót (*Fénylik a tenger*) 1914 júniusában írja. Az Eötvös József emlékének ajánlott *Kín és dac* című versében már ez a keserű, kiábrándult mondat is kiszakad belőle: „Volt egy-két hitünk, azt is összetörte / Alkus úr-had és vert, futó parasztság.” – félreérthetetlenül felülbírálvá ezzel a parasztháború általa is ápolta kultuszát.<sup>18</sup> Azt jelenti ez, hogy a világháború kitörésétől kezdődően már nem hiszi, hogy a XVI. század óta elfojtott osztályellentétek kirobbantásával lehetne radikálisan változtatni a szociális állapotokon. És nem csak azért bizonytalanodik el, mert maga sem látja tisztán, hogy milyen kockázatokkal jár az ország háborúba sodródása. Miután megtapasztalja, hogy a parasztságot, a munkásságot és a polgári értelmiséget képviselő szerveződések nem egy irányba fejlődnek, fel kell ismernie, hogy a századforduló társadalmi viszonyai nem egyszerűsíthetők le az „úri szittyák” és a „szegény nép” ellentétére. Az okokat nem értheti még – hiszen azok csak a „kommün” idején (1919) és a háború utáni két évtizedben válnak kitapinthatókká –, de a lényegét pontosan látja: sem a szocialisták, sem a polgári liberálisok forradalmi programja nem egyeztethető össze azzal a közösség-eszménnyel, amely elválaszthatatlan az ő magyarságtudatától. Attól a magyarságtudattól, amelynek – Eötvös Józsefet idéző verse és Wesselényi báróról szóló cikkei<sup>19</sup> tanúskodnak erről – a nem is oly távoli múltban: a XIX. századi reformkorban még éppoly szerves része volt a társadalmi igazságosság eszméje, mint az individuum méltóságának és szabadságának igénye. A *Halottak élén* és az *Utolsó hajók* című köteteknek kulcsszavai erre a Múltra utalnak. A „Múlt” és szinonimái korábban a tespedést, a bomlást, a pusztulásra ítélt világot, a történelmi Rosszat jelentették a lírájában<sup>20</sup> – most egyre határozottabban a megóvandó hagyományos értékek vonatkoznak: „...most már váltott a kedvem: / Régieket keresek” [...] a „régiekkel tartok” – mondja a *Véresre zúzott homlokkal* című versében,<sup>21</sup> máskor a „*Tegnapi tegnapot*” siratja,<sup>22</sup> s azért panaszkodik, mert „Öldöklő angyalai az Úrnak / Soha így meg nem öltek Múltat.”<sup>23</sup> Talán a *Mag hó alatt* című vers fogalmazza meg legpontosabban a különös szenvedélyű Múltidézés igazi indítékát: „Gyötrött és tépett magamat / Régi hiteiben fűrösztve / Vérből, jajból és lángból / Szedegetem össze.” Rögtön a háború kitörése után nem az ország jövőjén, nem egy politikai katasztrófa lehetőségén, hanem *Az egyetlenek során* töpreng. „[...] Mi fog történni az igazi egyetlenekkel, a dölyfös individuumokkal vagy egoistákkal [...]?” – ez izgatja. Mi lesz „Azokkal, akiknek a világ fölfordulása,

a megvetett és mégis pótolhatatlan, zagyva, egész világgé, – azért sérelmes, mert agyonnyomja a különb világot, őket, az övéket?”<sup>24</sup> Most már nem biztatná, inkább óvna kortársait a világmegváltó forradalmaktól, mert úgy látja: „[...] mint már néhányszor, mikor a nagy tömegek szerepéhez jutottak [...] Bolond hisztéria csattog szerteszét, abban az örömben élén, hogy most már egy nem is új, de más világ jön.”<sup>25</sup> Nem meglepő ezek után, ha így fohászkozik az Úrhoz: „Ne rendeld romló nyájaidnak / Sorsa alá a sorsomat”,<sup>26</sup> s ha úgy érzi: „nem szabad mégsem, mégsem, mégsem / Beléd oldódnom, szent, gyötrött Sokaság”.<sup>27</sup> S talán azt is megértjük: miért nevezi a tömeget „hiú, éhes csordának”, s miért, hogy szíve „félősen haldokol / Hogy ne legyen közös ezekkel”.<sup>28</sup>

Félreértés ne essék: nem Dózsához vagy Werbőczyhez fűződő érzelmi viszonya, s nem az egykori győztesek hatalmi rendjét minősítő erkölcsi ítélete, hanem a saját korára vonatkozó diagnózisa változott meg Adynak a háború éveiben. Nem az elnyomott, az éhező, a szenvedő milliók igazsága iránt vált közömbössé, hanem a rájuk hivatkozó s a nevükben szerveződő, ám céljukat tévesztő politikai mozgalmak felelőtlenségét és manipulálhatóságát ismerte fel. Pontosán látta, hogy ahol a nemzeti közösséghez tartozás tudatának ápolása s magának az individuumnak a „különb világa” már nem célja a megújulásnak, ott a „nagy tömegek bolond hisztériája” csak azoknak segíthet, akik az elnyomó hatalmi gépezet mechanizmusát kívánják tökéletesíteni. Annak a politikuskarakternek, amelyik – miként egy korábbi cikkében írta – csak „*A sikerig* forradalmár az ember, s a siker után szomorú, féltudatos rettegéssel védekezik a forradalom ellen”.<sup>29</sup> S mert ilyeneknek látja kora politikusait, éppoly indokoltan vetíti előre – Ortegát (1930!) megelőzve – a tömegtársadalom rémképét, mint ahogyan attól is tart, hogy „a hatalomra-jutás forradalomellenessé teszi még a bombavetőket is”.<sup>30</sup> Ebben a politikai világképben nincs már helye Dózsa Györgynek.

