

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Márkus Béla**
Szatírvjáték 68-ban
Cseres Tibor *Kentaurok és kentaurnők* című regényéről
- 10 **Falusi Márton**
A kézirat hatályba lép
A normasértő individuum Hajnóczy Péter és Bereményi Géza prózájában
- 17 **Szekfü András**
Bódy Gábor, az alkotó, a közeg és a démonok
- 26 **Szepessy Péter Donát**
A táncmozgalom – Tánc és mozgalom
- 34 **Veres Bálint**
Áttűnő jelentések: zene a festményen
- 40 **Kucsera Tamás Gergely**
„A beszélgetés folytatódik”
Hommage à Molnár Tamás
- 48 **W. Somogyi Judit**
Dante, a békés lázító
- 54 **Balogh Csaba**
„Hogy megérted a Jót, mit ott találtam...”
Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében
- 68 **Windhager Ákos**
Beatrice és Francesca
A magyar Dante-kantáták hősnői
- MŰVELD ÉS MAGYARÁZD**
- 80 **Kelecsényi László**
Latinovits, a garabonciás

INTERJÚ

- 83 **Kiss Eszter Veronika**
„Óriási munka áll előttünk”
Interjú Vashegyi Györggyel, a Magyar Művészeti Akadémia elnökével

SZEMLE

- 88 **Szekeres Attila István**
Sepsiszentgyörgy emlékezik – 1956 fában, kőben, bronzban
- 92 **Kolozsi Orsolya**
A szöveg mint partitúra
Csehy Zoltán: Aritmikus képzelet. Avantgárd zene, chance poetry és epikus gravitáció Cselényi László műveiben
- 93 **Wehner Tibor**
A közlekedőedények bámulatra méltó tevékenysége
Szokolczay Lajos: A táj lélekarca. Képzőművészeti tanulmányok, esszék, kritikák 2005–2020
- 96 **Alain de Benoist**
Molnár Tamás centenáriuma
- 97 **Jean Renaud**
Molnár Tamás, avagy a szellem reakciója
- 99 **Fülöp József**
Mozgóképes pokoljárás
The Oxford Handbook of Dante
Edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, Francesca Southarden
- FÜGGELÉK**
- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Fekete György, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Turi Attila, Vigh Andrea

Főszerkesztő: Falusi Márton

Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Sulyok Miklós

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:
1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:
Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Az utolsó garabonciások: a művészek
és a hatalom a Kádár-rendszerben

700 éve hunyt el Dante

100 éve született Molnár Tamás

MÁRKUS BÉLA | FALUSI MÁRTON

SZEKFÜ ANDRÁS | SZEPESSY PÉTER DONÁT

VERES BÁLINT | KUCSERA TAMÁS GERGELY

W. SOMOGYI JUDIT | BALOGH CSABA

WINDHAGER ÁKOS

ma
mű

Szatírajáték 68-ban

Cseres Tibor *Kentaurok és kentaurnők* című regényéről

Cseres Tibor a „tragiko-szatíra” különös, vegyes műfajába sorolt, különös című regénye, a *Kentaurok és kentaurnők* szokatlan módon mottóval indul. A mű „az írói képzelet szülötte, alakjai kitalált személyek. Ha valaki mégis eleven vagy holt ismerősére, barátjára, netán rokonára bukkanna a szereplők között, az emberi sors-véletlenek találkozása lehet csupán”¹ – hívja fel az olvasók figyelmét; a mű teremtet világát ne feleltessék meg az objektív valóságával. Máskülönben egyáltalán nem volt szokatlan a szépirodai alkotások elején a mottónak mint paratextusnak a használata – miközben azonban a szerző védte kitalált alakjait a valóságosan létezettekkel, létezőkkel való azonosítástól, aközben szinte szándékosan felkeltette a gyanút, hogy azonosíthatók, mégis. Az efféle mottót kiváltképp két műfajtypus kedvelte s tette feszültségetteremtő, hatáskeltő epikai elemmé: az irány-, illetve a kulcsregény. A magyar irodalomelméleti és poétikai kutatások mostohán bántak mindkettővel, de főleg az utóbbival. Az *Új magyar irodalmi lexikon*ban már nincs róla szócikk, a Benedek Marcell főszerkesztésében, 1963-ban megjelent lexikonban még van. Ez az első magyar kulcsregényként Dugonits András *Etelkáját* nevezi meg, majd Tolnai Lajos műveit, címek nélkül, amelyekben sok kulcsregényszerű mozzanat található, illetve a XX. századból Kaffka Margit művét, a Nyugat írói táborát bemutató *Állomásokat*, végül Szabó Dezsőtől a pamfletnek is tekinthető *Segítséget*. A világirodalmi előzmények közül kettőt emel ki, egyrészt a Dugonits példájával szolgáló, latin nyelvű *Argenist*, Barclay regényét, másrészt – ismét műcímek nélkül, de feltehetően a *Párizsi erkölcsök*re célozva – a francia A. Daudet-t. Amit az elbeszélés módjára és szemléletére nézve hangsúlyoz, az egybevág a *Kentaurok és kentaurnők* mottójába foglalttal: a regény a valóságos, ismert személyeket és eseményeket némileg leplezetten, többé-kevésbé mégis felismerhetően mutatja be, az viszont már aligha helytálló gondolat, hogy a mű „valódi mondanivalója” csak akkor tárul fel az olvasók előtt, ha ráismernek az életbeli mintákra. A szócikk a világirodalomban két előzményre utal: a heroikus, illetve gáláns jellegű barokk regényekre, amelyek divatba hozták, majd a XVII. századi francia szerzők-

re, akik gyakran maguk adták meg a személyek azonosításához szükséges „kulcsot”. Nyilvánvalóan a leleplezés, a botránykeltés szándékával – nem utolsósorban az olvasói érdeklődés felkeltésének vágyával, középpontban a szalonok világával, sőt, túl sem tekintve rajtuk. A magyar fogalomhasználatban ennek nyomán vetődhetett fel a szalonregény elnevezés, Barta János például e típusba tartozókként elemezte Kemény Zsigmond regényeit, jelsül a *Férj és nő*, amelynek a „legfőbb fűszerét” szerinte a „hol komikus, hol tragikus melléköngével” feltűnő „botrány” adja. Az arisztokrácia élete, a kastélyok, szalonok és birtokok világa bemutatása „külön ingerének” mondja a „diszkrét kulcsszerűséget”.² Kínos ügyek, botrányok, szerelmi kalandok, válási históriák – elbeszélésük a pletyka kommunikációs formája szerint történik, vagyis eltérően a szóbeli közlés alapesetétől, a két ember közti beszédetől, itt két ember között egy harmadikról szóló beszédletés a jellemző. Valamilyen vele, a harmadikkal történt eset el- vagy kipletykálása, lehetséges, persze, nem csak kettesben pusmogva, csevegve, hanem többekkel együtt, ám a távollétében. A kulcsregény esetében magától értetődő, hogy rosszalló, elítélő pletyka megidézettje ez a harmadik, s hogy a híresztelés sava-borsa abból adódik, ha rangjára, szerepére, tiszttségére, egy közösségben, csoportban viselt beosztására nézve „jelentős figura”. A pletyka útja a francia királyi udvaroktól a magyar arisztokrácia szalonjain át így vezet a legújabb idők magas vagy középszintű állami, politikai vezetőinek hivatali szobái, munkahelyi irodái, nyaralói felé.

A *Kentaurok és kentaurnők* esetében mind a cím, mind a műfaji megnevezés, a tragiko-szatíra azt a kétféleséget és kétértelműséget sugallja, amely a kulcsregény meghatározó vonása. A kentaurok mint a görög mitológia alsó testükben ló, felső testükben ember lényei eleve két fajta határán vannak. Legfőbb jellemzőjükként nyers, erőszakos viselkedésük, részeges és buja voltak tűnik fel annak a lakodalomnak a példáján, amikor annyira leitták magukat, hogy vendéglátójuk, Peirithoosz lapitha király menyasszonyát és a többi meghívott feleségét is el akarták rabolni, mire szörnyű verekedés, harc tört ki köztük és a gö-

¹ CSERES Tibor: *Kentaurok és kentaurnők*. Bp., Magvető, 1993. Az idézetek utáni zárójeles oldalszámok ezt a kötetet jelölik.

² BARTA János: *Élő és holt elemek a Férj és nő című regényben* = *Uő: A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*. Bp., Akadémiai, 1985, 52.

rögök között, ami az ő vereségükkel, véráldozatukkal és megfutamodásukkal végződött. Cseres elbeszélő nem közvetlenül a mitológiai hősök, például a Kentauroszok ádáz hadát lenyilázó Héraklész vagy a mérgező vérével az ő halálát okozó híres kentaur, Nesszosz alakját és történetét idézik meg. A regény őket is, de a görög istentörténet más szereplőit is – Kronoszt és Rheát, Uranoszt és Zeuszt – kettős tükörben láttatja. Az egyik a főszereplők, Pető Szabolcs, a Gazdasági Fejlesztési Tanács, a GFT elnöke és Bajzáth Géza egykori erdőigazgató eszmecseréje alkalmából szóba hozott regény, Marguerite Yourcenar *Mémories d'Hadrien* című alkotása. A másik, amit az író a „női lelkén átszűrve” (166.) alkalmaz, Hadrianus császár apokrif naplója, miszerint ha választhatott volna, mi legyen, kentaur szeretett volna lenni. A II. század római birodalmának uralkodója, hadvezére az unokájául fogadott ifjú Marcus Aureliusnak vall itt arról, hogy a lovával olyan „matematikai pontosságú kapcsolat” alakult ki, amelyik tökéletesen pótolta a „címekhez, nevekhez, méltóságokhoz kapcsolódó”, az „emberek közti barátságot” olyannyira megnehezítő „képzeteket” (166.). A fiktív napló rejtett szövegrészeiben, méltatja Pető, „az ember saját életének megfejtésére bukkanhat”. E megjegyzés az önazonosság vállalását, a bizonytalanság leküzdését tekintve ahhoz hasonló szerepet tulajdonít Yourcenar művének, mint amilyet a naplóíró Gide a kicsinyítő tükör, a mise en abyme alakzatáról elmélkedve a *Hamlet* nevezetes komédiás jelenetének. Vagyis Hadrianus naplója úgy jelenik meg Cseres regényében, mint alkotás az alkotásban, amit *A Vatikán pincéi* szerzője a kicsinyítő tükör egyik, a jelentéstulajdonítás és az értelmezés szempontjából lényeges ismérvének tart, mert hasonlósági viszonyt teremt az egyes részek és a mű egésze között. A *Kentaurok és kentaurnők* elnök hőse nemcsak saját életének, karakterének, hanem a közvetlen környezetében élő figurák habitusához, szokásaihoz is közelebb jut, amikor Hadrianus fantáziája, pontosabban a francia író nő segítségével rábukkan „a férfitestben létező intellektuális és állati kettőségre” (168.).

Ezt a kettősséget, az ösztönvilág erotikus, szexuális készíttetését és az értelem, az ész műveltségszerzésre, kulturáltságra serkentő hatását azonban a nők éppígy érzékelhetik és szenvedhetik. Főképp azonban élvezhetik, hiszen – alaki vélemény ez – a gyönyörszerzés a munkahelyen is lehet „kölcsonös egészségfenntartó megoldás” (101.). Egy, az elbeszélő szavaival, „másvilági”, emanatív asszony, „telivér, kíváncsú”, a nőiségét kisugárzóan viselő Gagóné Márta vallja be a „gyóntatója” szerepét játszó

Petőnek, hogy miután az őt először megerőszakoló, majd utána alkalmi szeretkezésekre kényszerítő felettesével, Daliás Egonnal egy időre megszűnt a kapcsolata, leste, bizony, „mikor jelentkezhetek testi szolgálattételre”. „A test gonosz, áruló állat” (122.) – egyszerre panaszkol fel gyengeségét és kiszolgáltatottságát, nemi nyomora mögé politikai zsarolhatóságát vetítve. Meghamisította az önéletrajzát, nem vette bele, hogy katonatiszt férjét halálra ítélték és kivégezték, mert 1956. november negyedikén ágyúval lövettet – noha nem mondja, de nyilván a szovjet tankokra, katonákra. A személyes sors és a történelem tragédiái kapcsolódnak össze, szétválaszthatatlanul, másképpen, egy elemzést idézve, „a történelem erőinek személytelenségét” ellenpontosítják az „egyéni élet erotikus eseményei”.³ Az alcím jelölte műfaj, a tragikoszatíra ilyen ellenpontosításra utal és épül. Pető Szabolcs politikusi szerepe, feladatvállalása – fontos hangsúlyozni, hogy a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának tagja – mintegy előrevetíti tragédiája árnyékát. Másfelől elnöki pozíciója, vezetői tisztsége kevésbé függ össze fel-feltörő nemi gerjedelmeivel, a Karinthy Frigyes-paródia Turi Danijára emlékeztető „nagy lötytös indulatával”, kéjenc voltával – legfeljebb annyiban, hogy perverz hajlamainak kiélése ellen a szó több értelmében vett alattvalói nem tiltakoznak, csak pletykálnak róla. S a pletyka nyilván nem dicsérő, támogató, hanem rosszálló, elítélő. A hang, susmogva, suttymomban, „kan-”, de főként „szukamurikon” mulattatóan bíráló, enyhén csipkelődő, pajzánul szatirikus.

Igaz, etimológiailag és nem jelentéstanilag – miként ezt egy méltányosan szigorú kritikus fejtegette –, de a szatírának köze van a szatírokhoz. A latin satira szó egyes gyümölcszel megrakott, teli tálat jelentett. A szatírok neve – satyroi – eredetileg annyit tett, „teltek”, erotikus izgalomtól duzzadó. Nekik ugyanis az volt a kellemetes foglalkozásuk, hogy Dionüszoszt, a bor feltalálóját szolgálják, kísérik végig szerte a világban, megtanítani a népeket a bor készítésére a szőlőből, amelynek levelei koszorúba fonva díszítették istenük fejét. És mint a kentaurok a lapithákkal, úgy mulattak, örült önkívületben, eszüket veszítve a különben szintén félig emberi, félig állati, szőrös, kecske- vagy lólabú, disznófülű szatírok.⁴ Más magyarázat szerint a szatíra fogalma a görög szatír szóból származik, annak következtében, hogy Dionüszosz és kísérői játszották a főszerepeket az ókori, nemi csatározásokat színre vivő szatírajátékokban, amelyekben a komikum, a gunyorosság volt a meghatározó. A *Kentaurok és kentaurnők* is telis-tele van ilyen hódítási és hódolási, uralkodói és alávetett-

³ TARJÁNYI Eszter: *Az utolsó regényről... Cseres Tibor: Kentaurok és kentaurnők* = *Magyar Napló*, 1993, 23. sz., 37.

⁴ GYÖRFFY Miklós: *Kentaurok – személyes mondandóval. Cseres Tibor szatírajátéka* = *Magyar Nemzet*, 1993, 186. sz. (augusztus 11.), 10.

ségi küzdelmekkel, ha nem életképszerűen, akkor szaftosan elbeszélve, az alakok „élményének nyers és nyílt feltárását” közvetítve. Olyannyira vaskosan, hogy akad a szereplők közül, akinek „ízlése ellen szólt, hogy végighallgassa egy idegen pár élvezet-keresését” (146.) – és ez a hölgy, Konczáné dr. Bajzáth Kornélia a tekintetben is kivételes, hogy vele kezdődik és vele végződik a regény, azaz a jelentés szempontjából kitüntetett helyet foglal el. E keretet viszont az „élvezet-keresés” tölti ki: az elején egy komikus ágyjelenetben, ahol az esendő-szánandó Kornélia a fél év után végre vele hál, ám hozzá nem közeledő férjétől a szeretője „bőre szagának varázsa” (13.) iránt érdeklődik, majd jókedvre derül ura „józan, tárgyilagos” (13.) közlésétől, miszerint a két nő között az a lényeges különbség, hogy a másik „mozgatni tudja a hüvelyét... közben” (13.) – és e „női tudásnak” franciául neve is van: „snapper” (14.). Ami morbiditás a kezdetkor szóváltásban árulja el magát, az a végén durva nemi erőszakban: Daliás Egon és a GFT csúcspárttitkára, Daróczi Zsolt egy konferencia záró fogadásán „részegre táncoltatott” asszonyt a szobájában „megint újból és kegyetlenül ismét: birtokba vették”. „– Mindent kipróbálunk, amit Petővel véghez vittetek” (251.) – intik, és ütik, miközben felmondják „hangosan mindazt, amit Pető Szabolcs titkos feljegyzéseiből megtanultak” (251.), a feljegyzésekből, amelyeknek „az elnöki forró képzelet” volt az alapja, semmi több. Így lesz a végül öngyilkosságba menekülő Kornélia szégyenének közvetett okozója egy titkos napló, afféle „szexkrónika”, a Gazdaság Fejlesztési Tanács első embere morbid vágykielését és nem kevésbé beteges grafomániáját tanúsítva. A könyv ajánlásában feltűnő fogalom, a „büro-szex” ezáltal előhívja mind a szatirikus, mind a tragikus megközelítést.

...az osztályharc helyét a piacgazdálkodás harcának kell elfoglalnia.