Ahhoz, hogy a parasztvezér alakját újra pozitív hősként lehessen megidézni, egy új korszak új történelemélményére: az Adyénál is súlyosabb csalódásokra és kikezdetlenebb hitekre lesz szükség. Ezeknek a követelményeknek

### Juhász Ferenc: *A tékozló ország*

című lírai eposza tud majd megfelelni.

Ennek a vázlatnak nem feladata mérlegelni, hogy Juhász Ferenc különös varázsú epiko-lírai műve a kezdete vagy a folytatása-e a költő nevével jelzett poétikai forra-

dalomnak, s hogy ez a „forradalom” kibontakozott-e később a XX. század második felének magyar költészetében, avagy – miként a politikai forradalmakat – ezt is elfojtották, elfeledtették az irodalom későbbi eseményei, netán félremagyarázták a tudós kritikuskok. Annyit mégis megkockáztatok, hogy ha a posztmodern költészetben valaha is követőkre találna az a versmodell s a nyelvi képpalkotásnak az a módszere, amely Juhász életművének nagyobbik részét jellemzi, a hagyománykövetők mindenekelőtt *A tékozló országból* meríthetnek majd ihletet. Mert hasonlóan igen, de a Dózsa-eposzénál teljesebb, egyetemesebb költői világképet hiába keresnénk az életmű későbbi szakaszaiban. Ez az a mű, amely egyszerre képes tökéletesen kiaknázni az epika és a líra műfaji/műnemi lehetőségeit. Az epikáét azáltal, hogy a nemzeti múlt egyetlen – igaz, tragikumával kitüntetett – epizódjában az Ember természetének és a Történelem törvényszerűségeinek megszüntethetetlen kölcsönhatását sikerült felmutatnia, a líráét pedig oly módon, hogy a költői ént szubjektuma „szentháromságából”: morális, intellektuális és érzéki/érzelmi személyiségjegyeiből gyúrta össze.

Ahhoz, hogy a Történelem lényegéről lehessen szuggesztív mondandója a műnek, a szerző sajátos – kelet-európai és magyar élményekből táplálkozó – sorstapasztalatára volt szükség. *A tékozló ország* 1954-ben született, vagyis akkor, amikor már Magyarországon is lelepleződött a kommunizmus igazi arca, s valami ahhoz hasonló történt a szellemi életben, amit a szovjet-orsz, s a Szovjetunióban élő emigráns baloldali értelmiség élt át az 1930-as években. A hazai népi baloldal persze még mit sem tudhat Bulgakov, Koestler vagy éppen Sinkó Ervin szellemi (és politikai!) kálváriájáról, de a fényes szellők nemzedékének is rá kell döbbsennie: „A kínlódva megvedlett ország [...] nem újtotta meg magát”, s ezért „sose volt [...] nagyobb a rend rettegése.” Ám éppen azért, mert egy önmagát világmegváltónak ígérő hatalom a legszentebb emberi törekvéseket: az igazságosság, a szolidaritás, a béke eszméit csúfolta meg, most nemcsak a politikai remény, hanem a hinni tudás antropológiai képessége is próbára tétetik. Ez a próba ezért egyszerre követeli meg a történelmi világhoz való viszonyunk következetes végiggondolását s a bátorságot: szembenézni a létezés metafizikai problémáival.

Ez a kettős kihívás magyarázza, miért kell a költői ének az egykori fiktív szemtanú: „Egy ismeretlen vándor-költő” maszkja mögé rejtőznie, s miért indul az „eposz” Jeremiás *Síralmainak* alábbi részletével: „Ezekért sírok én;

szememből, szememből víz folyik alá, / mert messze távozott tőlem a vigasztaló, aki megélesszen / engem; fiaim elvesztek, mert győzött az ellenség.” Annak az ószövetségi prófétának a panaszával kezdődik tehát a mű, akinek „ajkai által” már megígérte az Isten, hogy el fogja küldeni az emberiség megváltóját, s aki a sors csapásaitól szenvedve mégis úgy érzi: „messze távozott tőle a vigasztaló”. Az alcímnek, s a „XVI. századi” írástudó által választott idézetnek a mű egészét értelmező jelentése van. Míg az előbbi az elbeszélés hitelességének, a történetmondó megbízhatóságának illúzióját táplálja, az utóbbi a három idősík – a bibliai kor, a Dózsa-háború ideje és a közlés évszáma (1954) – egybeolvasztásával a történelmi világon túlmutató, „örökérvényű” tanulságot sugall. Nem csak – és nem is elsősorban – a politika számára aktualizálható tanulságot. Juhász Ferenc egyetemesség-eszméje a nyugati civilizáció eszmetörténeti hagyatékából bontakozik ki, de nem azonosítható egyetlen kultúratörténeti korszak világfelfogásával és értékrendszerével sem. Az ő létszemléletében négy értéknek: az *ember* fogalmának, az *értelmenek*, a *szabadságnak* és a *hitnek* van kitüntetett szerepe, de ezek nem valamiféle kulturális evolúció logikája szerint, s nem is egyfajta társadalomszervezési program, hanem egy szuverén költői világkép jegyében ötvöződnek egységes értékrendszerre. Értelengkultuszának sugárzó, olykor naiv optimizmusa az antikvitás, a reneszánsz és a felvilágosodás szellemi örökségét viszi tovább, de épp ilyen meggyőzően sajátítja el a görög klasszikusoknak a létezés tragikuma iránti érzékenységét is. „Meghalni? Ez a legkevesebb!” – mondhatja a krónikással, s így folytatja: „A legtöbb: értelmet találni a halában!” Nem a reneszánsz és a felvilágosodás racionalizmusának értelemfogalma ez, hanem a XX. század történelmi traumáit feldolgozó, egyénileg kialakított *vallásos érzületé*. Azt a feszültséget, ami ezen a hagyományrétegen belül – az optimista és a szkeptikus világlátás ellentétében – feladatlan maradt, a modern kor liberalizmusa és a kereszténység kegyelemtana lenne hivatott feloldani, de Juhász Ferenc ezeket az eszméket sem a tradíciókban megkövült jelentéstartalmaik szerint értelmezi. Amikor eposzának utolsó sorát leírja: „a szabadság a legtöbb, amit adhat önmagának az emberiség”, a mű egészét átható szabadság-vallás hatása alatt már egyetlen olvasó sem asszociálhat sem a modern Nyugatot a XVII. század óta formáló gazdasági liberalizmus ideológiáira, sem a „*libertének*” a nagy francia forradalomban kompromittálódott eszméjére, sem a nemzetállamok létjogát kétségbe vonó globális hatalmak doktrínáira. Juhász Ferenc szabadságfogalma leginkább Kantéra emlékeztet, aki szerint nem

a Jó és a Rossz közötti választás lehetősége, hanem csakis a Jóra törekvés képessége a szabadság lényege. (A Roszszat választó ember nem lehet szabad, hiszen alantas ösztöneinek vagy érdekeinek a rabja, szolgálója maradt – véli Kant.) Többről, másról van itt már szó, mint a szociális viszonyokban és az erkölcsi döntésekben érvényesítendő elvről; ennek a szabadságfogalomnak az ontológia és az antropológia szótárában van a helye, de nem mellőzhető teológiai szempontú megközelítése sem. Igaz, a *Tékozló ország* költője az értelem által vezérelt cselekvés szabadságát hirdeti, de az eposz számos helye lep meg olyan – etikai normákat, magatartáselveket kifejtő – gondolatokkal, amelyek nem követhetők egyfajta szakrális/metafizikai értékrend feltételezése nélkül.

Ezen a ponton ezért érdemes kísérletet tennünk a költő – fentebb már szóba került – *vallásos érzületének* kommentálására. Nem csak a mottó sorai: az Istentől elhagyott Jeremiás panasz exponálja különös élességgel a zsidó és a keresztény vallás Istenével perben álló költő teológiai problémáját. A halálos ítéletével szemben fellébbezni próbáló nagyúr, a kincstárnok Telegdy István ekként intené keresztény alázatra az ítélkező Dózsát: „Mit akarsz Te? Tökéletes világot? Ezekkel itt? Nem lehet gyöngy a sár! / Istent megcsúfolod, gögöd hazátlan, hisz földi uralmunk csak képletes. / Gyarló az ember, de isten a legkisebb művében is tökéletes.” S amikor egy sáska fejét mutatja fel, mondván: „isteni mértan alkotta ezt, emberentúli szabály” – a parasztvezér szikrázó indulattal vág vissza: „Ne folytasd háborult-agyú! E kicsiny barmot én is ismerem, / paraszti jószág, méla hegedünk csillagzúdító nyári éjszakákon. / Ne bódíts meg szó-büvöleteddel, mágiádat nincs idő kívánnom, / pusztítani teremté ezt az úr, a te istened nekem már nem istenem!” Nem a hívő nagyúr és a hitetlen paraszt szóváltása ez. Azoknak a lázadó százazreknek a fővezére mondja ki, hogy „a te istened nekem már nem istenem”, akiket az isteni bűnbocsánat és az örök üdvösség ígéretével toboroztak a római egyház által meghirdetett kereszties hadjárat zászlai alá, s akiket aztán földesuraik erőszakkal próbáltak visszatartani a hadba vonulástól. Míg tőlünk nyugatabbra a reformáció (1517) és a német parasztháború (1525–1527), a magyar történelemben 1514 eseményei világítanak be a legélesebben annak a mély válságnak a hátterébe, amely a középkori eretnekmozgalmaktól a XX–XXI. századi egyházalapításokig végigkíséri a kereszténység történetét, s amely századokról századokra ismétlődő tanulsággal szolgál: ha a hatalom vallási eszmékkal alapozza meg a maga pragmatikus ideológiáját,