Előhívja Pető ugyancsak önkéntesnek feltüntetett halála, „a bátor, az értelmes és a fájdalmi jövőjével végleg számot vetett férfi, emberhez egyedül méltó cselekedetének legendába emelése” (232.), hiszen a belügyi kórházban, ahová bilincsbe verve szállították, kioltatták az életét többféleképpen is – szemtanúk nem kerültek elő a harmadik hét végén sem, amikor rátaláltak. Addig? Senki sem kereste? Az ajtó elé állított örök sem, az orvosok sem, és az ápolók? Az ő rejtélyes halálához nem titkos feljegyzések, hanem feljelentések vagy ezeknek megfeleltethető levelek, beadványok vezettek, címzettjük akár Kádár

János, akár a legfőbb ügyész, akár az MSZMP Politikai Bizottsága volt, témájuk pedig hol az új gazdasági mechanizmus, hol pedig a magyar katonák részvétele Csehszlovákia inváziójában, mintegy mellékesen a legkeményebben tiltakozva a levelezésük cenzúrázása, a telefonok lehallgatása, a besúgók beépítése ellen. Ezen iratok elkészítéséhez és elküldéséhez szükségeltetett, persze, a fontosság, sőt talán az egyenrangúság tudata, amit felerősíthetett, hogy Pető maga a párt Központi Bizottságának tagjaként jegyezte őket. De kellett, nem kis mértékben elbizakodottság is, hübrisz, a támadhatatlanság hitével, tanácsolja bár, hogy az öncélú termelés sztálinista koncepcióját végleg el kell ejteni vagy hogy az osztályharc helyét a piacgazdálkodás harcának kell elfoglalnia, miközben „legalább látszatra meg kell tartanunk a párt vezető szerepét a gazdaságban is” (44.). Kérdezze aztán, bátran, van-e értelme benn maradni a Varsói Szerződésben, nem lenne-e biztosabb garancia a semlegesség – és merjen még viccelődni is: „Miért vonultak be csapataink Csehszlovákiába? Azért, hogy megállapítsák, ki hívta be őket” (80.). Noha számított rá, hogy valamilyen megtorlás éri az át- vagy feliratait, a „pártfelsőbbség” „visszacsapását azonban másképp képzelte el”, nem úgy, hogy kilenc óráig, kilenc napig, kilenc hétig, kilenc hónapig tartson „a felderítő, szembesítő, ítéletelőkészítő, tárgyaláselelkészítő vizsgálat” (205.), a kihallgatása, előbb a munkahelyén, majd a rendőrségen. Hogy miért éppen ennyi ideig s így elosztva faggatták, ekkor és ezeken a helyeken, őt, a mítoszok bűváróját már nem foglalkoztatja a kilences szám – hogy a görög mitológiában kilenc múza van, ezen derülhetne, a helyzetére vonatkoztathatná, hogy a kínaiiban a sárkány száma ez, a keltáknál a kilences szám jelöli s fedi az egész univerzumot. Pető azonban ekkor már, miután a cella után a kórterem ajtaja nyílt ki s csukódott be örökre előtte, az érzékfeletti világ helyett az őt körülvevőn töprengett, hogy leszűrje tapasztalatait, és „eszmébe” sűrítse: „Aki ellenszegül azzal, hogy kérdéseket merészel feltenni, aki kételkedik, azt meg kell kövezni” (227.). Ügye végül is nem jut túl a kihallgatásokon, ahol a politikai jellegű, magas párttiszségével összeegyeztethetetlen kijelentései mellett több mindent számon kérnek rajta. Felmerül a lengyel cionistákkal való összeesküvés gyanúja, megvádolják bizonyos nők „becserkészésével”, híres festmények és aranyérmék Nyugatra csempészésével, illetve régi pénzek bejelentésének, a nemzeti múzeumi engedély megszerzésének elmulasztásával – bírósági eljárás alá vonása, perre vitele dolgában azonban szükséges volna nemcsak megállapítani-bizonyítani a bűneit, hanem „rangsorolni” is. Enélkül a vallatása mintha csak az elnöki pozíciójából való eltávolítása indulású szolgálta – mert megfélemlíteni idős kora s konoksága miatt is már késő.

Felvetődhet, mi indította az írókat arra, hogy – mint Tarjányi Eszter kiemelte⁵ – elejtse az életművében a múlthoz és a kisebbségi magyarság létéhez kötő szálakat, s helyettük egy új, a jelenhez nagyon szorosan kötődött vegyen fel: 1968–69 két, korszak-meghatározó társadalom- és politikatörténeti eseményét. Az egyik, ugye, az új gazdasági mechanizmus bevezetése és bukása, s vele, valamint a prágai tavasszal, az „emberarcú szocializmus” megteremtésének reményével párhuzamosan a magyar hadsereg csehszlovákiai bevonulásának okai és következményei. A kérdés alkotáslélektanilag annál is izgalmasabb, mert a hagyatékban maradt naplója tanúsága szerint egyik történelmi jelentőségű esemény sem érte el Cseres ingerküszöbét. 1968 augusztusában mindössze egy bejegyzése akad, igaz, előtte is több mint egy hónappal emlékeztette magát, hogy „Jön Makk”, nyilván a filmrendezőre utalva, s utána pedig több mint két hónapnak kellett eltelnie, amíg november 8-án egy tévéjátékának készülését, illetve egy másik rendezővel – „Bacsó” – „pityang-ügyben” való találkozását rögzíti. Az augusztusi, mindössze egymondatos, zárójeles bejegyzésnek a dátuma és a szereplője érdemel figyelmet: 22-e. „(Karinthy Szentgyörgypusztára érkezik, nem beszéltek meg, igen kíváncsi, még csak elkezdődtek a ház rendbe tételének munkálatai.)” A hír hátteréhez tartozik, hogy Karinthy Ferenc ekkortájt Leányfaluban élt, csaknem szomszédságában annak az Áprily Lajos is lakta, közvetlen Duna-kanyari Szentgyörgypusztának, ahol Cseresék lakást vásároltak, amely egyszerre tölthette be az alkotóműhely és a nyaraló szerepét. Az időpont pedig két nappal a Csehszlovákia elleni intervenció után, amiről a kurta és furcsa – mert a „beszléték meg” formulával egy kívülálló személyre mutató – mondat nem vesz tudomást. Pedig ha elképzelhető is, nehezen hihető, hogy az „igen kíváncsi” Karinthy pusztán az iránt érdeklődött volna, hogy a kőművesek és a festők elvonultak-e már a háztól, szóba se hozva a magyar katonák Felvidékre való bevonulását. Hogy a megszállásról keményen elítélő véleménye volt, ezt *Naplója* tanúsítja. Augusztus 20. és 24. között többször visszatér az erőszakos fegyveres beavatkozásra. „A szovjet csapatok – és velük a lengyelek, bolgárok, keletnémetek, magyarok – ma éjjel megszállták Csehszlovákiát. Mennyi gázságot, tiprást, elnyomást láttam életünkben – s mégis, mindig újra fel tud háborítani! Hallgatom a külföldi rádiókat – mert a magyar adó egy rövid és cinikus hivatalos közlésen kívül semmit sem mond. A kommunista mozgalom az utolsó morális szavát is elvesztette”⁶ – jegyzi fel egy nappal azelőtt, hogy Szentgyörgypusztára látogatna. Aztán így fakad ki: „Nem

tudom, a világ lenyeli-e – én nem bírom lenyelni. Félek, félttem az országot. Nem, ezt már nem ússzuk meg. A hitlerizmus alatt is voltak, akik azt hitték, a világ majd tudni fogja, mi nem a saját akaratunkból, csak nyomásra és így tovább, s szépen megússzuk majd – de nem úsztuk meg. A gazemberek oldalára álltunk, de most még egy Telekink sincs, aki legalább hősi öngyilkos gesztust tegyen. Mementót, ha már változtatni úgyse tud. Undorodom, utálkozom. Beteg vagyok, rosszul vagyok. A gyomrom kavarog, lázam van. Morbus politicus.”⁷

Cseres Tibor nem készített látletet magáról, szenvedett-e lelki sérülést. A hagyatékban maradt, neki szóló levelek között azonban fellelhető két olyan, Csehszlovákia megszállásáról szóló dokumentum, amelyet valami ok miatt érdemesnek tartott megőrizni. Az egyiket Budapesten adta fel, 1969 májusában egy bizonyos Molnár Károly, aki a szokásos formát, a megszólítást és az elköszönést mellőzve, egy rövid bevezetés után – ahol hangsúlyozza, hogy „Jugóban okosan csinálják a magyarság elnemzetlenítését” (sic!) – szükségét érzi „konkrét dolgokról is így a *Hideg napokról*” beszélni. Csurog helyett Csurgót nevezi meg (ez lehet a másolás hibája is), mint ahol a viszszerterő szerbek vérfürdőt rendeztek a magyarok ellen, majd kíméletlenül szemére hányja a címzettnek, hogy „erről sem Ön, sem más nem ír, mert a szerbek nem búbos bankák, hogy a saját fészükbe piszkoljanak”. A durva hangnál is feltűnőbb, hogy az ismeretlen feladó az újvidéki vérengzést szorosan összekapcsolja – ahogy lazábban Karinthy is tette a Teleki Pálra célzással – a felvidéki bevonulással: tudnak-e arról, kérdezi, levelét a „magyar íróknak” címezve, hogy „a románok milyen nagymértékben kihasználják Erdélyben a sovinszta propagandájuk erősítése” érdekében a megszállást, és „még a Regátban is tanult román réteg tele szájjal szidta a magyarokat”. Két településre hivatkozik, Kudzsirra és Csík-szentimrére, ahol a román munkások provokálták a magyar munkásokat, majd a verekezés után a Szekuritáté „sok magyart félig agyonvert, és nyomban ellenforradalmárokat keresett”.

A másik, dátum nélküli levél a „szerkesztő” úrnak szól, Dorner István küldi, mindjárt Csehszlovákiából hazatérve, hogy „figyelmeztessen a jó témára”. Ez pedig: „Az újvidéki megtorlás nyomába se jöhet annak, ahogyan mi Budveiszben rendet csináltunk. Ennek talán a Meleg napok vagy a hűvös időjárás miatt talán a Változó napok lehetne a címe”. Ez után arról ad számot, hogy volt ott minden, „óriási lövöldözés, a felelősség kérdésének felvetése”, s hogy „a cseh ellenforradalmárok túltettek ravasz-

⁵ TARJÁNYI: i. m. (1993), 37.

⁶ KARINTHY Ferenc: *Napló I–III*. Szerk. JOVÁNOVICS Miklós, Bp., Littoria, 1993, I. (1967–1969), 243.

⁷ Uo., 244.

ságban a csetnikeken is”. Tudatja, hogy szívesen beszámol szóban a részletekről. S reméli, „jó regény, sikeres film és jövedelmező TV közvetítés lesz belőle”, hozzátéve, „hiszen mi nagyon számon tartjuk Szerkesztő Urat”. A levélhez fűzött – valószínűleg Gergely Ferenctől származó – megjegyzések egyike Pataky Tibor hadtörténészre hivatkozik, aki nem ismer budweiszi adatot (a keresztnév bizonyosan téves: a magyar katonai részvételt Pataky Iván *A vonakodó szövetséges* című munkája tárgyalta; a több mint tizenkétezres „sereg” Szlovákia nyugati és középső vidékeit szállta meg, a cseh részre, ahol Ceské Budejovice [németül Budweis] van, nem vonult be). A másik megjegyzés szerint lehet, hogy „beugratásról” van szó, amire a feladó neve alapján is okkal lehet gondolni: a *Hideg napokból* Dorner tizedes „feltámasztásával” von párhuzamot a Horthy-időszak honvédségének újvidéki és a Kádár-rezim hadseregének felvidéki bemasírozása között. Beugratást sejtetett már a Meleg napok és Budweis összekapcsolása is: az utóbbi a XIII. század óta a meleg időkben, kánikulában főként ajánlatos söréről híres. Ha nem volna túlságosan bántó a levélben a „jövedelmezőségre” történő célzás, akkor elég pontosan lehetne tippelni arra a személyre, netán kollégára, barátira, aki „Dorner” személye mögé bújt, így azonban otromba a tréfa.

**...kiemelkedő szerepű személyiséget,
aki köré a kor jellemző eseményei,
esetei szerveződhetnek.**

Cserest nyugtalaníthatta, mégis, ha nem a két levél, akkor a „forradalmas” 1968 témája. S keresve, mint történelmi tárgyú regényei legtöbbje esetében, az *Én, Kossuth Lajos*-sal kezdve a *Foksányi szoroson át a Vízaknai csatáig* azt a nevezetes, kiemelkedő szerepű személyiséget, aki köré a kor jellemző eseményei, esetei szerveződhetnek, rátalált a változatos életpályájú Péter Györgyre, hogy róla mintázza Pető Szabolcsot, egymás kettős tükrében tegye felismerhetővé nem csupán hasonlítható, hanem azonosítható sorsvonásaikat. Hogy a jeles közgazdász, egyetemi tanár, a Központi Statisztikai Hivatal több mint két évtizeden át regnáló elnöke volt a modell, ezt a szerző éppúgy nem fedte fel, ahogy az *Őseink kertje*, Erdély esetében is hallgatott a legszemélyesebb érintettségéről, felesége főszerepléséről. A Pető–Péter azonosításra – a regényt nem elemezve, ám minősítve – először a *Népszabadság* vállal-

kozott, egy hétvégi összeállítás keretében, ahogy egy cikk alcíme emlékeztetett, „Huszonöt évvel Csehszlovákia szovjet inváziója után”. Ugyanakkor a *Magyar Nemzet* szemlélője szintén megjegyezte – nem nevezve meg a közgazdászt –, hogy a politikai típust képviselő Petőnek „még egy modellje is fölrémlik, a csehszlovákiai bevonulás miatti tiltakozásból öngyilkosságot elkövető politikusé”.⁸ A pártlap újságírója a szóismétlés könnyedségével így indít: „A néhai Cseres Tibornak a néhai Péter Györgyről mintázott kulcsregényét (*Kentaurok és kentaurnők*) »politikai durranásnak« harangozták be az idei könyvhét előtt, és akik ezt tették, nyilván abban a naiv hitben cselekedtek, hogy ennek az amúgy rossz könyvnek az 1968-as csehszlovákiai intervencióval foglalkozó kvázi-dokumentumbetétei szenzációt fognak kelteni.” A „beharangozókról” – kiadói szerkesztők, kollégák, politikusok, reklámszakemberek voltak? – nem szól többet; kilétüket, megjelenésük helyét a Cseres-bibliográfiából sem lehet megtudni. Tudható viszont, hogy a publicista szerint – mert egyenes beszédű – sikerült-e a szenzációkeltés. Határozott véleménye, „aminek »durannia« kellett, az nem »durant«, mert a prágai tavasz elveinek lerombolása az igazat szólva már senkit sem érdekel, és hasonló közöny mutatkozik aziránt, hogy a magyar gazdasági reform lassítása, majd lefojtása milyen mértékben függött össze Brezsnyevék akkori rendcsináló kedvével.” Összegzése: „Ezek a dolgok ma visszhangtalanok. Legföljebb néhány javíthatatlan töprengő borong magában azon, hogy »mi lett volna, ha...«.”⁹ Lényegében ugyanígy értékel és érvel az *Élet és Irodalom* kritikusa is; poétikus futamai a regényben súlytalanul lebegő vétékekről és áldozatokról szólnak, a ráncokat elsimító, közönyös szellőről, hogy aktuálpolitikai hangra váltsanak. „Pető holttestén és a csehszlovákiai beavatkozáshoz fűzött kritikai észrevételein pedig – bármilyen vihart is kavarthattak volna egy hajdani fantompartgyűlésen vagy kormányértekezleten –, akárcsak a hajdani gazdasági reformra történő utalásokon, túllépett már minden. Minden elmúlt” – állítja határozottan.¹⁰ Olyan érvelés ez, mintha valakik Dante *Isteni színjátékának* korszerűtlen voltát azzal bizonyítanák, hogy a guelfek és a ghibellinek harcán rég túllépett már az idő. A politikai-ideológiai szempontot egészen más összefüggésben követi az az elemzés, amely úgy véli, mintha a ló hátán lovagló kentaure képe, „furcsán előkerülő” betétje „a hatalmat gyakorlók és hatalmat eltűrők közötti titokzatos összhang végleges felbomlását érzékeltetné”. Az értelmezői távlat reménye, hogy kezdődik Cseres életművének „második élete, amelyet már mások kutatnak és mások írnak meg.”¹¹

⁸ GYÖRFFY: i. m. (1993), 10.

⁹ ACZÉL Endre: *A reform és a szlovákok 1968-ban = Népszabadság*, 1993, 193. sz. (augusztus 19.), 22.

¹⁰ WIRTH Imre: *Kentaurok és kentaurnők = Élet és Irodalom*, 1993. november 5., 11.

¹¹ TARJÁNYI: i. m. (1993), 37.

E remény betöltését a *Kentaurok és kentaurnők* utóélete a legkevésbé sem ígéri. Csehszlovákia inváziója vagy intervenciója ötvenedik éve alkalmából megjelent összefoglalásokban, kerekasztal-beszélgetéseken nem hozzák szóba. Szinte bizonyos, hogy azért, mert a megszólalók – irodalomtörténészek és főként írók – egyike sem ismeri. Még a legalaposabb filológusok egyike, Közép-Európa történelmének és irodalmának kiváló tudósa, Kiss Gy. Csaba sem, aki a *Magyar írók és a prágai-pozsonyi tavasz* című tanulmányában¹² szégyennek nevezi, ami 1968. augusztus 20-án éjszaka történt, kérdezve egyrészt, „kinek, kiknek a bűne” volt az, felvetve másrészt a büntetőjogi felelősségre vonás ügyét. Itt hivatkozhatott volna akár Pető Szabolcsnak a legfőbb ügyészhez, illetve az MSZMP Politikai Bizottságához küldött fiktív feljelentésére, amely „nyílt alkotmánysértéssel” és négy szocialista országgal „büntársi bünszövetségben” elkövetett, „súlyos nemzetközi jogtiprással” (71.) vádolta a párt legfelső fórumát, valamint a hadsereg vezérkarát s minisztériumát. Ám ha a kulcsregény kétértelműségétől szabadulni akarva pusztá fikcióként tekint e feljelentésre, akkor igaz, hiteles tényeket közölhetett volna a „valós” ember, Péter György sorával kapcsolatban. Így nézve a *Kentaurok és kentaurnők* kettősségéből adódik, hogy nem annyira poétikai-esztétikai értékei, mint inkább politikai pikantériája miatt kellett volna oda kerülnie a katonai megszállásra reflektáló írások közé. Ezek zöme augusztusi friss naplóbejegyzés Illyés Gyulától, Márai Sándortól, a már hivatkozott Karinthy Ferenctől. A tanulmány mindössze két, más műfajú alkotásra hagyatkozik: Utassy József versére (*Ember az őszben*, illetve új változatában *Hitfogyatkozás*), valamint Nagy Gáspárnak a Kundera világsikerű *Tréfiája* hőseit „követő” *Augusztusban*, *Ludvik Jahn nyomában* című kisregényére. Neki, a „nemzeti ellenállás elkötelezett alkotójának” több, ide vágó művét lenne érdemes emlegetnie: ilyen novellája, a *ZöldErvin – Tübingenből* vagy kisregénye, a (*legény-részlet*), amely hasonló – szatirikus – hangot üt meg, mint amilyenre Cseres utal. „Levert voltam, mint a testvéri csehszlovákok, akik persze direkt kér-

ték ezt. Hallottuk, ők maguk hívták a segítőt. Azok meg mentek is torony iránt, önzetlenül”¹³ – mondja a „legény”. Továbbhaladva, az ő modorában úgy lehetne értékelni a *Lánctalp és macskakő* című, *Közelítések hatvannyolchoz* alcímű, sokszerzős kötetet,¹⁴ hogy a megkérdozett íróknak lehetetlen volt közelíteniük más szerzők alkotásaihoz, hiszen lecövekeltek a sajátjuknál. Eszmecseréjük a *Feszültségek és kerülőutak* címet kapta, ők azonban nem feszültek meg az ötven év alatt – esetleg – felgyűlt, 1968-at „mint irodalmi alanyanyagot” felhasználó műveknek a megismeréséért, és persze nem juthattak el Nagy Gáspárhoz vagy Utassyhoz, vagy Csereshez, kerülőutakon sem, ha nem tudták, mit, hol kerülhetnének meg.

...a politikai kulcsregény nem lett a kulturális emlékezet része.

A *Kentaurok és kentaurnők* második élete tehát még nem kezdődött el, a politikai kulcsregény nem lett a kulturális emlékezet része, tárgya, ahogy a csehszlovákiai katonai bevonulás sem vált a szocialista pártállam szégyenévé. Ugyancsak az utóélettel függhet össze, hogy a feltevések szerinti modellről, Péter Györgyről tartott sokszereplős konferencián, 1992 áprilisában úgy került középpontba a reformközgazdász munkássága, hogy az új gazdasági mechanizmussal kapcsolatos fenntartásait bőven taglalták, arról viszont, hogy a csehszlovákiai invázió ellen tiltakozott volna, egy szó sem esett. Külön előadás részletezte aztán az ellene folytatott büntetőeljárást – az ennek során ténylegesen megfogalmazott vádak jó részével meg-egyeznek vagy nagyon hasonlóak hozzájuk a regénybeli vallatásokkor elhangzottak.¹⁵ Ami az ülésszak zárszavaként elhangzott, az egy mondatba foglalva – „Péter György a párt foglya, az eretnek, a szuverén jellem” – Cseres Tibor hősről is állítható.

¹² KISS Gy. Csaba: *Magyar írók és a prágai-pozsonyi tavasz* = *Magyar Szemle*, 2018, 9–10. sz., 48.

¹³ NAGY Gáspár: *Augusztusban*, *Ludvik Jahn nyomában* (*legény-részlet*). Bp., Magvető, 1995, 127.

¹⁴ *Lánctalp és macskakő. Közelítések hatvannyolchoz*. Szerk. PATAKI Viktor, VASS Norbert, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2020

¹⁵ Lásd *Egy reformközgazdász emlékére. Péter György 1903–1969*. Szerk. ÁRVAY János, HEGEDŰS B. András, Bp., Cserépfalvi, T-Twins K., 1994

A kézirat hatályba lép

A normasértő individuum Hajnóczy Péter és Bereményi Géza prózájában

1.

A művészet a romantika óta gyakran helyezkedik szembe a hivatalos valósággal; nemcsak alternatívát kínál a szemellenzős filiszterlét, a kisszerű alkalmazkodási kényszer, a vakbuzgó szabálykövetés korlátai között boldoguló és bukdácsoló egyénnek, hanem kihívóan szembeszáll az előírásokkal, párhuzamos ellenkultúrát épít. Ekként a művész egyre inkább a kívülálló szerepét ölti magára, aki már elsősorban nem éleslátó, megszállott, ihletett, hanem egyenesen lázadó; nem elvagyódik, hanem kivonul, nem álmodozik, hanem vétkezik. Ez a nonkonformizmus, a filozófusok, tudósok, művészek egyéniségkultusza társadalomfilozófiai aspektusból az európai individuum kulturális archetípusát képviselő Szókratész, majd Jézus fellépésétől kezdve formálódik, végső alakváltozatát pedig a modernitás állította élénk.¹ Stephen Greenblatt úgy véli, hogy „a gondolkodót a mai ember számára Descartes figurája testesíti meg, aki egy magányos parasztházban meditálva minden elméletet megkérdőjelezett, vagy a kiközösített Spinozáé, aki lencséit csiszolgatva, csendben töprengett. Az intellektuális munka nyugati ideája annak az alapvető kulturális fordulatnak az eredménye, amely az ókeresztény remetékkal kezdődött.”² A sivatagba visszavonult Szent Antal vagy a pillér tetején üldögélő Oszlopos Szent Simeon szolgálat először példát arra az ősi ellentmondásra, hogy a gondolkodó izolálódik, mégis befolyásolja közössége életfelfogását. Korábban, az antik szokásoknak megfelelően az egyén társasági életet élt, napról napra élénk vitákba bocsátkozott másokkal; a magát a pásztordíll kellékeivel körülvevő költő

sem határolódott el a többiekől eklogáiban, hát még a platóni dialógusok partnerei.

Ha meg akarjuk érteni a szocializmus garabonciáit,³ a modernitás ködlovagait⁴ kell fölkeresnünk; ha pedig a modernitás eredetét kutatjuk, a kultúrtörténet és a magyar kulturális identitás mélyén gyökerező historiográfiai dilemmával szükséges számot vetnünk. Az itt tárgyalt garabonciások, búbajosok, szellemi vihart támasztó bajkeverők kivételessége ugyanis egyszerre fakad a művészi világnézetek kultúrkritikai attitűdjéből és a szocializmus kizökkent idejének csalódott érzékeléséből – érzéksalódásából –, rendkívüli jogrendjéből. Vajda Mihály Nietzsche nihilizmusfogalmára apellálva fejtette ki: „A szocializmus mutatta meg a legvilágosabban és a legegységesebben a modernitásban benne rejlő nihilista tendenciát. Ha nincsen fülünk a tetszhalott szocializmus *logoszához*, s pillanatnyilag sem a Nyugat, sem az európai Kelet nem látszik azzal a képességgel rendelkezni, hogy meghallja ennek *logoszatát*, akkor ebből vagy egy ismétlés nélküli mozgás következik, ami maga a nihil [...], vagy valami rossz ismétlés, egy nem eleven, holt ismétlés.”⁵ A ködlovagok (ismeretes, hogy Hajnóczy Pétert az ő kései utódjuknak tartotta Mészöly Miklós), a századelő novellistái a fin de siècle – a voltaképpeni XIX. század végének – gyermekei, akiknek nevéhez a polgári konvenciók megcsúfolása tapad.⁶ Csupa olyan jelenség, mint a dekadencia, a neuraszténia, az élvhajzás, a prostitúció, a kábítószer; egyúttal az a felfokozott életigenlés és hiperszenzitivitás, amely Krúdy, Bartók és Gulácsy (főként írók és festők) zsenijét is áthatotta.⁷ Az a bökkenő, hogy a művészet egyrészt a szekuritás korában kiteljesedett polgári társadalom berendez-

¹ Vö. a két modell összehasonlítását Vladimir Jankélévitchnél. „De Jézus nem fogja legyőzni az álnokságot, amely a rosszakarat alapja, hacsak nem a halálával; Szókratész viszont, amikor rátámad a tréfamesterekre, rögtön leleplezi a földi lét felszínes önteltségét, amely végső soron nem más, mint rossz lelkiismeret.” JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Az irónia*. Ford. MIHANCSIK Zsófia, Bp., Typotex, 2018, 14.

² GREENBLATT, Stephen: *Egy reneszánsz könyvvadász. Hogyan vált modernné a világunk?* Ford. ZSUPPÁN András, Bp., Typotex, 2015, 50.

³ A fogalomhasználatot *Az utolsó garabonciások. Műhelytalálkozó az 1960–2010 közötti időszak jellegzetes alternatív alakjairól* című konferenciaprograméból merítem (2021. május 3., MMA MMKI). Az alternatívítás ebben a kontextusban a második nyilvánosság és az underground szinonimájaként értelmezendő.

⁴ Vö. *Ködlovagok: irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón*. Szerk. BAUERNHUBER Enikő et al., Bp., PIM, 2012

⁵ VAJDA Mihály: *Ilisszozs-parti beszélgetések*. Pécs, Jelenkor, 2001, 14. A szerző tézisére, miszerint korunk megértéséhez a szocializmus történetéből kell kiindulnunk, Nagy Tamás hívta föl a figyelmemet.

⁶ Vö.: „Az a világvége-hangulat, ami a két világháború által határolt korszakban csúcspontot ér, az érzékenyek művészetében már a múlt század végén a legkülönbözőbb formákban testet ölt, hogy rohanva száguldjon a teljes nihilizmusig, ahová századunk második évtizedében meg is érkezik.” RABINOVSKY Máriausz: *Művészet és válság*. Bp., Corvina, 1988, 37.

⁷ Vö. HANÁK Péter: *Miért a fin de siècle? = Café Babel*, 1993, 4. sz., 3–13.

kedésének és az alkotmányosan, relatíve jól kormányzott politikai államnak, másrészt a diktatúra elnyomásának egyaránt nekifeszül; pontosabban az a kérdés, hogy vajon mindkét esetben ugyanarról a művészetről van-e szó. Vajda Mihály és a posztmarxista kritika könnyűszerrel hozza ezeket közös nevezőre, morális fenntartásaink azonban indokoltak. Éppen az irodalmi művek társadalomfilozófiai vonatkozásai nem hagynak bennünket abban a hiszemben, hogy a hosszú XIX. század végén – nemcsak a dualizmusban, de a nyugati világban is – kószáló ködlovagok és a kommunista tilalmak, retorziók, megfélemlítések és elhallgattatások cenzúrázott, szilenciumra ítélt, perifériára szorított (tiltott vagy túrt) garabonciásai ugyanannak szegültek ellen.

A kérdés korántsem magától értetődő. Vajon számít-e egyáltalán a műveken kívüli történelmi és életrajzi valóság? Nem elegendő-e az alkotásokban, illetve általuk létrejött valóság vizsgálata, ha mű és befogadó esztétikai viszonyát, utóbbi esztétikai tapasztalatát problematizáljuk? Hajnóczy Péter munkássága, különösen szociográfiája, *Az elkülönítő – a Jelentések a süllyesztőből* címmel kiadott könyv⁸ egyéb prózaszövegeivel, töredékeivel, irataival, leveleivel együtt –, valamint Bereményi Géza ön-életrajza, a *Magyar Copperfield*⁹ más-más szempontból, ám egyaránt élesen vetik föl a valóságreferens olvasatok létjogosultságát. Maguk a műfajválasztások is megéleltetik, hogy élet és mű szövevényes összefüggéseit érdemes fölfejtenuk, amiből általános tanulságok is levonhatók, még ha nem is terjeszthetők ki a két író prózaművészetének egészére. Az irodalmi műalkotások elemzése révén többet tudhatunk meg a szocializmus mibenlétéről, a szocializmus üzemmódjának ismerete segít eligazodni a szövegekben, és mind a politikai rendszer heteronómiája, mind a szövetszerűség autonómiája tudósít a normasértő vagy normakövető emberi viselkedésről, az univerzális (társas)lélektanról. Az okiratok ugyanúgy hatályba lépnek és durkheimi értelemben társadalmi tényvé válnak, mint ahogy ön-életrajzában az én-elbeszélő identitása is létrejön.

2.

Kanyarodjunk vissza a historiográfiához. Greenblatt felismerte a világszerűség és a szövetszerűség „rekurzív karakterét”, hogy a történelem és a diskurzus kölcsönösen hat egymásra. Nézetei szerint „az esztétika nem egy alter-

natív világ, hanem egy eljárás annak az egyetlen világnak [single realm] a felerősítésére, amelyben mindnyájan lakunk”.¹⁰ Az irodalom a valóság konstruálásának aktív résztvevője és passzív elszennvedője. Ez az újhistorizmus egyszerre szakít a régivel, amely a megismerő szubjektum kiküszöbölését tűzte célul, valamint a New Criticism vagy a dekonstrukció szövegcentrikusságára adott reakcióként is értelmezhető. Greenblatt elbeszélése a történelmet megszakítások sorozataként mutatja be, amelyet kivételes egyéniségek állítanak új és új pályára. Így ábrázolja a modernitás lényegeként azonosított szekularizációt és progressziót az *Egy reneszánsz könyvvadász* című kötetében. A középkori egyház skolasztikus gondolkodásmódja – amelynek szellemi reprodukcióját mindazonáltal szintén a kolostorok magányába húzódva kódexeket másoló szerzetesi aszkézis végezte – kiiktatta az ókori görög Epikurosz és a latin Lucretius munkásságát. Azzal, hogy a XV. század elején egy bizonyos Poggio Bracciolini nevű firenzei humanista megtalálta Lucretius elveszettnek hitt főművét, a *De rerum naturát*, és a könyvben megverselt epikureista tanok – kivált az atomelmélet – futótűzként kezdtek terjedni a nyugati civilizációban, a történelem fordulatot vett, és a felforgató eszmék előkészítették az utat Galilei, Darwin, sőt a felvilágosodás számára. „[Poggio] a mű figyelmes elolvasása és alapos mérlegelése nélkül nem sejthette, hogy amit szabadon ereszt, egész mentális univerzumát megrengeti. [...] Poggiohoz is illettek Freud szavai, amelyeket állítólag Jungnak mondott, amikor befutottak a New York-i kikötőbe, és meglátta a köszöntésére összesereglett amerikaiakat: »Nem tudják, hogy a pestist hoztuk magunkkal?«”¹¹

A sokféle eszkatologikus feltételezés és narratív bizonyosság közül kétségtelenül ez az egyik – a keresztény üdvtörténettel konkuráló – változat, amely nagy karriert fut be. Modellértékű, ahogyan egy másik történész, a szellemi történeti iskola képviselője, Johan Huizinga viszi színre ugyanezt a korszakváltást *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században* című monográfiában.¹² Huizinga a ciklikusság helyett a folytonosságot hangsúlyozza: az átmenet szinte észrevehetetlen, mert a középkori gondolkodásban is jelen volt a reneszánsz, és fordítva, a reneszánszban is markánsan tovább hatott a középkor. Az életideálok egymásba olvadnak a történelem során, nem tagadják és nem számolják föl egymás érvényességét; a különbség csupán a dominancián múlik,

⁸ HAJNÓCZY Péter: *Jelentések a süllyesztőből. Az elkülönítő és más írások*. Szerk. NAGY Tamás, Bp., Magvető, 2013

⁹ BEREMÉNYI Géza: *Magyar Copperfield*. Bp., Magvető, 2020

¹⁰ GREENBLATT, Stephen: *Towards a Poetics of Culture = The New Historicism*. Ed. VEESER, H. Aram, New York, Routledge, 1989, 1–13.

¹¹ GREENBLATT: i. m. (2015), 127.

¹² HUIZINGA, Johan: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*. Ford. SZERB Antal, Bp., Európa, 1996

hogymelyikük kerül előtérbe. „Mi sem tévesebb elképzelés annál, mint hogy a klasszikus ókori ideál jelentkezésével a XV. századi Itáliában ráragyogott volna a nap az emberiségre. Az antikvitásnak egyfajta magasztos képe a középkor egész folyamán fenn ragyogott: csak mindvégig homályosan látták, és sohasem pillantották meg teljes egészében. [...] Amilyen kevésbé igaz, hogy először a reneszánszban született meg a klasszikus ideál, éppoly félrevezető az az elképzelés, hogy ekkor kiszorította volna a keresztény és lovagi középkori ideált.”¹³ Greenblatt kulcsfogalmai a *clinamen*, az őselemek (atomok) elhajlása, eltérése, amely képletesen a gondolkodási mintázatok retorikai eltérítését is kifejezi; továbbá a palimpszeszt, amikor valamely szöveg felülírja az előzőt. A középkori pergameneken, miként napjaink médiumaiban, az újhoz le kell törölni a régi kánont: ugyan nincsen teljes felejtés („Kézirat sosem ég el.”¹⁴), mégis vagy az egyikük, vagy a másikuk határozza meg a szimbolikus interakciókat. Huizinga ezzel szemben a „great chain of being” lovejoyi tételét¹⁵ parafrázálja történetbölcseletében, ezáltal pedig elveti az egymást kizáró kánonokat, az egyéniséget pedig jobban aláveti a korszellem (uralkodó stílusirányzatok) uralmának.

Témánk szempontjából perdöntő ez a dichotómia. A megszakítottá válva történelemszemlélet a fin de siècle alkotóiiban a XIX. századi „liberális Ego”,¹⁶ a liberális nemzetállam és a szabadversenyes kapitalizmus bírálóit vonultatta föl, akik az önpusztításba menekültek, a szecessziót választották, új borzongást hoztak, új hullámokat vetettek. Csakhogy a folytonosságelv jegyében is felfogható mindez. Ady kritizálta, sőt támadta ugyan a liberális egót – akár a homo oeconomicus, akár a petite bourgeoisie értelmében –, és ezzel egyidejűleg az uralkodó nemzeti középosztály ideológiáját, ám az a (kollektív) politikai identitás, amelyért síkra szállt, a mai napig kihívást intéz a kultúra totalitásához. Ennek nyomán költői beszédmódja, beállítódása is új stílusesszközöket honosított meg, de úgy, hogy – absztrahálva azok kifejezési repertoárját – a magyar nyelv archaikus, zsoltáros rétegeit hozta felszínre, vagyis nem felülírta a kánont, hanem újírta. Bartók új zenei formanyelve is éppen a népiség eszméjét slatlatta ki a nemzeti klasszicizmus rögzült nyomvonalából,

és terelte másfelé; visszahajolt a tiszta forráshoz, hogy egyetemes dimenzióra váltsón. A ködlovagok azok az invenciózus alkotók lehettek, akik nem alkottak kontra-prezentikus narratívát;¹⁷ sem a kulturális, sem a politikai identitást nem forgatták föl fenekestül – visszahúzódnva, afféle belső szellemi emigrációban teljesítették ki vagy hagyták torzón életművüket, mint *A máltai láz* novelláit író Cholnoky Viktor vagy az *Ópiumot* szerző Csáth Géza. Az áthágás, a szubverzió válfajai így jobbra szervesültek a kulturális identitásba, integrálódtak a kollektív emlékezetbe; jellemzően példaadóvá, rendhagyóvá, hagyományteremtővé nemesedtek, mintegy klasszicizálódtak. Ködlovagjaink esete az a kivétel, ami erősíti a szabályt: műveik anélkül bírálnak, hogy szervesülnének. Nem egy új korszak előhírnökei, de nem is örökösei valami réginek. Aligha tehető fel, hogy a greenblatti „single realmet” megragadhatjuk, vagy ha mégis, az szükségképpen romlott és javíthatatlan: a művész kritizálja, de nem robbant ki forradalmat saját művészetén kívül – így szólhat a folytonosságelv premisszája.