a forradalmak nemcsak a világi rendet söpörhetik el, de a hívő ember lelki támasztékait is megingathatják. A túlvilági üdvösség reményétől megfosztott ember, ha a hit képessége még nem halt ki belőle, szükségszerűen jut el az „eretnek” következtetésig: „Mi arra születünk, hogy értelmet adjunk a magányos anyagnak, / hogy megvált-suk önmagunkat, mert más értünk keresztre nem feszül.”

Ha az ismeretlen krónikás hitvallását teoretikus igényű kijelentésnek tekintenénk, kimondhatnánk a verdiktet: az feloldhatatlan ellentétben áll a kereszténység teológiai világképével. Az emberré lett Isten megváltó hatalmába vetett hitet és az emberi önmegváltás lehetőségébe kapaszkodó reményt aligha lehet összebékíteni. Hiszen amíg a keresztre feszült Isten éppen azt üzeni a teremtményeinek, hogy ne keressenek „értelmet a halálban” (ne a saját halálukban keressenek értelmet!), az önmegváltó ember vallása az életáldozatra való örökös készenlétre ösztönzi alanyát. Az *Evangeliumokat* követők az evilági béke lehetőségének hitében élnek, az önmegváltók nemcsak a saját életáldozatukban, hanem a másik ember halálában is értelmet keresnek. Egyszerre szenvedői és generálói az erőszak eszkalációjának. Juhász Ferenc hit-tana olykor megtévesztően igazolni látszik ezt az embereszményt, ám antropológiai tézise nem értelmezhető a mű kompozíciójában játszott szerepe nélkül. Az egymást értelmező szövegrészek szerkezeti helyét vizsgálva az eposz gondolati építkezésének leglényegesebb sajátosságára kell felfigyelnünk. Jeremiás *Siralma*-nak mottóként való felhasználására már utaltunk, s most azt is hangsúlyoznunk kell, hogy annak – a mű archaizáló stílushatását erősítő funkcióján túl – műfajt jelölő és dramaturgiai értelme is van. Míután minden mottó csak az egész mű és minden mű-egész csak a mottóhoz is kötődő értelem-összefüggéseiben belül elemezhető, Jeremiás panasz nemcsak szó szerinti jelentésével, hanem bibliai kontextusának felidézésével is az eposz alapeszméjét fejezi ki. Nem szakítható ki ebből a kontextusból *A tékozló ország* egyik lírai csúcspontja sem:

„Mert azt akarjuk, hogy ne vak ösztönök uralják szívünket, / ne az anyag ős-törvénye, láza, ős-bűne, vérengzése és bujasága, / ne a mindenség szállni-vágyó virágpóra, az ágyék paráznsága, / az egymást-faló, s egymásban-boldog érzékiség igázzon le minket. // Ne a buja kristályok násza, csillagok tapadása, sejtelmek rettenete, / a sejtök kocsonyaláza, a világűr mibennünk, babonák varázsa, / ne a táltosok hazudozása, idegzetünk fény-érzékeny máza, / de a rendezésben rejlő értelem legyen az ember végső igézete!”

A jelképes értelmű mottón kívül vannak tehát olyan szövegrészek is a műben, amelyek direkt módon fejeznek ki bölcséleti mondanivalót, s ezek is arra intenek, hogy a költő vallásos érzületét ne a keresztény teológiával való oppozíciójában, hanem a zsidó-keresztény szellemi kultúra szerves részeként értelmezzük. Tévútra jutnánk, ha más irányban tájékozódnánk, hiszen az önmegváltó ember Juhász Ferenc-i eszményének nincs köze sem az antikvitás, az újkor és a romantika pogány mítoszainak hőszaihoz (Ikarusz, Prométheusz, Faust, Mefisztó, Lucifer), sem a 'self-made man' modernkori ideáljához. Amazok a teremtett világ egészét akarják a saját uralmuk alá hajtani, ez utóbbi a XX. század divatja: a „személyiségetika” gátlástalan individualizmusát fejezi ki. A *tékozló ország* hőse – az Istennel perlekedő ószövetségi prófétákhoz hasonlóan – csak annyi hatalmat szerezne meg önmaga sorsa felett, amennyi az élet emberi minőségét elérhetővé, az szenvedést elviselhetővé teszi.