Ha mai kultúránkról akarunk tudomást venni, amelyet a multikulturális relativizmus szó át, a folytonosságelv követünk. Még a könyvnyomtatás technológiája is fenn tartotta az emlékezésnek és felejtésnek azt a kényes egyensúlyát, amelyet a kódexmásolás, a pergamenek kezelése feltételezett. A kibertér viszont azért, hogy nem felejt, nem is emlékezik. Demonstrálja a régivel való radikális szakítást, leszámolást, mégsem hoz újat, mert régiségekkel rendezkedik be. Invencióival nem zaklat föl többé, de a kontinuitás sem érhető tetten bennük. Ekként a modernitás utáni korszak „nihilista tendenciái” a szocializmusban korukat meghazudtoló érettséggel – elvetemültséggel – kiütözköztek. Egészen addig ugyanis az újat mindig a régi igazságaként, a felforgatót a megszokott szubsztanciájaként kezdték forgalmazni. Nem az volt a baj a régivel, hogy elavult, hanem az, hogy jó ideje nem a régi többé, csupán hamisítványa annak. Az új már csak azért is kompatibilis maradt a régivel, mert tagadása révén hirdette a régi győzelmét, vagyis abba épült be, amit meghaladott. A szocializmus garabonciásainak azonban föl kellett ismerniük, hogy erre a bizonyos integrációra végképp nem nyílik esély. Társaik, akik úgy nyújtottak feledhetetlen tel-

¹³ HUIZINGA, Johan: *Történelmi életideálok* = Uő: *Hogyan határozza meg a történelem a jelent? Válogatott írások (1915–1943)*. Ford. BALOGH Tamás, Bp., Typotex, 2015, 29.

¹⁴ Ezt a mondatot, amelyet Greenblatt *Bulgakov Mester és Margarita* című regényéből kölcsönzött, a magyar kiadás a címlapra helyezte. Greenblatt könyvének eredeti címe kifejezőbb: *Clinamen*.

¹⁵ Vö. LOVEJOY, Arthur Oncken: *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Harvard University Press, 1976 (Első megjelenése 1933-ban.)

¹⁶ Vö. „S ami legalább ilyen fontos, akár korlátozta a szabadságot, akár

nem, a rendszerteremtő burzsoá etosz mind a közéletben, mind a magánéletben válságosnak, a századvégi új nemzedék számára elfogadhatatlannak bizonyult. A rendszer válsága nem csupán antiszociálpolitikájában, értékrendjének elavulásában mutatkozott meg, hanem a családon és az egyénen belül is. Ennek sokkoló jele volt a polgári család kötelékeinek meglazulása és a »liberális Ego« bomlása.” HANÁK: i. m. (1993), 4.

¹⁷ Vö. ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2013, 85.

jesítményt, hogy „kiegyeztek” a hivatalossággal, valójában ugyanúgy csak garabonciásokként, varázskönyvvvel zsebükben járhattak a szellemi végeket. Alkotáslélektani, alkati motívumok játszottak közre abban, hogy ki milyen mértékben „garabonciásodott el”, ám a hivatalos hagyománytudat, az államideológia kultúrpolitikájának minden szférára kiterjedő múlthamisítása – amely szükségképpen a jelen helyzet tudatának megbomlásához is vezet – végérvényesen marginalizálta a művészetben megfogalmazódó kulturális identitást. Végérvényesen, azóta is orvosolhatatlanul. Ennélfogva Hajnóczy Péter és Bereményi Géza munkássága – ettől persze lehetnek még olykor-olykor divatos különcök – pályatársaikéhoz hasonlóan csupán zárványként épülhet be valamibe, ami köztudatnak vagy történelemnek nem nevezhető többé. Az a két mű, amelyet itt elemzek, reflektálatlanul is ezt a jelenséget szemlélteti. Az irodalmi tudat drámája – és a legtöbben ezt keresztelik el posztmodernnek –, hogy körülményeink immár sem a megszakíthatósággal, sem a folytonossággal történelmi elbeszélést nem teszik lehetővé, miközben a történelem itt van, és a mi létezésünk lehetővé teszi érzékelését.

Sem Hajnóczy, sem Bereményi nem tapasztalhatták meg azt az értelmi világot, „single realm”, normatív univerzumot, amellyel – bináris logikát követve – szembeállhattak volna. Ez a tény a fiktív szöveg univerzum keletkezését, ismérveit, belső törvényszerűségeit meghatározta. Neveltetésüknél fogva mikrokörnyezetük – családjuk, illetőleg annak hiányában a törődés ideiglenes forrása – nem közvetített stabil, interiorizálható értékrendet; és ugyanez a kiszámíthatatlanság lett a szocializmus politikai rendszeréről szerzett alapélményük is, amikor hatósági intézkedések, bírósági eljárások vonták őket hatályuk alá. Jegyezzük meg, hogy mind a dualizmus, mind a Horthy-rendszer írói egy jól kivethető, körülhatárolható, sziklaszilárd és monolit hivatalos ideológia ellenfelei gyanánt ébredtek öntudatra, és a nyugati modernitás is világos elvek alapján állandósította intézményhálózatát. Ezzel ellentétben a szocializmus hatalomgyakorlása és – ami az elemzésben fontos szerepet játszik – beszédaktusai a megfélemlítéshez, a megalázáshoz és a megalkuváshoz adtak eszközöket; az egyén kiszolgáltatottá tételében voltak érdekeltek, abban, hogy orientációs zavart, traumát okozzanak, hiszen racionális legitimációra aligha számíthattak. Tágas értékvilág nevelte és képezte Juhász Ferenc szarvassá változott fiúját (*A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából*) vagy Oravecz Imre szajlai verzhősét

(*Szajla*), de igaz ez az állítás például Simon Péterre, az *Egy családregény vége* című Nádas Péter-regény főszereplőjére is. Sem a paraszti kultúra, sem a zsidó tradíció átörökítése, megélése nem problémátlan – miként egyik hagyományé sem az –, a mitikus és a személyes, a szakrális és a hétköznapi, az archaikus és a jelen idejű identitásalakzatok sohasem egybevagók, ám Juhász, Oravecz vagy Nádas mégiscsak egy adott érték bázisról indul akkor is, ha poétikai eszköztáruk az identitásképződés, az éntanúsítás ingatagságát, az individuum meghasonlottságát sugallja. Elszakadni attól lehet vagy attól akarhat valaki, ami van vagy volt, de legalábbis aminek valamikor kellett lennie. (Tegyük hozzá, hogy az elnyomó uralom is mindhárom mű háttérében kirajzolódik.)

3.

Hajnóczy és Bereményinek már vezetéke is a családi gyökértelenséget, talajtalanyságot, illetőleg azok kompenzálását jelzi. A lelencházban és nevelőszülőknél fölcseperedett Hajnóczy úgy vallotta magát a Vérmezőn kivégzett jakobinus hős leszármazottjának, hogy ez a biografikus státusz is stílusjegy; a nagyszülők gondjaira bízott, s jobbára náluk, majd egy nevelőapa bántalmazó közegében negatív énképével viaskodó Bereményi kötődését az anyai ághoz úgy vállalja, hogy az a világ sohasem volt, nem is lehetett volna az övé. Hajnóczy prózája úgy reflektál a morális fogódzók nélküli, anómiás társadalomra, hogy az intertextualitással való változatos játéka, a „szemantikai anómia” (Petri György) egyszerre modellel, leleplezi és felülírja a hazugságokat újabb és újabb hazugságokkal tetéző közösség nyelvjátékait.¹⁸ Az irodalmi és a nem irodalmi, az eredeti és az átvett szövegek, a patetikus és az ironikus stílusminőségek, a különféle regiszterek közötti határátlépések, illetőleg a határmegvonások kiküszöbölése teszik érzékletessé, hogy mennyire összemósodik a morálisan helyes és helytelen; ugyanakkor fel is hívják a figyelmet erre a zűrzavarra, és felkelik az igényt ennek megszüntetésére vagy mérséklésére. A szocializmus jogrendjében és kommunikációs formáiban éppolyan reménytelennek látszott a jelentésképződés rögzítése – értsük ezen akár a hétköznapi és a hivatalos nyelvalkítási stratégiákat, akár a múlthoz való viszonyulás abnormalitását, sem megszakított, sem folytonos jellegét –, mint az elbeszélésekben.¹⁹ Nagy Tamás Hajnóczy egyik köztörvényes ügyét tanulmányozva állapítja meg (a Kinizsi utcai vörös zászló letétele miatt indult az író

¹⁸ Lásd NAGY Tamás: „Vörös zászló leng, lengeti a szél...” A jog szövege Hajnóczy Péter *A fűtő című elbeszélésében* = *Iustitia* modellt áll. *Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből*. Szerk. FEKETE Balázs, H. SZILÁGYI István, Bp., Szent István Társulat, 2011, 105.

¹⁹ Uo., 107.

ellen nyomozás, majd elmarasztaló bírósági ítéletet is hoztak), hogy „a magyar szocializmus joga és igazságszolgáltatása szövegvilágának, egyes dokumentumai nyelvhasználatának – stílusának, fordulatainak, mondatszerkesztésének, narratív technikáinak, struktúrájának stb. – a hatása Hajnóczy szövegkezelésére lényegesen erősebb, mint azt az életműre vonatkozó másodlagos irodalom eddig észlelte”.²⁰ Bereményi a lélektani realizmus és az önéletrírás klasszikus hagyományához folyamodik avégett, hogy az egyén egzisztenciális bizalmatlanságát, depriációját, meggyőződéseinek kudarcát racionalizálja.²¹ Hajnóczy és Bereményi fiktív, illetve legalább részben fiktívnek tekinthető alakjai (alakmásai) a szocializmus „kivételes állapotát”, a normatív erőre emelt normasértést az egyetemes értékpreferenciák, a józan ész és a tisztesség előírásai alapján, emberi méltóságukat, személyes autonómiájukat, cselekvési szabadságukat, önrendelkezési jogukat a végsőkig őrizve veszeli át.

Elveszett kéziratokat ma már nem kolostori könyvtárakban lehet felkutatni, ahogy a humanista Poggio tette. Nagy Tamás a szegedi Hajnóczy Péter Hagyatékgondozó Műhelyben fellelhető egyik doboz tartalmát böngészve *Az elkülönítő* című szociográfiához kapcsolódó dokumentumokat, paratextusokat találta meg.²² Ismeretes, hogy a szociográfiát 1975-ben a *Valóság* publikálta, ám a nyilvánosságra hozottnál jóval terjedelmesebb, 1980-ra elkészült változat már nem jelenhetett meg, habár a Magvető Kiadó közlésre elfogadta, és előleget is fizetett érte az írónak. Abban, hogy a kiadó később elállt szándékától, minden bizonnyal közrejátszott a *Valóság* elleni bírósági eljárás, amelynek körülményeiről a dobozban sokáig érintetlenül őrzött levelek és beszélgetések is árulkodnak. Az *elkülönítő* témája a szentgotthárdi elmeszociális otthonba kényszerbeutalt Szépvölgyi Aliz jogfosztásának, valamint jogkeresése intézményesített reménytelenségének története. A dokumentumtípusok felettébb sokrétűek, ám a kollázsból – amelynek non-fiction textusaiból jócskán kölcsönözhetett az író fikciós prózájához nyelvi kliséket – nagy történet is kikerekedik. Akadnak közöttük levélváltások: Hajnóczy megkereste az egészségügyi minisztert, a *Valóság*hoz beérkezett névtelen, illetve az újságban közzétett nyílt levelek, a gyógykezelt és az őt megmentő pszichiáter házaspár kommunikációja. Az utóbbiak, dr. Kiss-Vámosi József és Konta Ildikó ellen folyó orvostikai eljárás iratai is olvashatók, valamint a korabeli egészségügy jogi szabályozásáról tudósító hírek, újság-

cikkek, orvosi igazolások, az egészségügyi minisztérium irányelve, az orvostikai tanács elvi állásfoglalása. Rádióriportok leiratai, feljegyzések (például a Balázs Béla Filmstúdió vezetőségéhez az esetről forgatandó film ügyében), interjúk Szépvölgyi Alizzal. Ezen túlmenően a sajtóhelyreigazítási per beadványait, a bírósági határozatokat, idézéseket, a fellebbezést, a törvényességi óvást, valamint két, ekkortájt keletkezett elbeszélést is közread a kötet (*A nagy jogi légzés; Karosszék, kék virággal*).

A teljesség igénye nélküli felsorolásból is kiviláglik, hogy ebben a gyűjteményben a szépirodalmi fikció és a biografikus tényközlések, az elbeszélő és az elbeszéltné szenvedélyes igazságvágya szorosan összetartozik. Relativizálódik a jogszerűség, a morálisan helyes, a szakmailag etikus a legkülönbözőbb médiumokban: a sajtóban, a rádióadásban, az orvosi és az orvosigazgatási testületek, kollégiumok döntéseiben, a jogszabály-előkészítésben, a jogalkalmazásban és – mindezek fölött – az irodalmi megnyilatkozásokban. Elmosódnak jó és rossz határai, hamis színben tűnik föl valamennyi társadalmi gyakorlat, miközben Hajnóczy – emlékeztetve *A fűtő* című elbeszélése, a Kleist-parafraíz hőségének elszántságára²³ – éppen a lex aeterna szerint üdvözítő jogegyenlőség, igazságosság és méltányosság, az equitas és a iustitia helyreállításáért vívja szélmalomharcát.

A szocialista közrend itt feltárt skandalumának lényege, hogy az elmeszociális otthonokra nem vonatkoznak a pszichiátriai betegeket védő jogszabályok, őket szakorvosok alig vizsgálják, helyett rendszeresen dolgoztatják, „hálós ágyas” fenyítőintézkedést szabnak ki rájuk, vagyis a törvény betűje és szelleme sem terjed ki mindarra, ami velük történik. A kötetből és Hajnóczy megjegyzéseiből is az sejlik föl, hogy többnyire a gyógykezelt rokonai vagy közvetlenül a hatóságok juttatják ide a károsultakat, akiknek értékes lakására ily módon akarják rátenni a kezüket, hogy az ingatlant maguknak kiutaltassák, illetőleg másnak, az állam kedvezményezettjének kiutaltják. Az író jogvédő küzdelme azonban nem teljesen hiábavaló; felemás eredménnyel zárult le. A folyóirat a jogorvoslatoknak köszönhetően megnyerte a pert, Aliz – orvos pártfogóinak hála – fővárosi lakáshoz jutott, ám Kardos György (Hajnóczy halálát követően már özvegyének) visszaküldte a kéziratot, és a Balázs Béla Stúdió sem készítette el a dokumentumfilmet. Hajnóczyt alkoholbetegsége miatt többször utalták be, „írták ki” kényszergyógykezelésre, ahol saját bőrén is érezhette, hogy

²⁰ Uo., 109.

²¹ A könyv Szent Ágoston konfessionális megszólalásmódjával való rokonságára hívja fel a figyelmet Jánossy Lajos kritikája. JÁNOSY Lajos: „Erő, amely lelkemé” = *Litera*, 2020. március 21. <https://litera.hu/magazin/kritika/ero-amely-lelkeme.html>

²² NAGY Tamás: *Mintha Dániát ki lehetne szellőztetni. Előszó* = HAJNÓCZY: i. m. (2013), 7–29.

²³ Lásd NAGY Tamás: *Egy arkangyal viszontagságai a szocializmusban. Hajnóczy Péter A fűtő című elbeszéléseinek egy lehetséges olvasata* = *Iustitia kirándul*. i. m. (2009), 9–41.

a társadalmi periférián, a normalitás határhelyzetében a szocializmus valósága, ténylegessége mutatkozik meg elemi erővel. Az abszurd csakugyan ismeretelméleti, nem pedig esztétikai kategória, s a rendszer maga beteg, a köztudat beszűkült, a törvényesség deviáns, nem az individuum pszichés állapota kóros, nem az ő cselekedetei fogannak bűnbén.

4.

Bereményi egyik korábbi könyve is karakteresen vitte színre a törvényen kívüli alakját. A *Vadnai Bébi* (2013) egyik hőse a budapesti éjszakáknak az underground zenei összejöveteleken is rendre felbukkanó, legendás „szituacionista művészéről”, Gémes Jánosról, alias Dixiről mintázott Doxa. Az automatikus verseléséről elhíresült Doxa létezés technikája kétségtelenül a betyárvilág illegalitásának hagyományát eleveníti fel, amelyre a korban a Cseh Tamás-féle indián hazafiság vagy a Kalef galerijének életérzése is rájátszik;²⁴ ő a szabad, tiszta és tehetséges vagabund, aki tartózkodik a korrumpáló intézményektől, a bürokratikus részvételtől. A *Magyar Copperfield* főszereplője is folyamatosan konfrontálódik a felnőttek erkölcsével, a nevelőapa fegyelmező hatalmával és az állami erőszakmonopóliummal, a közerkölccsel, a családi elvárásokkal és a jogrenddel. Jóllehet az elbeszélő én fejlődő személyiség – a regény magáról a személyiségfejlődésről szól –, nemcsak a gyerekkorára visszatekintő elbeszélő felnőtt perspektívájának tudható be, hogy a kisfiú autonóm viselkedése és vélekedése az az igazodási pont, amelyhez képest szinte mindenki más erkölcsileg fogyatékos, moral insane. Szó sincs arról, hogy együttérzés, pozitív tulajdonságaik kidomborítása nélkül ábrázolná figuráit az elbeszélő, csakhogy a pozitívumok minduntalan anakronizmusok is, oda nem illő illendőségek és helytelen helyénvalóságok, mint az I. világháborús hadirokkant, az 1849-es szabadságharc ígézetében és a Kerepesi temető nemzeti halottjai között lézengő Nagy Zsigmond vagy a kiváló pedagógiai érzékkel megáldott, diákjaiért bátran kiálló, a főhőst a hatóság nyomására kirúgni nem hajlandó pápai iskolaigazgató.

A regény emblematikus jelenetében, az Erkel Színház előtti utcabálban a „jampecek” nemcsak sikert aratnak, kiváltják a közönség tetszését, hanem szinte vallásos áhítatot is keltenek, amiért a lefojtott indulatok kitörését, a leszorítottságból való szabadulást szimbolizálják. Ugyanígy élük át a szűnődő rövid, kitüntetett idejére az emberhez méltó életmód örömét, közvetítik a balatoni nyüzsgés,

a balhék, a csínyek vagy egyszerűen a tétnélküliség oldott életérzését az egyik településtől a másikig portyázva bulizó fiatalok, a „fejek”. Bereményi regénye mindazonáltal a szocializmusnál szélesebb horizonton helyezi el az eseményeket; az áporodott légkör nem csupán a kornak, hanem magának a történelemnek a sajátja. Erre is szimbolikus kifejezést alkalmaz az író, a „kampányt”. Kampány a közösség nagyszabású, kiszámíthatatlan manipulációs eljárása, a mechanizmus, amely túllép a piac – akár a Teleki teret, akár általában a szabad versenyt értjük ezen – normál üzletmenete, a business as usual manőverein. Bereményi Sándor, az anyai nagyapa magabiztosan mozog mikrovilágában, és ügyesen használja az embereket; unokáját, a kis Gézát is óvja attól, hogy a politika játszmaiba keveredjen, mert sohasem szállhat ki, előbb-utóbb pedig csak veszíthet. Megtanítja őt arra, hogy ami a kisstílusú hétköznapi üzelmeken túlmutat, minden politika, vagyis történelem, és jobb kimaradni belőle. „Sándor sohasem használta azt a szót, az emberi gondolkodás legalapvetőbb fogalmainak egyikét, hogy *történelem*, az én későbbi értelmezésemben mégis a történelemre tanított engem, hogy milyen is az. A fegyveres erőszak összevisszaságára, ami szakadatlanul új meg új kampányokba öltözik, ezért a túléléshez gyors eligazodás, állandó rögtönzés szükséges az élet labirintusában.”²⁵ Ez a megfontolás nemcsak a szocializmusra érvényes; kivetíthető a modernitáspasztalatra, majd a posztmodern eszménytelenségére, illúzióvesztésére. Copperfield magára van hagyva személyiségfejlődése során, a magyar Copperfield pedig még inkább. Történelmünk fizikai, lelki, szellemi sérüléseket, sérelmeket okozott; következménye a roncsolt psziché és egy roncs társadalom.

Az öreg Bereményi – aki az *Eldorádó* című film főhőseként sokkal mitikusabb, egyúttal elnagyoltabb karakter – ha nem is önfeláldozóan, de mindenképp odaadóan és szeretettel gondoskodik Gézáról; unokája diftériából való megmeneküléseért a számára legértékesebbel, aranytartalékával is kész fizetni, ám a Teleki tér kofája, a par excellence kucséber lenézi a hagyományos erkölcsi parancsok szerint viselkedőket. Géza kifinomultságra hajlamosító lelki adottságait „baldóverségnek” tartja, kizárólag az árucserék alkulhelyzeteinek ügyfeleként közlekedik embertársai között, érzelmi viszonyaiban is lecsap a kínálkozó előnyös üzletekre, s főként azokban az átmeneti években tud nyerő pozíciót elfoglalni, amikor a vadkapitalizmus kontrollálatlansága megengedi, hogy a zavarosban halászson. Bereményi Sándor kereskedői mentalitása becses portékaként könyveli el Gézát, ragaszkodása hozzá a va-

²⁴ Lásd a gangregény zsáneréhez Csörsz István (*Sírig tartsd a pofád*, 1971), Békés Pál (*Csikágó*, 2006) és Berta Zsolt (*Kalef*, 2014) műveit.

²⁵ BEREMÉNYI: i. m. (2020), 151.

gyontárgyak kuporgatásához hasonló. Felesége, Róza, a nagymama női ösztöneinek engedelmeskedve óvja unokáját, ám buzgó vallásossága inkább félnótás istenfélemnek hat, nem a mélyen átélt hit megnyilvánulásának. A biológiai apa, Vetró Géza nem tanúsít valódi érdeklődést fia iránt. A könyv egyik kulcsjelenetében a kis Géza véletlenül betoppanva lepi meg nagyapját és börtönből szabadult apját, amint előbbihez mintegy zálogoshoz ad be egy arany Doxát az utóbbi, hogy szorult anyagi helyzetén így könnyítsen. Kihasználva az alkalmat kitagadott veje megalázására, megleckéztetésére, az öreg Bereményi unokáját ajándékozta meg a karórával, s az általa megrendezett jelenetben világossá teszi a kisfiú előtt, hogy Vetrónak rögtönöznie kell a teátrális gesztust, amikor apáról fiúra szálló családi kincsként aposztrofálja a drága holmit. Így találkozott először apa és fia. Évi, az édesanya, aki sokáig késlekedik, hogy fia életébe belépjen, úgyszintén nem képes követendő mintát adni. A Teleki téri piac eszméltető közegében csak mint „grófnőt” emlegetik, aki úgyszólván úrhatnáságában hagyta maga mögött ezt a világot; új férjének, Rozner Istvánnak pedig teljesen kiszolgáltatja fiát, mihelyst hárman összeköltöznek. A patológias értelemben is elmebeteg nevelőapa „Apukának” szólíttatja magát, ok nélkül dorgálja, veri és szégyeníti meg a kisfiút, aki pedig önkéntelenül is játszani kezdi az engedetlen gyermek szerepét; annyiszor hazudtolják meg indokolatlanul, hogy végül megadja magát: kapják inkább igazi hazugságon. Rozner István – aki ráadásul osztályellenségként is bajt hoz a fejére – nevelt fiával kizárólag verési szertartásokban képes kommunikálni. „Mukkanni sem akartam, mégis felnőgtem olykor, és ő olyankor mondta a csapások ütemére: »Fáj, fáj? Nekem még jobban fáj« – szokta tagolni ütemesen a szavakat, és már legelső alkalommal az a meggyőződése támadt, hogy ezek nem az ő szavai, hanem valamiféle hagyományt követ.” A Rozner család öröksége, a rituális ütlegetés az elbeszélő számára már normatív értelemben komikus, nem vehető komolyan, noha nyilvánvalóan traumatikus is egyúttal. Miként az osztályszempont, a piaci úzus, az iskolai minősítések, a rendőrségi megrovások is mind-mind diszfunkcionálisak. Géza egyetlen mentsvára: a könyvek, az underground irodalmi kánon.

A kis Vetró, majd Rozner, vagyis Bereményi Géza arra kényszerül, hogy védekezzen, majd családjából, amellyel nem tud azonosulni, kimeneküljön. Megveri az öt sorozatosan provokáló nevelőapját, ami önmaga vállalásának fordulópontja. Jellemző, hogy az erőszaktevőtől csak

kvázi jogos védelmi helyzetben, erőszakos magatartással szökhethet meg. De az iskola és a rendőri karhatalom a publikus szféra két fő színterén ugyanúgy megalázóan, méltánytalanul bánik vele, amit e két esetben még a jog is kifejezetten eltűr, sőt megkövetel. Rossz káderlapja és talán amiatt, hogy megláthatták a forradalom napjaiban az utcán kódorogni – a Kossuth téri vérengzésnek is szemtanúja lesz –, Géza a pesti elitgimnáziumból, a Cukor utcából Párára kerül; az oktatás intézményi környezete sem reálsan, valós teljesítményéhez mérten jutalmazza, hanem retorziókkal sújtja. Kis híján azonban a Türr István Gimnáziumból is kicsapják, amikor egy beépített ügynök – mai fogalmaink szerint – bagatell szabálysértések elkövetésére veszi rá, s emiatt összeütközésbe kerül a hatósággal: egy balatoni razzia során előállítják, majd körmönfont nyomozási praktikákkal, unfair bizonyítási eljárásban várják, hogy megtörjön. Bereményi Géza, legalábbis az a személy, akit memoárjában az író önmagaként ábrázol és megalkot, a korszak normatív univerzumában mind a magán-, mind a közszféra oldalán ugyanolyan normasértő individuum, mint Hajnóczy szociográfiájának és fikciós elbeszéléseinek hősei. A *halál kilovagolt Perzsiából* alkoholbeteg, hallucinációk gyötörte narrátora magánéletében, párkapcsolatában szembesül a bénító közösségi elvárásokkal, a harmincegy éves kazánfűtő, Kolhász Mihály munkahelyén, különféle jogorvoslati fórumokon hasztalan igyekszik igazának érvényt szerezni – *A fűtőt* is szerepeltető novelláskötetet „ellenforradalmi könyvnek” minősítve és az imprimálást elutasítva adta vissza Kardos György –, Szépvölgyi Aliz kálváriáján keresztül pedig az elmeszociális intézetek is állami erőszakgepezetekként válnak láthatóvá az irodalmi valóságban.

A kérdés csupán az, hogy vajon csakugyan kivételes, oxigénhiányos állapotként kell-e a szocializmusra tekintenünk, amely véget ért, és visszatérhettünk a történelem rendes kerékvágásába, a nemzeti léthez mint a „közösségi élet normálstílusához”,²⁶ vagy pedig ez a korszak a „legvilágosabban” és a „legegyértelműbben” mutatta meg a mai kultúránkat – beleértve a posztmodern szintagmák valamennyi utótagját, az irodalmat, a politikát stb. – átható „nihilista tendenciákat”, amelyek irányultságában sem a megszakítottságérvet, sem a folytonosságérvet nem ismerhetjük föl többé. Elvégre a modernitásélmény is két, ellentétes – egy pozitív és egy negatív élű – tendenciából, a szabadság emancipációt kiterjesztő üdvtörténetéből és az egyén hagyományvesztéséből fakadt.

²⁶ Husserl fogalmát S. Varga Pál használja ilyen értelemben. S. VARGA Pál: *A népnemzeti irodalom fogalma Gyulai Pálnál = Jelenkor*, 2002, 7–8. sz., 805–817.

Bódy Gábor, az alkotó, a közeg és a démonok

Bódy Gáborról írok, aki 1946-tól 1985-ig élt. Hetvenöt éves lenne, lehetne. Harminchat éve halott, de velünk van. Nemcsak műveivel, hanem nyugtalanító egyéniségének varázsával és megoldatlan, talán örökre megoldhatatlan rejtélyeivel.

Bódy Gáborral jól ismertük egymást, de, mondhatni, személytelenül. Ismeretségünk mintegy tíz éve alatt, 1974 őszétől kezdve, majdnem minden kedden együtt voltunk, együtt ültünk a Balázs Béla Stúdió összejövetelein, a vetítéseken és a megbeszéléseken. Vitatkoztunk. Egymással is vitatkoztunk. Egész idő alatt nem emlékszem egyetlen igazi beszélgetésünkre sem. Tehát ez nem személyes barátság volt. Azonban két meghatározó jelentőségű pillanat volt ebben a kapcsolatban. 1976. október 17-én többórás interjút készítettem Bódyval egy készülő tanulmányhoz. Ez a tanulmány az *Amerikai anzix* című filmjéről aztán meg is jelent a Kulin Ferenc-féle régi *Mozgó Világ*-ban. (Alább még idézek az akkori gondolatokból.) És a második ilyen meghatározó pillanat, amikor 1977. október 3-án Bódy Gábor hosszabb jelentést adott rólam a III/III-as ügyosztálynak, amely az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában olvasható. Erről természetesen csak évtizedekkel később szereztem tudomást. Utoljára 1981 februárjában találkoztam Bódy Gáborral, a Puskin mozinál rövid televíziós interjút készítettem vele a *Psyché* című filmjének sikeréről.

A sorsot meghatározó néhány tényező

Melyek azok a főbb tényezők, amelyek meghatározták Bódy Gábor életét és munkásságát? Az első ilyen, hogy a Rákosi-korszakról neki nagyon kevés gyerekkori emléke lehetett. Ő már ahhoz a generációhoz tartozott, akik a diktatúrát mint félkemény diktatúrát élték meg, és természetes, tartós közegként vették tudomásul. Úttörőnek lenni, KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség)-tagnak lenni a gyerekkor és fiatalkor magától értetődő része volt, egyre kevesebben tekintették ezt elvi kérdésnek. Bódy maga (lásd alább is) ifjevezető volt, azaz KISZ-esként úttörő gyerekekkel foglalkozott, amint erről aztán 1972-ben dokumentumfilmet is készített a Balázs Béla Stúdióban.

Tehát ez az a generáció, amelyikkel az 56-os forradalom leverése nemhogy elhitette, hanem amelyikbe beleverte azt a tudatot, hogy ez már így marad a mi életünkben,

talán gyerekünk, unokánk megér valamilyen változást... Ez az a pillanat, amit Bereményi Géza beleírt a *Megáll az időbe*: „Jó. Hát akkor itt fogunk élni.” A félkemény diktatúra tartós életközeggé vált.

A másik tényező, amely Bódy Gábor munkásságát meghatározta – különösen az indulását –, a Balázs Béla Stúdió (BBS) volt. A pártállamnak ebben a korszakában, az 1960-as és a 70-es években, védett, de azért végső soron mégis védtelen inkubátor. A BBS, ahol elég tág keretek között lehetett filmkészítéssel kísérletezni; művészi és politikailag is tág keretek között. Ezeket a tág kereteket a rendszer azzal biztosította, hogy, úgymond, nem volt kötelező bemutatni az elkészült filmeket. Ez aztán nagyon gyakran átfordult abba, hogy nem is szabadott bemutatni őket, csak valamilyen különleges engedéllyel vagy úgy sem. A BBS-ben készült Magyar Dezső: *Agitátorok* (1969) című filmje, amelyben Bódy íróként és színészként működött közre. Itt rendezte Bódy az *Ifjevezetők* (1972), a *Négy bagatell* (1972–75), az *Amerikai anzix* (1975) és a *Pszichokozmoszok* (1976) című filmjeit, de mintegy tíz éven át a BBS napi-heti életében is aktívan részt vett. 1976-ban itt alapította meg a K/3 kísérleti filmcsoportot. A BBS-ben folyó filmelméleti eszmecserék egyik hangadója volt.

A BBS egyszerre volt filmgyártó műhely, az ehhez szükséges munkaszervezési fegyelemmel (sok csattanás árán), avantgárd filmelméleti vitakör és laza művészkлуб. A 70-es évek elején egyszer elvittem egy BBS-vetítésre barátomat, aki akkoriban tért haza amerikai ösztöndíjas útjáról. Beleszagolt a levegőbe (szó szerint), és megkérdezte: – Vajon ki szív itt füvet?! – Ugyanis ő, az Amerikából jött, ismerte a szívott fű szagát. Ez egyedi történet. De az alkohol fogyasztása gyakorinak volt mondható. Bódy is többször italosan vett részt az eszmecserékben – ilyenkor egyéniségének agresszív oldala került előtérbe.

A harmadik döntő tényező Bódy Gábor életében az ideiglenes nyugat-európai – főleg németországi – tartózkodás mint közeg, amelyet valószínűleg egyfajta csalódásként élhetett meg, egy keserédes csalódásként. Egyrészt Bódyt Nyugat-Németországban – hiszen akkor még két Németország volt – megbecsülték, az avantgárd filmes és videós közegben ő márka lett, elismert személyiség. Másrészt, ha arra gondolunk, hogy előtte a *Psyché*vel háromrészes, színes, nagyon magas költségvetésű, csodála-

tos (ál)történelmi filmet tudott forgatni Magyarországon, az állami filmgyártásban, ehhez hasonló filmkészítési lehetősége Németországban nem merülhetett fel. A piaci filmgyártás neki ezt nem nyújtotta, ilyen próbálkozásai eleve kudarcra voltak ítélve. Tehát németországi tartózkodása után, végül is, Magyarországra kellett visszatérnie, hogy itt *A kutya éji dala* című filmjét – egyben utolsó filmjét – elkészítse.

A negyedik meghatározó tényező a gyertyát két végén égető személyiség és az ő démonai, erről írásom vége felé szólok.

Az eddigieket összefoglalandó, most átadnám a szót magának Bódy Gábornak. Amikor a korábban említett 1976-os Bódy-interjúmat könyvbe¹ szerkesztettem, a könyvbemutatóra készítettünk egy rövid összeállítást a Bódy-interjú legfontosabbnak érzett perceiből. Íme:

„– Na jó, hát akkor most ezek szerint az Agitátorok óta nem vagy baloldali, az Amerikai anizx óta tudod, hogy nem fogsz disszidálni...

– Azt nem mondtam. Az *Amerikai anizx*-ban egyébként, ha jól emlékszem, a mottója az, hogy el kell indulni minden útra.

– Honnan szedted ezt a mondatot?

– Ez Csoóri.² Szóval tulajdonképpen egy önbírálatot hajtottam végre ezen a módon, vagy egy önkielést, és eljutottam arra a gondolatra, hogy az a fajta baloldali attitűd, ami ott különböző formáiban él vagy általános ott, az értelmetlen. Azt nekem nem szabad csinálni. És itt az emigrációnál pedig, mondom, a jelenléti aspektus az bizony hozzájárult, hogy végiggondoljam azt, hogy magyarként az emigráció milyen attitűdöket ad az ember számára. Vagy lehetőségeket.

– Mondd, és miután megszabadultál a baloldaliságtól és az emigrációtól, most mivel fogsz legközelebb foglalkozni? Mi az, ahol a cselekvést filmmel akarod pótolni?

– Nem, hát most éppen azt próbálom... nem, hát most megpróbálom a filmet magát... cselekvést... a filmet cselekedni. A filmet cselekedni. Egész konkrét filmterveim vannak, nem is egy, hanem több, és arra gondolok, hogy azokat jól meg kell csinálni.