Az ismeretlen krónikás a bevezető strófák egyikében még így jajdult fel: „nélküled, remény, a magány teljes lángjától megvakultam”, s a mű végén „A művelő, a gondozó, a rendező okosság”-tól mint az ember legmagasabb rendű képességétől várja, hogy „legyen úrrá a mindenség magányán”. A „rendező okosság”, „a rendezésben rejlő értelem” szoros összefüggésben van költő szabadság- és hit-fogalmával. Közelebb juthatunk ezért a mű világképének megfejtéséhez, ha úgy tesszük fel a kérdést: miféle rendezésre, rendre gondol a költő, amikor az értelem megváltó küldetéséről beszél. Láthattuk: nem a rációnak a természetet birtokba vevő hatalmáról, „csupán” „aszízünket uraló vaköszönök” legyőzésének, az „anyag-ös-törvényétől” való megszabadulásnak, azaz a természettel szembeni függetlenségnek a vágyáról van szó. (Katona József Bánkja így mondta: „Szedd rendbe, lélek, magadat”!) Arról a fajta függetlenségről, amely csakis a személyiségen belül zajló erőpróbák során, az ember önmagával vívott harca eredményeként érhető el. A külső ellenség, a fenyegető rém, amitől csak kockázatos, áldozatvállaló *kollektív* küzdelemben lehet megszabadulni, az – bármennyire paradoxonnak tűnik is – a magány. A magány, a „lelket megvakító” reménytelenség állapota, aminek végső okát – *A tékozló ország* világképe szerint – a közösség hiányában, romlottságában, betegségében kell keresnünk. Milyen eséllyel? A mű utolsó strófája optimizmust sugall:

„Ó, ember, a hitedet ne veszítsd el, őrizd meg a lélek nagy hitét! / Ki volna nálad nagyobb, nem lehetsz vágytalan,

ne túrd a szenvedést. / Ha kell, hát százszor újrakezdjük, vállalva ezt a legszebb küldetést, / mert a szabadság a legtöbb, amit adhat önmagának az emberiség!”

Nem program, nem prognózis, nem jóslat, nem látomás ez, hanem költői hitvallás – dialógusra készítve tudóst és teológust egyaránt. Mert Juhász Ferenc művének a világirodalom azon tartományán belül van a helye, amely – *Jób könyvétől* József Attila istenes verseiig – a hitelenségét megvalló ember Istennel folytatott dialógusának dokumentumait: a költészet és a vallás több évezrede zajló, de soha le nem zárható válóperének jegyzőkönyveit tartalmazza.

#### JEGYZETEK

- 1 Még jeles történészünk is úgy látja, hogy „Petőfi és Vasvári radikálisan új történelemszemléletét Jókai Mór éltette tovább.” (Romsics Ignác: *Székelly Dózsa György – Haramia és/vagy népvész?* = *Rubicon*, 2014/3., március, 16.) Petőfihez és Vasvárihoz Jókainak csak annyi köze van, hogy Dózsát mindhárman pozitív figurának látták és láttatták, ám míg az előbbieknél ez az értékítélet egy egyértelmű politikai stratégiába illeszkedik, a Dózsa-dramát író Jókai éppen a politikumot lúgozta ki hőse történetéből.
- 2 *Levél Várady Antalhoz*. 1846. május 22.
- 3 *Véres napokról álmodom...* 1846. november 6.
- 4 *Egy gondolat bánt engemet...* 1846. december.
- 5 *Az ítélet*. 1847. április.
- 6 1847. január.
- 7 Kölcsey Ferenc: *Összes Művei I.*, Bp., Szépirodalmi, 1960, 161–162.
- 8 „Ha majd a bőség kosarából / Mindenki egyaránt vehet, / Ha majd a jognak asztalánál / Mind egyaránt foglal helyet,” – 1847. január.
- 9 „Nem hallottátok Dózsa György hírét? / Izzó vastrónon öt elégetétek, / De szellemét a tűz nem égeté meg, Mert az maga tűz, úgy vigyázzatok: / Ismét pusztíthat e láng rajtatok!”
- 10 *Dózsa György lakomáján*. 1908.
- 11 *Dózsa György unokája*. 1908. Király István – egy marxista ideológustól meglepően ható, a tudós irodalomtörténetés által mégis meggyőzően alátámasztott – érvelése szerint „Nem a forradalmi hit, nem a győzelem reménye, de a belső elszántság, a »népért síró, bús, bocskoros« tartás adta ennek a műnek szépségét, varázsát. [...] Világolt, fénylett a kilátástalanban is sorsot vállaló, s a nép mellé álló igazságosság és kötelességérzés.” Király István: *Ady Endre I–II.*, Bp., Magvető, 1972, I., 515.
- 12 *Történelmi lecke fiúknak*. 1912.