– És mit akarsz csinálni?

– Még tulajdonképpen van kiélendő probléma, anélkül nem is tudnék játékfilmmel foglalkozni. Az ember számára ez a legjobb mérce, hogy ami engem nyugtalanít, az valamilyen módon számomra kiélendő. A következő filmemet ebben az értelemben az érzékiségnek és a nőnek szeretném szentelni. Szóval nővel kapcsolatos... és az érzékiség... a *Psyché*... a Weöresnek a *Psychéje*. Szintén egy



Agitátorok,
rendező:
Magyar Dezső,
1969, NFI
Filmarchívum,
filmkocka

nagy gubanc az életben, ugyanúgy, mint a baloldaliság vagy az emigrációnak és a magyarságnak az ügye. Tulajdonképpen lehet, hogy... valószínűleg ezt nem fogom tudni megvalósítani, de van egy egészen nevetséges kis adminisztratív szemlélet bennem, hogy szeretem így kipipálni a problémáimat. Már az egyik megvan, a másik is megvan, most jön a harmadik. És még ehhez jön hozzá, hogy közben a kép és a saját anyagom [a film] megismerésének a feladatát is majd folytatni szeretném. Csinálok ilyen kísérleti filmeket.”

Fantasztikus az a tudatosság, ahogy Bódy végiggondolta ezt az alkotóprogramot, és szintén elképesztő az az egymást kiegészítő jelleg, ahogy folyamatosan készített játékfilmeket és kísérleti filmeket. Nagyon radikális kísérleti filmeket. A közönség szempontjából olykor követetlenséket vagy provokálókat. Azután ezekről a követetlenségek vagy provokáló filmekről a játékfilmjeiben – az *Amerikai anizx*-ban és a *Psyché*-ben, de kicsit *A kutya éji dalában* is – kiderült, hogy amit ő korábban kísérleti filmesként kikísérletezett, azt bele tudja építeni a játékfilmekbe, ahol nagyon is a helyükön vannak ezek a különleges eszközök. A tört képek, a teodolit irányvonalai az *Amerikai anizx*-ban, a *Psyché*-ben is hasonlóak, a Zedlitz-epizódban, és *A kutya éji dalában* pedig a képmanipulációk. Tehát a Bódy-életműben az úgynevezett hagyományosabb játékfilmes – bár egyik játékfilmje sem teljesen hagyományos – és a nagyon radikális kísérleti filmes oeuvre összefonódik egymással, és egyik a másikat segíti.

¹ SZEKFÜ András: *Így filmeztünk 2. Válogatás fél évszázad magyar film-történeti interjúiból*. Bp., MMA, 2020

² „El kell indulni minden útra,/ az embert minden úton várják./ Nincs halálos érv a maradásra.” Részlet Csoóri Sándor *Menekülés a magányból* című verséből.

Helye a világban

Hova helyeznénk Bódy Gábor életművét a nemzetközi filmtörténetben? Ha most a jó tündér adna nekem egy feladatot, hogy helyezzem bele Bódyt a nemzetközi filmtörténetbe, akkor ezt nekem (sajnos) úttörőként kéne elvállalnom. Ugyanis nincs benne. Jellemző példaként említem, hogy Kristin Thomson és David Bordwell filmvilágtörténetében³ Bódy Gábor neve nem szerepel. Szerpel viszont a hazai filmrendezők közül Fábri Zoltán, Fehér György, Gaál István, Jancsó Miklós, Makk Károly, Máriássy Félix, Mészáros Márta, Szabó István és Tarr Béla. Érdemi tárgyalást Jancsó, Mészáros, Szabó és Tarr kap. Fájó pont: Szóts István is hiányzik.

Olyan korszakban élünk, amikor egy magyar filmművésznek rettenetesen nehéz volt áttörni a nemzetközi elfogadottság falát, és Bódy még az arthouse, tehát a művészmozi-hálózat, az egyetemi hálózatok felé is csak nagyon nehezen tudott eljutni. Tehát nincs benne. Hogy hová tenném? Az 1970-es években többen csináltak olyan filmeket, amelyek nagyobb történelmi periódust fognak át, úgy, mint a *Psyché*. Ezek között van olyan, amelyik végigviszi a realiztikus stílust, tehát például a *Huszadik század* című film (Bernardo Bertolucci, 1976), de van olyan is, amelyik már nem tudja realiztikusán befejezni. Jancsó Miklós elkezdte realiztikusán a *Magyar rapszódia*-ban, de az *Allegro Barbaró*-ban látomásos képekkel fejezi be. Bódy a *Psyché*-t stilizáltan kezdi, azonban – Weöres nyomán – ez a stilizáció még játékos, közel marad a realiztikus történelmi filmekhez. Leginkább az események közé csempész be – szintén Weöres nyomán – olyan epizódokat, melyek a XX. század felől tekintenek a XIX. századra. A film közepén és végén a képi világ is egyre stilizáltabbá válik, és a cselekményben már kivételt jelentenek a kisrealista betétek, meghatározó a tragikus látomás. Ha tehát Bódy első két játékfilmjét (*Amerikai anizx*, *Psyché*) jegyeznék a nemzetközi filmtörténet, akkor ide helyezné, az ilyen és hasonló filmek közé.

A kísérleti filmesek között ő sorstársa azoknak a XX. század második felében kísérletező filmeseknek, akiket a mozinéző közönség gyakorlatilag nem ismer. Tehát van Stan Brakhage, van Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, vannak társaik, a nagyon radikális kísérletezők, akiknek a neve gyakorlatilag kiesik a filmbarátok ismeretei közül is, többek közt azért, mert még ma sem igazán érthetők el. Kultuszuk, ha van is, szűk körű. Úgyhogy kísérleti filmesként Bódy osztozik ezeknek a sorsában.

Szél hajtotta levél: az *Amerikai anizx* (1975)

Amint fentebb már jeleztem, a „rég” *Mozgó Világ* 1977-es első számában hosszabb elemzést közöltem két filmről, az *Amerikai anizxról* és Lányi András *Segesvájáról*. Álljanak itt (kissé rövidítve) az *Amerikai anizxról* írottak.

„»Alkalmazzuk Önt és társait, folyó és most következő hó bármely napjától, természetesen leszerelésüket követően. A Trans-American Line építkezése nem veszélytelen, ezért valamennyi hadviselt, mérnöki dolgokban jártas emberének heti 40 dollár jövedelmet biztosítunk, a jutalmak és az ellátás költségei mellett, amelyet a társaság fizet. Az Ön heti bérét kezdetben 50 dollárban állapítjuk meg. Ezen felül a társaság biztosítja támogatását a teodolit műszaki kivitelezéséhez. Gyártásról is szívesen tárgyalunk...« (Részlet a film szövegéből.)

Ha szó szerint vesszük Bódy Gábor filmjének címét: *Amerikai anizx*, olyan képes levelezőlapra kell gondolnunk, melyen az előtérben fegyveres férfiak állnak, múlt századbeli egyenruhában. A film forgatókönyve, mely rendhagyó módon fényképeket is tartalmaz, közöl is ilyen képet, mutatóba, az amerikai polgárháborúból. Képzletbeli anizxunkon három férfi arca, alakja világosan kivehető. Középen áll Fiala János (Csutoros Sándor, hangja: Latinovits Zoltán) – ő a főszereplő. Földmérnök, aki részt vett a magyar szabadságharcban, majd utána mindenütt harcolt, ahol a szabadság ügyét remélte képviselni: 1855-ben Szevasztopolnál, 1860-ban Toscanában, végül itt, ahol a postabélyegző kelte: 1865, North-Carolina. Foglalkozása alkatával egybevág: földmérő, és született racionalista. Bár bátorsága példamutató, és szabadságharcos elkötelezettségét is ismerjük, mégis leginkább józan, túlzásoktól mentes tisztánlátása jellemző rá. Nem véletlen, hogy Kafka is a földmérő alakjában mutatja fel a racionális magatartást – mondja Bódy. És nem véletlen, tehetjük hozzá, hogy amint Kafka a racionális magatartás válságáról tudósít, az *Amerikai anizx* főhőse is valamiféle válságba kerül.

Illúziók nélkül szemlélte például Bem József sorsának tragikus fordulatait: »...tudja, hogy Bem, mielőtt még meghalt, segített az aleppói parancsnokságnak felszámolni egy berber-arab guerilla lázadást? Én is ott voltam mellette. Figyeltem az öreg oroszánt, Európa forradalmának zsoldosát, amint a legkorhadtabb státus rendőreként lép fel...« Most viszont saját maga kerül hasonló helyzetbe: a polgárháború végéhez közeledik, és az épülő vasút hívja őt és találmányát. Fiala ironiája saját magát sem kíméli. Így beszél társához, Boldogh századoshoz:

³ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *A film története*. Ford. MÓDOS Magdolna, Bp., Palatinus, 2007

»nem jön velem mégis a Pacifichez? Ott még van harc az indiánokkal... Európában eláshatja a kardját.«

Boldogh százados (Fekete András) a másik, előtérben álló alak képeslapunkon. Valamivel alacsonyabb és teste-sebb Fialánál, és dadogva beszél. Ahogy Fiala jellemzi, reggel az általános európai háborúban bízik, este az emigránsok várható amnesztiájában. Az érzelmek embere, ő az, aki legjobban kötődik földrajzilag is a kis hazához. »Olvastam egyszer – mondja a film vége felé –, hogy az ember élete olyan, mint a szél hajtotta levél. Megakad, s odább repül, míg egy árok végképp elnyeli. Hát én jobban szeretném, ha *in alter orbis* odahaza volna az az árok...« Fiala és Boldogh, ahogy egymás mellett állnak, kissé a Don Quijote–Sancho Panza párosra emlékeztetik a nézőt. Csak éppen fordított a képlet: itt Sancho Panza az idealista, Don Quijote a realista.

A harmadik alak kissé távolabb áll társaitól – ő Vereczky Ádám főhadnagy (Cserhalmi György). A halált megvető, sőt, a halállal játszó bátorság embere. Élete bravúrok, vakmerő akciók sorozata. Egy szóváltás után fegyvertelenül kíséri el Fialát a harctérre, és kis híja, hogy rajta nem veszít. »Ön fatalista, s kedvét az effajta defilírozásban találja« – mondja róla a mindig józan Fiala. Mégis, a két alak, a józan Fiala és a nagyvonalú-fatalista Vereczky egy pillanatra mintha közelebb lépnének egymáshoz a képben... Fialát ugyanis megragadja a Vereczkyből sugárzó emberi érték, magához méltónak érzi – talán méltóbbnak is, mint tényleges társát, a kissé habókos Boldoghot. Megkísérli hát bevonni saját körébe: megtanítja a teodolit kezelésére. Tette mögött az a feltételezés munkál, hogy Vereczky céltalanul »defilírozásba« fecsért energiáit majd ő hasznos irányba tereli. Nem számol azonban a jellem (és a sors?) öntörvényeivel: amikor Vereczky első próba-mérésükkor meglát egy óriási hintát, azonnal ki is próbálja, és oly mértéktelenül hajtja, hogy átfordul vele, lezuhan, és szörnyethal. Egy következő képeslapon helye már üres lesz...

Három alak, három magatartás, három sors az anzix előtérben. De mintha a fotográfus még keresgélne egy negyedik alakot is – csak éppen nem talál. Nosza, odahívja hát a Magyar Tiszti Casino tagjait – elférnek ők is a képen. Ha a fényképezőgép lencséje már az előző három daliás alakon is könyörtelenül észrevette a közelgő tragédiák, kiábrándulások, rezignáció jeleit – hát ezen az úri társaságon mást nem is lát. Csak éppen a méltóság hiányzik belőlük, nem véletlen, hogy nem lehetett közülük egy olyan alakot kiállítani, aki méltón, reprezentatív hősként megállhatott volna Fiala, Boldogh és Vereczky mellett. Ott nyüzsögnek hát kaszinójukban, bendzsón játszatják a néger zenésszel a Rákóczi-indulót, New Budában vélik kielégíteni honvágyukat, magyar-német keveréknyelven idézik fel talán sosemvolt hőstetteik emlékeit, és kártyáz-



nak. »Bátor szívekkel szerencse társalog – uraim, ki üt meg egy Lajos-fundot?« A kártyaparti tétje tehát egy amerikai Kossuth-bankó, az az ötvendolláros kötvény, melyet Kossuth bocsátott ki a további harc fedezetére. A filmet át- meg átszövő finom párhuzamok egyike a Kossuth-fund és az a százdolláros, mely előlegként hullik ki a vasúttársaság képviselőjének leveléből Fiala számára. A Kossuth-fund az ábránd, mely ráadásul a kaszinóban még devalválódott is. A százdolláros viszont kemény realitás.

Hosszan beszélünk arról, hogy mi látható Bódy amerikai anzixán – ideje arról is szólni, hogy mindez hogyan látható. Annál is inkább, mivel valószínűleg ez a hogyan lesz az első, ami a film nézőjének feltűnik. Bódy ugyanis különböző filmtrükkökkel létrehoz egy sosemvolt múlt századbeli híradófilm-stílust. E híradó időnként »bevillog«, »túlexponálódik«, »megszalad« a vetítógépben, sőt »elszakad«. Természetesen ezek a jelenségek nem a filmvetítés realitásait képviselik, hanem maguk is jelle válnak, és nem-naturalista módon megjelenítenek egy sajátos filmszerűséget. Mozgósítják összes film-emlékeinket a kopott és szakadozott híradókról, de a film végén már azon sem csodálkozunk, amikor egy »filmszakadás« kontúrjai papír-kivágásként végiglibegnek a képen, közvetlenül is megjelenítve azt a bizonyos szélfúttá falevelet, melyről korábban Boldogh beszélt.

Ennek az eszköztárnak egyik, de Bódy számára különösen fontos darabja a »fényvágás«. (Maga a szó is Bódy találmánya, ugyanolyan örömmel ízlelgeti, mint amilyen élvezettel játszik filmjében a filmi anyag és a trükkasztal lehetőségeivel.) Lényege az, hogy számos jelenetet a szokásos vágás helyett a kép kifehéredése, majd újra megjelenése választ el a következő jelenettől. A fényvágás tehát tulajdonképpen a fehér »bevillogások« szélső esete, amikor a bevillogás mintegy ki is oltja a képet, és helyet ad

Amerikai anzix,
rendező:
Bódy Gábor,
1975, NFI
Filmarchívum,
filmkocka

a következő képnek. Érdekes ellentétben áll ez a képvtás a filmművészet egyik régi, hagyományos eszközével, az elsötétédes jelenetkapcsolással. [...] Bódy trükk-világában a fényvágás a filmkészítés ön-reflexiója; visszautalás a filmkészítés műveletére a filmalkotáson belül. [...] A néző tanúja-résztevője lesz a »fotográfus« drámájának is, azaz a film reflektálja saját elkészültét.

Végül feltűnik még a képben időnként egy fonálkereszt is, mely jogosultságát kezdetben a teodolit realitásából meríti. Később viszont önállósul, sőt a kép időnként ki is merevedik, és ilyenkor szaggatott vonalak jelölik ki a szereplők megtett és várható útját, vizuálisan jelenítve meg például egy hagyományos filmbeli üldözés drámai tartalmát. (Persze ez a megjelenítés egyben az üldözés ironikus kommentárja is.) Bódy nagyon tudatosan szerkeszt ebből a szempontból is: a térképezés, a távcső, majd Fiala és Vereczky közös földmérő-gyakorlata élethelyzetként megteremtik a trükkök alkalmazásának alapját, ami által viszont ismét a rendezőnek nyílik alkalma a trükkökből drámai hangsúlyokat formálni.

A dráma, amit ezek a fonálkeresztek és szaggatott vonalak képviselnek, kettős. Egyrészt az válik érzékletesen átélhetővé a néző számára, hogy emberi sorsok (lásd üldözés) adott pillanatban geometrizálhatók, sőt geometrián múlnak – gondoljunk a becsapódó golyók röppályáira is. Másrészt megjelenik itt Antonioni fotográfusának hideg-lelése is, a bűnügy eseményeinek közepébe kerülve. (*Nagyítás*, 1966) [...]

Az *Amerikai anizx* Bódy elementáris filmes és mozis tehetségének bizonyossága, és dramaturgiailag is példásan megszerkesztett, mívés munka.

Tulajdonképpen »milyen szél fújja« a faleveleket? Persze, a történelem szele, hogyne tudnánk. Sőt, vihara. De miért úgy fúj, miért onnan, ahonnan? Ezen a ponton Bódy kevés konkrétumot ad – filmje inkább hangulatok hullámozása, mint történelemfilozófiai elemzés. [...] A szabadságharc bukása után sem lehetett visszacsinálni a társadalmi forradalom legfőbb eredményét – a jobbágyfelszabadítást. Az emigráció politikai manőverei viszont, ahogy ezekre Bódy utal, kizárólag a szabadságharcra irányultak – a társadalmi forradalom folytatásáról nem esik szó. Az »anizx« hősei tehát még többé-kevésbé szabadsághősök, de semmi esetre sem forradalmárok. [...] Olyan nacionalisták ők, akiknek kötődésében az eredeti nációt, a magyart, valamiféle furcsa történelmi kémia képlete szerint szubsztituálni kellett és lehetett egy másikra, harmadikra, negyedikre. Az emigránsok számára lassan válik nyilvánvalóvá, hogy ez a szubsztitúció nem folytatható

vég nélkül. Öregszenek, elfásulnak, vagy egyszerűen meg-elégszenek a polgári léttel.