- 13 1913.
- 14 *Egyszer volt csak – Dózsa György emlékének*. 1914. május.
- 15 Uo.
- 16 Babeuf, Buanarroti, Robespierre.
- 17 *A Még egyszer jönne* c. költemény utolsó sorait idézem:  
„Csak egyszer / jönne Dózsa György, Dózsa György / Koronával, később-előbb kereszttel / S nem fog még egyszer, többször jönni.” 1914. május.
- 18 *Ki látott engem?* c. kötetben, 1914.
- 19 Ady Endre: *Wesselényi = Nagyváradi Napló*, 1902. szept. 13.; *Wesselényi = Budapesti Napló*, 1905. márc. 12. Ady Endre *Publicisztikai írásai, I–III*. Bp., Szépirodalmi, 1977, I., 306.; II., 83. (Ady Endre Művei)
- 20 „...itt le kell gyilkolni / Mindent, ami régi, ezeréves holmi.” (*A Márciusi Naphoz. A minden titkok versei* c. kötetben, 1910.) „És égetünk mindent, mi régi, poshadt” (*Véres panorámák tavaszán. A Ki látott engem?* c. kötetben, 1914.
- 21 *A halottak élén* c. kötetben, 1918.
- 22 *Tegnapi tegnap siratása*. Uo.
- 23 *Mai próféta átka*. Uo.
- 24 *Az egyetlenek sorsa = Nyugat*, 1914. szeptember 16. Lásd: Ady, *i. m.* (1977), III., 469.
- 25 *Levelek Madame Prétéríte-höz = Nyugat*, 1914. november 16. Uo. 471.
- 26 *Új s új lovat. Az utolsó hajók* c. kötetben, 1923.
- 27 *Mégsem, mégsem, mégsem. A halottak élén* c. kötetben, 1918.
- 28 *A megcsúfolt ember. Az utolsó hajók* c. kötetben, 1923.
- 29 Lásd: Ady Endre *összes prózai műve* V. kötet, 102. *Öreg és ifjú írók*. (Párizsi levél); (*Vasárnapi újság*, 1097. febr. 17.)
- 30 Lásd: Király, *i. m.* (1970), II. 21.

## Szerzők / Authors

### Andrásfalvy Bertalan DSc (1931)

Prima- és Széchenyi-díjas néprajzkutató, tanszékvezető egyetemi tanár, professor emeritus. 1990 és 1993 között művelődési és közoktatási miniszter. Számos rangos tudományos és közéleti díj kitüntetettje. Fő kutatási területe a népélet, népköltészet és társadalomtörténet. 1994-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjét, 2008-ban a Magyar Művészeti Akadémia aranyérmét vehette át.

### Balázs Sándor (1967)

művészeti író, műkritikus, szerkesztő, magyar-történelem szakos tanár. Az 1990-es évek közepétől publikál filozófiai, művészettörténeti, irodalmi tanulmányokat, esszéket, egyéb írásokat. Fő kutatási területe a kortárs magyar képzőművészet.

### Diószegi László PhD (1957)

történész, egyetemi oktató, film- és sorozatszerkesztő, Bezerédi- és Harangozó-díjjal kitüntetett koreográfus, néptáncművész. 1993 óta a Martin György Néptáncszövetség elnöke, 2012 óta a Nemzeti Kulturális Alap Bizottságának tagja.

### Dvorszky Hedvig (1942)

Ferenczy Noémi-díjas művészettörténész, egyetemi vendégelőadó, szerkesztő, művészeti szakíró. A Magyar Iparművészet folyóirat alapító főszerkesztője. Fő kutatási és oktatási területe: a kortárs építőművészet, az iparművészet és a formatervezés. A Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

### Eisler János PhD (1942)

művészettörténész, egyetemi adjunktus. Fő kutatási területe a közép-európai gótikus és az itáliai reneszánsz művészet- és tudománytörténete. Kiváló Népművelő és a Szocialista Kultúráért elismerésben részesült.

### Falusi Márton (1983)

Gérecz Attila- és Junior Prima-díjas költő, esszéista, szerkesztő, a *Hitel* szépirodalmi rovatának vezetője, az NKA Könyvkiadás Kollégiumának kurátora. A Magyar Művészeti Akadémia Film- és Fotóművészeti Tagozatának titkára.

### Horkay Hörcher Ferenc DSc (1964)

esztémetörténész, esztéta, szerkesztő, egyetemi tanár az MTA BTK Filozófiai Intézet igazgatója. Fő kutatási területe: kora modern esztétikatörténet, ágazati esztétikák, irodalomkritika, politikai esztémetörténet.

### Juhász Zoltán PhD (1955)

villamosmérnök, népzeneész, népzeneoktató. Fő kutatási területe a magyar népzene gyűjtése és számítógépes feldolgozása. Szervátiusz Jenő-díjban és a Magyar Arany Érdemkereszt kitüntetésben részesült. 2013-tól a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

### Kelecsényi László dr. (1947)

Balázs Béla díjas filmtörténész, író. Fő kutatási területe a magyar filmtörténet. Több regénye is megjelent, 2014-ben a *Szivárványgömb* és az *Emléked leszek* című.

### Kocsis Miklós PhD (1983)

alkotmányjogász, közgazdász (MBA), a PTE Állam- és Jogtudományi Karának egyetemi adjunktusa. Kulturális jogi (művészeti és oktatási jogi) és közjogi területen kiterjedt szakértői tevékenységet folytat.

### Kósa Ferenc (1937)

Balázs Béla-, Prima- és Kossuth-díjas filmrendező, forgatókönyvíró, Érdemes művész, a Magyar Mozgóképmestere. Filmjeivel több rangos hazai és külföldi elismerésben részesült, köztük a Cannes-i Nagydíjban 1967-ben. Politikusként a kultúra, a művészetek és a médiaügyek szakértőjeként tevékenykedett. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

### Kucsera Tamás Gergely PhD (1976)

filozófia szakos bölcész és tanár, szociológus, közgazdász (MBA), nemzetközi szakértő, címzetes egyetemi docens, a *Valóság* szerkesztője, a *Magyar Művészet* társfőszerkesztője. A Magyar Művészeti Akadémia főtítkára.

**Kulin Ferenc PhD (1943)**

irodalomtörténész, József Attila-díjas kritikus, szerkesztő, író, politikus, címzetes egyetemi docens. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. Fő kutatási területe: Kölcsey Ferenc életműve és a reformkor eszméletörténete. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

**Mezey Katalin (1943)**

József Attila- és Prima-díjas író, költő, műfordító, szerkesztő, irodalomszervező. 1990 óta az Írók Alapítványa és a Széphalom Könyvműhely alapítója és vezetője. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztjét vehette át. A Magyar Művészeti Akadémia Irodalmi Tagozatának vezetője.

**Nagy Márta CSc (1953)**

habilitált egyetemi docens, a magyarországi posztbizánci egyházművészet kutatásának elindítója. A hazai Orthodox hitű nemzetiségek tárgytípusainak attribúcióját, valamint a kisebbségek egyházművészetében a nemzeti önmegtartás és a többségi környezetbe történő beolvadás folyamatát vizsgálja.

**Nyilasy Balázs PhD (1950)**

irodalomtörténész, kritikus, az irodalomtudomány kandidátusa, habilitált egyetemi docens. Kutatási területe: a XIX. századi magyar irodalom, Arany János és Jókai Mór életműve, az irodalomértés, a modern elmélet kérdései.

**Potzner Ferenc (1956)**

Ybl- és építészeti díjas építész, művészettörténész. Műemlék-helyreállításokkal és műemléki tudományos dokumentációk készítésével foglalkozik. Több, Medgyaszay István életművét bemutató kiállítást rendezett. A Várkert Bazár rekonstrukciójának építész.

**Szász Zsolt (1959)**

Blattner-díjas bábművész, dramaturg, rendező. A Hatytyúdal Színház vezetője, 1993-tól 2012-ig a Szárnyas Sárkány Fesztivál művészeti vezetője. 1991-től a Nemzetközi Betlehemes Találkozó főmunkatársa. Jelenleg a Nemzeti Színház tagja, a *Szcenárium* folyóirat felelős szerkesztője.

**Szegő György DLA (1947)**

Ybl- és Jászai-díjas építész, látványtervező, művészeti író, kurátor, Érdemes művész. Szakterülete a jelenkori képzőművészet és fotográfia, az építészeti ornamentika. 2001-től a *Magyar Építőművészet* főszerkesztője, 2014 szeptemberétől a Műcsarnok művészeti ügyvezetője.

**Tallián Tibor CSc (1946)**

Erkel-díjas zenetörténész, egyetemi tanár, az MTA Zene-tudományi Intézetének főmunkatársa, a Magyar Zene-történeti Osztály vezetője. Fő kutatási területe az opera története. Számos magyar és idegen nyelvű szakkönyv és publikáció szerzője. 1996-ban a Táncsics Mihály alapítvány kritikus díját vette át.

**Tóth Klára (1953)**

filmestéta, filmkritikus, publicista. Kutatási területe a magyar dokumentarizmus. Főbb művei: *Don Quijote köpenyében* (2005), *A láthatatlan ország* (2011). A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának levelező tagja.

**Zelnik József (1949)**

etnográfus, író. Fő kutatási területe: a szimbólumtörténet, a kultúr- és művészetfilozófia. Számos szaktudományos és esszékötet szerzője. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

**Andrásfalvy, Bertalan, DSc (1931),**

ethnographer, recipient of the Prima and Széchenyi Awards, Head of Department, professor emeritus. Between 1990 and 1993 Minister of Culture and Education. Recipient of a number of prestigious prizes in academic and public life. His main research interests include folk life, folk poetry and social history. Decorated with the Middle Cross of the Hungarian Order of Merit in 1994, and the Gold Medal of the Hungarian Academy of Arts in 2008.

**Balázs, Sándor (1967),**

writer on art, art critic, editor, teacher of Hungarian literature and history. He has been publishing scholarly papers, essays, and other writings on philosophy, art history, and literature since the mid 1990s. His main area of research is contemporary Hungarian visual art.

**Diószegi, László, PhD (1957),**

historian, university professor, film and series editor, Bezerédi and Harangozó Award-winning choreographer and dance artist. Since 1993 Chairman of the György Martin Folk Dance Association; since 2012, on the Board of the National Cultural Fund.

**Dvorszky, Hedvig (1942),**

art historian, recipient of the Noémi Ferenczy Award; university lecturer, editor, art writer. Her main research interests and scope of teaching include contemporary architecture, applied arts, and design. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

**Eisler, János, PhD (1942),**

art historian, assistant professor. His main research interests include the history of art and science of the Gothic in Central Europe and of the Italian Renaissance. Recipient of the Outstanding Educator and For Socialist Culture awards.