Rokonszenünk változatlanul az övék, mégis, mi ott érezzük Fiala János – ahogy a filmbeli amerikai tábornok mondja – »élete első győztes háborújában« a legmélyebb vereséget is. »A térképeink igazán kiválóak, de már nincs szükségünk rájuk.« Persze, mert a magyar térképeken a győztes nemzeti szabadságharc útjai a társadalmi forradalomhoz vezettek volna – ha Petőfi, korában éppen ezért egyedülálló koncepciója valósul meg. Tudjuk azonban, hogy ennek bukásához már 1848 nyara is elegendő volt – nem beszélve azután 1849 tragikus nyárutójáról. Talán ilyen összefüggések rejtőznek az *Amerikai anizx* figurái mögött, a kép háttérében. Sajnos, hiába a remek régi fotográfáló lencse, ezeket mi csak elmosódottan látjuk. Csak a hangulatuk biztos; lehet, hogy a másik néző ugyanazokból a foltokból más ábrát rajzol ki. Az élesre kiexponált előtér azonban meggyőző és egyértelmű.”⁴

A filmgyakorlat és a filmelmélet embere

Az ELTE Bölcsészkarán Bódy a történelem–filozófia szakra jelentkezett, de közben két félévben fölvette Zsilka János általános nyelvészeti előadását is. »Egész egyetemi időmből igazán csak ezt az évet szenteltem intenzív stúdiumoknak. Úgy tetszik, gondolkodásomra is az ekkor tanultak hatottak a legmaradandóbban» – írja *Önéletrajzában*. Az 1976-os interjúbán⁵ filmelméleti nézeteiről is beszélt. Néhány részlet:

„– Zsilkánál az volt a nagy dolog, hogy ő az egész korabeli nyelvtudománnyal szemben állt, amelyik egy deduktív alapú nyelvtudomány, a [Noam] Chomsky-féle nyelvtudomány. Van egy misztikus elkendőzött magja, de ezek kategóriákkal vannak lefüggönyözve, ilyen kategóriákkal, és abból aztán minden deduktíven le van vezetve. Van egy nagyon nagyfokú tudományelméleti jellegű aggályoskodás a kategóriák egymásból való levezetését illetően, és a definíciókra való törekvésben, persze a definíciókról aztán mindig kiderül, hogy tautologikusak, hogyha jól utánanézzünk. Zsilka meg ezzel egyáltalán nem törődött, hanem írt három könyvet a jelentésről, végeredményben anélkül, hogy egy definíciót lehetne benne találni a jelentésre vonatkozólag. Ez engem eleinte nagyon zavart, mint másokat is, de azóta rájöttem, hogy ezt nem is lehet másképp csinálni, csak így. Mégpedig ez azért van, mert Zsilka az anyagból indult ki, magából a nyelvi anyagból. Nem kategóriákból, hanem a nyelvből mint materiából indult ki, és egyszerűen beszélt in medias

⁴ SZEKFÜ András: *Két filmről, bevezetéssel és befejezéssel*. Segesvár, Amerikai anizx = *Mozgó Világ*, 1977, 1. sz., 98–103.

⁵ Az 1976-os interjúnak ez a része itt jelenik meg először.

res azokról a problémákról, azokról a megfigyelésekről, amiket tett, és ezekre a megfigyelésekre vonatkozólag vázolt fel egy elméletet.”

„– Zsilka akkori nyelvképének az volt a magja, hogy a szintaxis és a szemantika egy egységet alkot, egymástól elválaszthatatlan, és ennek az egész kérdésnek a tengelyében a paradigma áll, mégpedig a főnévi paradigma. Ezt mutatta ki az első könyvében, és ezt a fajta paradigmát kerestem én is [a filmelméletben]. De ezt egy az egyben nem lehetett áttenni.

Egy egész egyszerű mondatban össze tudom foglalni, hogy mi volt ez a nyelvkép, amivel ezt elkezdtem csinálni. A nyelv, az nem más, mint a tagolásnak a szisztémája. Tehát a filmben egyszerűen azt kell megkeresni, hogy hogyan tagolódik a film, és hogyha ezt az ember megnézi, ezt tudja, akkor a tagolódásnak a szisztémáját, formáit nevezhetjük szintaxisnak, és azok a dolgok, amik ezekben a formákban elrendeződnek valamilyen módon, azok adnak egy szemantikai bázist. Tehát tulajdonképpen a tagoláson keresztül mindent meglátsz, és csak azt kell megnézni, hogy hogyan tagolódik a film. Ez tudniillik magának a filmkészítőnek a gondolkodása is, már amelyik filmkészítő gondolkodik, és nem valamilyen készen vett konvenciót vagy formát öntudatlanul vesz át, mint ahogy a gyerek a beszédet. [Tehát amelyik filmkészítő gondolkodik,] akkor az nyilvánvalóan azon gondolkodik, hogy hogyan tagolja a dolgokat. Ennyiben minden filmkészítő gyakorlati szemiotikusnak is nevezhető, csak legfeljebb nincs meg a fejében a dolgoknak az elméleti képe, mert nem rendelkezik ezekkel a terminusokkal.

Kiderült az is, hogy egy sokkal átfogóbb analógia van a zsilikai képpel, és még ennek előzményei is vannak [Giambattista] Vicónál. Az, hogy a filmi tagolásnak – hát te ezt egyszer-kétszer hallottad már különböző helyeken, bár sosem figyeltél rá nagyon – van három alapvető módja, ami minőségileg alapvetően eltér egymástól, mégpedig az általános és a konkrét viszonylatában, három szintje. Ezek a szintek történetileg is eléggé kitapinthatóan egymásból jöttek létre, de logikailag feltétlen egymást feltételezik, és ez a három szint, ez voltaképpen a paradigma, az alapvető paradigma.

– De azért mondd el a három szintet.

– Hát, mindegyiknek több nevet adtam, és elég nehéz röviden elnevezni őket. Az első szint a lokális, kronologikus tagolás, amikor a képet a filmkészítő egyszerűen egy tér-időbeli kapcsolatba helyezi el. A filmnyelvvel azért van annyi félreértés és annyi probléma, mert a filmnyelvnek nincsen olyan értelemben vett morfológiája, mint a beszélt nyelvnek. Van egy morfológiai szintje, és nagyon jól ki lehet mutatni, hogy minden egyes esetben morfo-

lógikailag megnyilvánul az, hogy milyen szinten szándékozom én tagolni az anyagot, de ez egy instabil dolog, szóval ez nincs olyan értelemben stabilizálva, mint a nyelv az írás által. Szóval ez az első szint. Ezt azért kellett közbeszúrni, mert morfológikailag megnyilvánul mindig, hogy hogyan tagol a filmrendező, ennek a dolognak szakmai, technikai szabályai is vannak.

Az első szint ez, hogy eleve megjelenik a filmtörténetben is a világnak, ezeknek a... hát, kezdetben csak optikai, de beszélhetünk általában audiovizuális megnyilvánulásoknak egy lokális, kronologikus tagolása.

A második szint, ami ebből létrejött, azt nagyon sok névvel lehet illetni. Egyik rosszabb, mint a másik, de lényeges az, hogy valamilyen bináris oppozíció alakul mindig. Nem is feltétlenül oppozíció, hanem inkább bináris komparatívnak lehetne nevezni. Szóval két dolog összevetése magyarul, két dolog összevetésén alapuló tagolás, amit lehet nevezni éppen ezért retorikus tagolásnak, mert a történeti nyelvtudomány és pont a szemantika nem véletlenül nagy figyelmet fordított mindig a retorikus figurákra.

Nárcisz és
Psyché,
rendező:
Bódy Gábor,
1979, NFI,
fotó: Szóvári
Gyula



A film esetében ez még kézenfekvőbb csomópont. Az összes retorikai figurák, a metonímia, metafora, a szinekdoché mindig két dolog valamilyenfajta összevetésén alapulnak, vagy két dolog közül az egyik hiányán, szóval mindig két dolog szerepel benne, és a filmben ez az eisensteini tradíció. Nála jelent meg ez a legtisztábban, őnála dolgozódott ki. Csinálták sokan előtte is, szóltak előzőleg, de Eisenstein ebből elméletet is csinált, totalizálta ezt a szintet. Szóval ezt tartotta lényegének. Hát ezt mindenki ismeri, azt hiszem, erről nem kell hosszabban beszélni, ez az »egy plusz egy [az három]« elmélet. Egyébként azt kevesen tudják, csak még ha elolvassák Eisensteinnek a *Tartalom és forma* kötetét, abban lehet megfigyelni, hogy ott ő montázs mondatokról beszélt. De ez a filmjeikben nemigen jött létre.

Ő elméletileg projektált egy olyan formát, ahol ez a harmadik szint [mint] lehetőség kiugrik. Tudniillik, ha két dolgot összevetünk, akkor nyilván ez a kettő egyet [egy közös részt] metsz ki magukból, ez az a bizonyos harmadik, az az egy, aminek alapján a kettőt egymással szembeállítottuk, akár metaforikusan, akár [másképp]. Ezek az egyek félúton vannak a konkrét és az általános között. Eisenstein [ugyan] azt állította, hogy ezzel már rögtön eljut a fogalomhoz, de valójában ezek ilyen érzéletes, érzéki általánosok. Azért is használjuk szívesen a metaforákat, mert valamilyen érzékivel jelenik meg egy általános. Mint a nyelvben is a retorikai figurák, azok sem tiszta általánosok, azok a konkrétban benne vannak fél lábbal. [...]

– Ezt a harmadik szintet hogy neveznéd?

– A harmadik szintet szeriálisnak, szeriális vagy komplex tagolt szintnek. Az ember ezáltal rájön arra, hogy ha én két dolgot egy [egyazon] tulajdonsága folytán állítok egymással szembe, akkor annak az egy dolognak vannak ilyen potenciális, elvont tulajdonságai, ilyen »egyek«. Ha mással állítom szembe, akkor egy másik »egy« jön elő. Tehát hogy a kép hordoz eleve ilyen elvont jelentésbázisokat, ilyen elvont jelentésindexeket. Ezek az indexek a fejünkben, a kultúránk által és sok egyéb dolog által [meghatározott módon] egy bizonyos szeriális rendben vagy egy preformált szeriálisban jelen, vagy pedig esetleg már megformált szeriálisban rendeződnek el. [...]

[A némafilmkorszak után] a hangosfilmekben az egész mozgás nyilvánvalóan visszaesett a lokális-kronologikus szintre, mert hát újra meg kellett oldani ezeket a problémákat. Azután az 50-es években jött elő újra ez a retorikus forma, és a 60-as éveknek az egész nagy, intellektuálisnak ismert és nevezett filmművészete lényegében a szeriális tagolás szintjén van.

– Mit tartasz te [a 60-as évek] reprezentatív filmjeinek?

– Szinte csodálatos módon vagy talán nem is csodálatos, de éppen a magyar filmben van a két nagy, tisztán látható szeriális [tendencia]. Ma a Huszárik meg a Tóth Janónak a dolgai, az *Elégia*⁶, mondjuk, másrészt a Jancsó. Nincs morfológiai azonosság a kettő között, sőt, abszolút két, egymással ellentétes forma, de valójában a két, külön forma ugyanazt a tagolási szisztémát szolgálja. Jancsóéknál, a Huszárikéknál, ott teljesen direkt módon. Vertovéknál el is van vágva a snitt, szóval snittek szeriájában jelenik meg, lehet ellenőrizni. Jancsónál nem, mert ő nem vág, de a Jancsónál a dolgok, a tárgyak, az objektumok vannak szeriálisan megválogatva szándékosan. Ő mindig meghatározott, különösen, amikor erre a dologra ő is igazán ráérzett vagy ráhajtott. Például nagyon is túlhatározott szeriákat zavart mindig a kamera elé, a ruhák, az emberek, a tárgyak bizonyos meghatározott szeriái, és ezeknek a mozgásával tudott egy olyan szövetet létrehozni, ahol már maga a vizuális, illetve akusztikai anyag kezdett el gondolkodni. [...] Világos, hogy csak úgy lehetett ezekhez a Jancsó-filmekhez egyáltalán közel jutni, hogy az ember nem a történetnek, tehát nem a lokális, kronologikus eseménynek tulajdonított jelentőséget. Nem is lehetett annak, mert a lokális, kronologikus viszonylatoknak már nem volt értelme, nem volt jelentése. Kizárólag a szeriák felfogása alapján lehetett ezt a dolgot értelmezni vagy követni.

Maradva a szeriális problémánál, a szeriák a fejünkben vannak, csak amikor erre a dologra rájött a film, akkor készültek ezek a filmek, amikor explicit meg is jelennek a szeriák. Megmutatja a filmrendező azokat a szeriákat, amikből gondolkodik és bele is rakja a filmjébe. [...]

Amikor a gondolkodás eljut olyan fázisba, hogy felfedez a dolgok között valamilyen összefüggést, akkor természetesen ezt az összefüggést mondja ki vagy mutatja. Azután, miután ezt felfedezte, utána már nem kell megmutatnia állandóan ezt az összefüggést, csak egyszerűen ebben az összefüggésben gondolja el és mutatja meg a dolgot, amiről beszél. Tehát szeriális forma alatt. Jó, hogyha megint konkrétan beszélünk, például a Bergman-filmeknél, Antonioninál és Pasolininál is ez a szeriális gondolkodás van, de ott már immanensen, szóval történettel van az egész elrejtve. De az, hogy az egész történet egy intellektuális gondolati tartalmat hordoz, egy jelentést hordoz, ezt te csak akkor tudod kivenni a filmjéből, hogyha azokat az egyedi dolgokat, amiket ott látsz, egy szeriá részeként fogod fel, egy szeriális jelentést tulajdonítasz nekik, különben nincs az egésznek semmi értelme.

⁶ Az *Elégiáról* Bódy elemzést is publikált. BÓDY Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I–II.* Bp., Akadémiai, 2006, I., 37.

Egy Antonioni-filmnek [enélkül] az égvilágon semmi értelme nincs, most különösen gondolkodom nem az utolsó két filmjére, hanem az előző Antonioni-filmekre.

– Ebben a rendszerben, amit itt fölvezelsz, ebben minden filmet értelmezhetsz? Legfeljebb azt mondd, hogy az illető filmben nem jön létre a harmadik szint vagy nem jön létre még a második szint sem, hanem megragad az első szinten? Vagy pedig vannak olyan filmek, amelyek nem eszerint a rendszer szerint értelmezhetők, amelyek kívül esnek ezen a rendszeren.

– Ebben minden filmet értelmezhetek, de vannak olyan filmek és az igazán jó filmeknek van egy ilyen gesztusa mindig, a gondolati értelemben igazán értékes filmeknek. A játékfilmnek, azt hiszem, vissza is kell majd kanyarodnia erre a szintre. [A játékfilm] az abszolút egyszerű, lokális, kronologikus szinten előadott történet a film nyelve szempontjából, és nyilvánvaló, hogy a játékfilmnek ezen a nyelven kell beszélnie, a mozi- és a játékfilmnek, mert ez a legdemokratikusabb nyelv, mert ez az, amit mindenki megért. Viszont a 60-as évek filmművészetében azt látom, hogy ott az egy olyan átmeneti állapot volt, amikor a játékfilmen belül megszületett a gondolati vagy az intellektuális film, és akkor még egy darabig együtt tudtak menni. De nyilvánvaló, hogy ennek differenciálódnia kell, és valahogy olyan módon, ahogy az irodalomban, ahogy a verbális nyelv esetében a kezdeti időkben hát együtt haladt a filozófia, a művészet meg a tudomány az egyetlenegy műben, és aztán, ahogy fokozódtak az igények meg a lehetőségek a különböző gondolkodási formákkal kapcsolatban, ezek szétváltak egymástól, és mindegyik ment tovább a maga útján. Ez a filmben is végbe fog menni. Nem a filmben, hanem a mozgóképet illetően, és már általában. A játékfilm meg fog maradni, tehát egy speciális esetté válik, és a játékfilmnek a nyelve ez. Ezért is kanyarodtak egyébként vissza Bergman, Antonioni is és most próbál Jancsó is, az egyszerűbb lokális, logikusabb formákhoz, mert ők mint művészek érzik azt, hogy most már mozifilmeket fognak csinálni és akarnak életük végéig, és annak ez a formája. Az, amit ők gondolati, intellektuális értelemben elvégeztek a filmben belül, azt ők úgy tudnák folytatni, hogyha ilyen filmfilozófiákat csinálnának, azt viszont nem lehet a moziban.”

A démonok lába nyoma

A démonokról kellene még szólnom, amik végigkísérték Bódy életét. És ehhez szeretném segítségül hívni Bódy-nak egy 1981-ben készített önéletrajzát, amit egy pályázathoz készített, és ami több helyen meg is jelent, az in-



terneten is elérhető.⁷ Ez egy nagyon furcsa önéletrajz. Ugye, tudjuk, ha máshonnan nem, akkor Örkény István paródiájából, hogy a pártállamban az emberek az önéletrajzukkal taktikáztak, kínos dolgokat kihagytak belőle, mindig az aktuális politikai széljáráshoz igazították és így tovább. Ehhez képest nyilván Bódy is kihagy az önéletrajzából dolgokat, de ugyanakkor ezt az önéletrajzot is mint művészi alkotást hozza létre. Mint egy művészi alkotásba, kényszeresen belerak olyan mozzanatokat, amelyeket kínosságuk vagy furcsaságuk miatt egyébként ő csak egy filmbe rakott volna bele. Ott sokkal kevésbé lettek volna személyesek, kegyetlenek és kompromittálók, de itt kicsúsznak a tolla alól, és benne maradnak az önéletrajzban.

Mondok példákat. Szüleiről elmondja, hogy derék, középosztálybeli emberek voltak, a nővéréről viszont azt mondja, hogy „akit óvatosságból a vendéglátóiparba kényszerítettek”. Ennyi. Semmi több. Kicsúszik a tolla alól. Vagy beszámol róla, hogy 1956 táján az NDK-ba kerül, Kelet-Németországba, a kommunista Németországba, a Wilhelm Pieck pionírtáborba, és azt mondja: „Mély benyomások értek a gyermekkori szexualitás, agresszivitás és a német kultúra köréből.” Kedves olvasók, Önök közül ki írt volna be egy ilyen mondatot a pályázati önéletrajzába?