**Falusi, Márton (1983),**

poet, recipient of the Gérecz Attila and Junior Prima Awards, essayist, literary editor at *Hitel*, Curator of the College of Publishing at the National Cultural Fund. Secretary of MMA Section of Film Arts and Photography.

**Horkay Hörcher, Ferenc, DSc (1964),**

historian of ideas, aesthetician, editor, university professor, director of the Institute of Philosophy of the Hungarian Academy of Sciences. His main research interests include the history of early modern aesthetics, branch aesthetics, literary criticism, and the history of political ideas.

**Juhász, Zoltán, PhD (1955),**

folk musician, folk music instructor. His main research interests include the collection and computer processing of Hungarian folk music. Recipient of the Jenő Szervátiusz Award and the Hungarian Gold Cross of Merit. Member of the Hungarian Academy of Arts since 2013.

**Kelecsényi, László, Dr., (1947),**

recipient of the Balázs Béla Award, film historian and writer. His main research interest is Hungarian film history. Published several novels including *Szivárványgömb* and *Emléked leszek* (2014).

**Kocsis, Miklós, PhD (1983),**

constitutional lawyer, economist (MBA), assistant professor at the Department of the Faculty of Law, University of Pécs. He conducts extensive activities as an expert on cultural rights (arts and education law) and public law.

**Kósa, Ferenc (1937),**

recipient of the Balázs Béla and Prima Awards and of the Kossuth Prize, film director, Meritorious Artist and Master of the Hungarian Motion Picture. His films have won several prestigious national and international awards including the 1967 Cannes Grand Prize. As a politician, he served as a specialist of culture, arts, and media affairs. Ordinary Member of the Hungarian Academy of Arts.

**Kucsera, Tamás Gergely, PhD (1976),**

teacher, sociologist, economist (MBA) with a postgraduate degree in philosophy, international specialist, honorary professor, editor of *Valóság*, Co-Editor-in-Chief of *Magyar Művészet*. Secretary General of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

**Kulin, Ferenc, PhD (1943),**

literary historian, critic (recipient of the Attila József Award), editor, writer, university professor. Recipient of the Hungarian Order of Merit Cross (2013). His main research interests include Ferenc Kölcsey's oeuvre and the cultural history of the Reform Era. He is editor-in-chief of *Magyar Művészet*.

**Mezey, Katalin (1943),**

recipient of the József Attila and Prima Awards, writer, poet, translator, editor, literary organizer. Since 1990 founder and director of the Writers' Foundation and Széphalom Könyvműhely. Decorated with the Middle Cross of the Hungarian Order of Merit in 2013. Chair of the Section of Literature, Hungarian Academy of Arts.

**Nagy, Márta, CSc (1953),**

habilitated professor, initiator of research on Hungarian post-Byzantine church art. Her main research interests include the attribution of object types of ethnic groups belonging to the Orthodox faith in Hungary, and the processes of assimilation and dissimilation in the church art of ethnic minorities.

**Nyilasy, Balázs, PhD (1950),**

literary historian and critic, habilitated professor. His research interests include 19th century Hungarian literature, the oeuvres of János Arany and Mór Jókai, and modern Hungarian romance.

**Potzner, Ferenc (1956),**

recipient of the Ybl and Budapest Municipality Award for Architecture, architect, writer. He specialises in heritage conservation and the preparation of documentation related to conservation. He organised several exhibitions to show the oeuvre of István Medgyaszay. He is the architect of the reconstruction of the Castle Garden Bazaar.

**Szász, Zsolt (1959),**

puppeteer, recipient of the Blattner Award, writer, dramaturge, director. Worked with Vojtina Puppet Theatre, Hattyúdal Theatre, Csokonai Theatre, and the Nyírbátor Street Theatre Festival. Editor-in-Chief of the journal *A Szcenárium*.

**Szegő, György, DLA (1947),**

recipient of the Ybl and Jászai Awards, architect, scenographer, writer, curator, Meritorious Artist. He specialises in contemporary art, photography, and architectural ornamentation. Since 2001 editor-in-chief of *Magyar Építőművészet*, since September 2014 Art Director of Múcsarnok.

**Tallián, Tibor, CSc (1946),**

recipient of the Erkel Award, music historian, professor, Senior Fellow of the MTA Institute of Musicology, Head of the Department of the History of Hungarian Music. His research focuses on the history of the opera. He has published many books and papers in Hungarian and foreign languages. In 1996 he received the Critics Award of the Táncsics Foundation.

**Tóth, Klára (1953),**

film theorist, movie critic, journalist. Her research focuses on Hungarian documentarism. Her main works are the books entitled *Don Quijote köpenyében* [In the Robe of Don Quixote, 2005] and *A láthatatlan ország* [The Invisible Country, 2011]. Corresponding member of the Section of Art Theory of the Hungarian Academy of Arts.

**Zelnik, József (1949),**

ethnographer, writer. His main research interests include the history of symbols, the philosophy of art, and cultural philosophy. He is on the board of the Hungarian Cultural Society, and member of MTA's Section of Folklore and Ethnology. Member of the Hungarian Academy of Arts.