„Gimnazistaként is tagja maradtam az úttörő mozgalomnak mint ifivezető. [...] A XIV. kerületben az ifivezetők és a KISZ-isták bizonyos fokig szemben álltak egymással, [...] (az ifik) egy mozgalmibb és militánsabb árnyalatot képviseltek.” „Egy ideje már párhuzamosan kültagja voltam [...] az Ilka utcai galerinek.” Kedves olva-

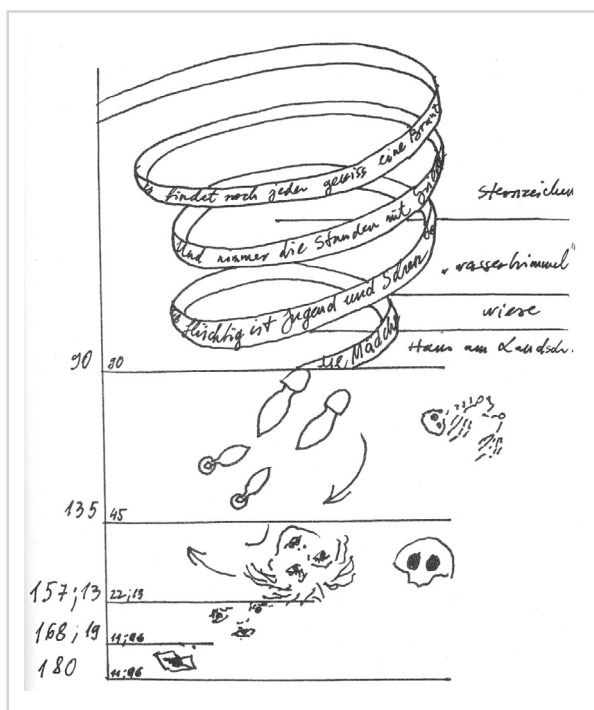
Kutya éji dala,
rendező:
Bódy Gábor,
1983, NFI,
fotó: Galló
Gusztáv

⁷ BÓDY Gábor: Önéletrajz = BÓDY: i. m. (2006), I., 18.

sók, bele tetszettek írni valaha egy galerit az önéletrajzba? Szerintem senki, soha. Bódy beleírta.

„Bögözni tanultam – sikertelenül. [...] Alakuló zenekarokban igyekeztem elhelyezkedni mint autodidakta zongorista. Ez a kísérletem is kudarcot vallott.” Filozófiát tanult az egyetemen, azt írja: minden tudás foglatát nyújtja majd nekem a filozófia, azért mentem oda. Majd ehhez elmondja: „az úttörőházban szakköri előadásokat tartottam az alkímiáról – ugye tudjuk, hogy később ebből filmterv is lett – és az okkultizmusról a szovjet nagy filozófiai enciklopédia alapján.” Hát, ez is egy örkényi mondat, ha belegondolunk.

„Kíváncsiságból és túlzott empátiából egy vidéki elmeegógyintézetben töltöttem rövid időt, tapasztalatokat szereztem a holtak és élő holtak világából.” Nem tudjuk, hogy miért és hogyan került be, ugye, nem ő az egyetlen ebben a korban, aki ezt ilyen vagy olyan módon megéli. Bele tetszene írni ezt egy önéletrajzba?



Bódy Gábor
rajza a Novalis:
Walzer című
háromperces
Lyric-cliphez,
1985

Agitátorok. „A 68-as ideológiai hullámnak a kifejezésére törekedtem, amelynek résztvevője nem, de szemtanúja voltam az egyetemen.” Felsorolja filozófusi példaképeit: Hérakleitosz, Bacon, Descartes, Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Wittgenstein és Heidegger. Nem szokták beleírni. A Főiskoláról megmondja, hogy nívót-

lan és hisztérikus a főiskolai klíma. A filmszakma ügyében azt mondja: „általános helyzetét illetően alapvető aggályaim voltak.”

„Tanácskiutalású OTP-öröklakáshoz jutottam, ami szinte áthidalhatatlan anyagi gondok elé állított.” „Nem látva biztosítottak lányom megfelelő neveltetését” (magamhoz vettem). És így tovább.

Ennek az önéletrajznak a végén ott van az a bővített mondat, amit talán a legtöbbször szoktak idézni Bódy Gábortól, és én is idézem most: „Elhatároztam, hogy életemet a továbbiakban is a szabadságnak, a szerelemnek, a művészeteknek és a tudományoknak szentelem.” Bódy Gábor esetében ez egyáltalán nem volt sem egyszerű, sem könnyű.

A *Psyché* XX. századi része, *A kutya éji dalának* az utolsó fél órája, negyven perce egyszerre utalhat a kornak, a XX. századnak a szétesettségére és a művész képtelenségére arra, hogy ezzel a korról és egyben saját magával bármit kezdjen. Tehát ezeket a filmbefejezéseket sokféleképpen lehet interpretálni, és azt hiszem, hogy ez az elmentmondás ott van bennük. Dárday István a következőket írta: „A kutya éji dala tripla fenekű koffer. Társadalomkritikát imitáló filozófiai esszé, merészen szaggatott bűnügyi motívumokra épített experimentális mozarab, és rejtjeles önéletrajzi életérzés-kivetülés. Végül Bódy Gábor számára sem maradt más út, mint filmbéli karaktere, a szélhámos álpap számára: menekülni üldözői és önmaga elől. E fájdalmas és reménytelen menekülés rejtélyéről már talán csak a rendező néma tartótsíjtjei tudnák előtűnk a fátylat fellebbenteni.”⁸

Azt mondja Ady Endre ismert versében, hogy:

„Az Úr Illésként elviszi mind,
Kiket nagyon sújt és szeret.”

Ez nagyon szép, ugye? De már benne van az, hogy nagyon sújt. És aztán később a versben azt olvassuk, hogy:

„Gonosz, hűvös szépségek felé
Száguld az Illés szekere.”

És a legvégén pedig:

„S jég-útjukat szánva szórja be
Hideg gyémántporral a Nap.”

Zseninek lenni sosem volt egyszerű, Bódy életében sem volt semmi egyszerű. Két zsenivel találkoztam életemben, akit közelebbről megismerhettem, a másik neve Jancsó Miklós. Bódy Gáborral találkozni keserű, fantasztikus élmény volt.

⁸ Kísérőszöveg *A kutya éji dala* DVD-kiadásához (NFT 0255/2012). Dárday István volt a Társulás Stúdió vezetője, ahol a film készült.

Táncházmozgalom – Táncház és mozgalom

A magyar táncházmozgalom, ha nem is egyedülálló, de nagyon ritka jelenség a magyar társadalom történetében. Az a dinamika, ahogyan fejlődött, terebélyesedett, és az a tömeg, amelyet évtizedeken keresztül megmozgatott, mindenesetre párját ritkítja. Azok a lelkes fiatalok, akik 1972-ben elkezdtek szervezni az első táncos összejövetelt, nem gondolták, nem is gondolhatták, hogy mozgalmat alapítanak. Mert nem is ezt tették, ők egy „bulit” szerveztek, amelynek voltak ugyan sajátosságai, de mozgalmi céljai egyáltalán nem voltak. Ők táncházat szerveztek, néptáncosoknak, zárt körű rendezvény keretében. Tegyük hozzá, ez a táncház még nem az a táncház, amelyet néhány évvel később láthatunk. A legfontosabb különbség az, hogy ez zárt körű, és a meghívottak rendelkeznek legalább egy olyan specialitással, amellyel a társadalom többsége nem rendelkezik, nevezetesen, hogy ismerik (legalább bizonyos szinten) a néptáncokat, és – legalábbis saját értékítéletük szerint – tudnak is táncolni. A később kibontakozó táncházmozgalomnak is köszönhető, hogy a tánctudásra vonatkozó túlzott magabiztosság egy idő után megkopott, és a táncval hivatásszerűen foglalkozók is belátták, van még mit tanulni a táncokról is és a tradicionális kultúráról is. Mindez azonban az első alkalommal még nem foglalkoztatta a vendégeket.

Az 1972. május 6-án megtartott első táncház¹ szervezői úgy döntöttek, hogy az erdélyi Szék táncagyományából merítenek, a széki táncrendre alapozták a rendezvényt. Erre jó okuk volt, mert a széki táncokat alaposan kutatták már,² és rendelkezésre állt Székről egy alapos antropológiai, néprajzi elemzés is Novák Ferenc révén,³ aki nem mellesleg ekkor az egyik szervező együttes, a Bihari vezetője volt. Ezt az első alkalmat újabbak követték, és ebben az időszakban merült fel az a dilemma, amelynek megoldása végül is a táncházmozgalom számára nyitotta meg az utat. Maradjanak zárt körűek a rendezvények, a táncházak, vagy nyissák ki a kapukat és engedjék be azo-

kat is, akik nem tartoznak egyik együtteshez sem, a szó legszorosabb értelmében amatőrök?⁴ Ennek a kérdésnek akkor komoly politikai vetületei is voltak, a kérdésre adott válaszok mögött ez is meghúzódott, de ezzel ebben a tanulmányban nem foglalkozunk. Azoknak, akik a nyitás mellett érveltek, ez újabb problémákat vetett fel: kik és milyen keretek között fogják tanítani a táncokat azoknak, akik nem rendelkeznek erre vonatkozó semmiféle előképzettséggel? A feladatot a Tímár Sándor vezette Bartók táncegyüttes tagjai vállalták magukra. Ez az „amatőrök” felé történő nyitás volt az egyik legfontosabb feltétele annak, hogy mozgalmá alakulhasson a kezdeményezés. Hogy ennek ekkora sikere lesz, akkor még nem lehetett tudni. Az említetteken kívül egyéb előfeltételekre is szüksége volt a mozgalomnak, sőt tulajdonképpen az első táncház létrejöttének is. Az egyik feltételcsoportot nevezhetjük intellektuális előfeltételnek is: a magas színvonalú

A széki táncházban, 1967, fotó: Korniss Péter



¹ Az első táncházat a Liszt Ferenc téri könyvklubban tartották. Ötletgazdák: Foltin Jolán és Lelkes Lajos. Résztvevők: a Bihari, a Bartók, az Építők, a Vadrózsák és a Vasas táncegyüttes tagjai.

² Lásd többek között LAJTHA László: *Széki gyűjtés*. Bp., Zeneműkiadó, 1954; MARTIN György: *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Bp., Planétás, 1995. Ekkor már rendelkezésre állt Martin György 1969-es filmanyaga is.

³ NOVÁK Ferenc: *Szék táncai és táncélete a 20. század első felében*. Szakdolgozat. Bp., ELTE BTK, 1965

⁴ HALMOS Béla: *A táncházmozgalomról = A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról*. Szerk. SÁNDOR Ildikó, Bp., Hagyományok Háza, 2006, 15. A nyitás mellett érvelők: Martin György, Tímár Sándor, a Bartók együttes és a Sebő együttes.



Novák Ferenc
az aprók táncát
filmezi Széken,
1967, fotó:
Korniss Péter

magyar népdal- és népzene kutatás, a tánc kutatás, amely kutatómunka tudományos műhelyekben folyt évtizedek óta, hatalmas anyagot felhalmozva és tudományos igényű rendszerezésnek is alávetve. Ez az anyag létezett, de nem jutott el a széles társadalmi rétegekhez, és sok esetben még a néptáncgyűttesekhez sem. A témával foglalkozó tudományos kutatók közül számosan a tánc házmozgalom támogatói lettek, és ismereteiket, tapasztalataikat a mozgalom rendelkezésére bocsátották.⁵

Mindez felbecsülhetetlen és egyben nélkülözhetetlen segítség volt. A kibontakozó mozgalom nemcsak a szűkebb értelemben vett tudósoktól, hanem az értelmiség egyéb rétegeitől is kapott támogatást. Az akkori kulturális elit nem egy tagja egyértelműen kiállt a mozgalom mellett, és nemcsak szimbolikus, hanem a szó szoros értelmében vett intellektuális támogatást is adott.⁶ Magának a mozgalmi jellegnek is voltak előképei, gondolunk itt elsősorban a Gyöngyösbokréta mozgalomra. A Gyöngyösbokréta mozgalom elsősorban hagyományörző csoportokra támaszkodott, a tánc házmozgalom viszont azok számára is nyitva állt, akik nem kötődtek sem néptáncgyűtteshez, sem hagyományörző csoporthoz. A két mozgalom között természetesen egyéb különbségek is

akadtak, amelyek közül nem is az a legfontosabb, hogy közben eltelt közel fél évszázad. Amit viszont meg kell említeni, az nem különbség, hanem egy különösen fontos probléma, amely mindkét mozgalom esetében felmerült: kik és hogyan szolgáltatják a tánc zenét. Talán érthető, hogy az 1970-es évek elején, Budapesten nincs olyan zenész, aki „eredeti” formájában tudná szolgáltatni a tánchoz illő zenét. Hogy mindez már a Gyöngyösbokréta idejében is problémát jelentett, meglepő lehet, pedig így volt. 1943-ban Kodály végigkíséri a központi bemutató előkészületeit.⁷ Már ő is szóvá tette, hogy a budapesti, de még a vidéki cigányzenekarok sem tudják a megfelelő kíséretet biztosítani.⁸ Az első tánc házakban erre Halmos Béla és Sebő Ferenc jelenti a megoldást. Rövid időn belül maga a mozgalom kényszeríti ki azoknak a zenészeknek és együtteseknek a megjelenését, akik és amelyek a mozgalom korai időszakában a kíséret problémájára megoldást jelentettek (Virágvolgyi Márta, Koltay Gergely, Muzsikás, Téka).

A mozgalom kialakulásához három nagyon fontos feltétel rendelkezésre állt: volt magas színvonalú tudományos háttér, voltak együttesek, illetve táncosok, akikkel meg lehetett oldani az oktatást, és voltak zenészek, akik szolgáltatni tudták a zenét, méghozzá abban a stílusban, ahogyan azt a tánc megkövetelte. A mozgalomhoz azonban kellenek lelkes követők – nevezzük őket mozgalmároknak –, akik miatt a tánc ház ki kellett nyitni, akik kikövetelték, hogy mindebből a jóból nekik is jusson. Az ő várakozásai, igényei, vágyaik vajon mik lehettek? Miért vonzódtak ennyire ellenállhatatlanul ahhoz, amit tánc háznak hívnak?

A tánc házmozgalomnak a kezdetektől a mai napig különös és ellentmondásos a kapcsolata a néptáncmozgalommal. Ez a kettő tudniillik nem ugyanaz. Számos ponton kapcsolódnak egymáshoz, sok tekintetben összefonódik a két mozgalom, de vannak jelentős különbségek is, amelyek fogalmi értelemben is demarkációs vonalat húznak a két mozgalom közé. Egyrészt megállapíthatjuk, hogy a tánc ház közönségnek igen jelentős része azok közül került ki, akik maguk egyébként együttesben is táncoltak, ha lehet így mondani, színpadi táncosok voltak. A mozgalom hajnalán, a 70-es évek közepén a hivatásos táncosok még távol tartották magukat a mozgalomtól, de az amatőr néptáncgyűttesek sok tagja lelkes tánc ház is lett. Nem állnak rendelkezésünkre pontos adatok – mert ilyen típusú felmérés sosem készült – arra vonatkozólag, hogy a tánc házak közönségének hány százaléka

⁵ Mások mellett Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc, Pesovár Ernő, Vargyas Lajos.

⁶ Mások mellett Csoóri Sándor, Czine Mihály, Nagy László, Korniss Péter, Kósa László, Szécsi Margit, Vitányi Iván.

⁷ *A Hagymány Szava*, 1943, 9. sz.

⁸ KODÁLY Zoltán: *A cigányzenéről = Uő: Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1989, 96.

volt együttes tagja is. Személyes benyomások és tapasztalatok alapján mégis bátran állíthatjuk, hogy a táncmozgalomnak mindig is jelentős részét adták azok a követők, akik „színpadi táncosok” is voltak, vagyis valamely együttesben aktív tagok maradtak amellett, hogy rendszeres tánczázlatogatókká váltak. Ez a típusú személyi összefonódás hatott a néptánc együttesekre, az előadasmódra és a koreográfiákra: a 70-es évek végétől látványosan átalakította (elsősorban) az amatőr néptánc együttesek működését. Tegyük még ehhez hozzá, hogy a táncmozgalom dinamikus erősödése növelte a néptánc együttesek előadásai iránti érdeklődést, és a közönség soraiban egyre több lett az olyan, „értő” néző, aki számára a színpadi kép, maga az előadás már nem pusztán látványosság, hanem eszmei értékeket hordozó műalkotás lett vagy lehetett, amennyiben jól sikerült a koreográfia. A táncmozgalomnak nagy számban voltak olyan követői, akik intézményesen nem kötődtek a néptáncmozgalomhoz. Az ő jelenlétük és érdeklődésük alakította a mozgalmat azzá, ami lett.

Mitől mozgalom a mozgalom?

A társadalmi mozgalmakat, különösen a XX. századiakat gyakran jellemzik úgy, hogy a benne részt vevő egyének kollektíve cselekszenek valakik vagy valami ellen. Tehát – e nézőpont szerint – a mozgalom definíciójához mindenképpen hozzátartoznak a kritikai, sőt az oppozíciós társadalmi státusz. Ebből az is következik, hogy meg kellene fogalmazni, pontosan mi ellen lép fel a mozgalom. A résztvevők az esetek többségében kollektíven vesznek részt a cselekvésekben. Ez a kollektív cselekvés feltételezi a nagyfokú együttműködést és az előzetes koordinációt, amely pedig a tagok közötti szoros és hatékony kommunikációs hálózatot. Ez lehet informális is, de mindenképpen hatékonyabban kell működnie, mint a környező társadalom mindennapi információs struktúráinak. Mindezek lehetővé teszik a közös identitástudat kialakulását és folyamatos jelenlétét. A mozgalom kohézióját erősíti, ha van ideológiája. Amennyiben az oppozíciós nézőpont mellett van alternatíva is, az már nevezhető ideológiának.

A táncmozgalom a fentebbi szempontok nem mind-egyikének felel meg. Tegyük hozzá, nem is tekintette, és nem is tekinti ma sem mindenki mozgalomnak a „táncházakat”. Az első reakciók a folklorizmus újabb megnyilvánulásának tekintették a táncházak működését. Ez több szempontból érthető reakció volt, csak nem volt igaz. A széki táncrend budapesti „honosítása” aligha felel meg annak, ami a folklorizmus definíciójához tartozik. Ebből a szempontból a székiek erénye – hogy tudniillik szinte teljes épségben megőrizték a tradicionális tánc kultúrájukat – a kritikusok szerint hátránnyá válhatott, amikor ezt a kultúrát egyesek a modern nagyváros kereteibe próbálták illeszteni. De a folklorizmust vádként megfogalmazó

kritikusok ebben az esetben tévedtek, ugyanis sem a romantikus, hagyományos folklorizmus, sem a neofolklorizmus nem érhető tetten. Itt ugyanis senki semmit nem akart feldolgozni, továbbfejleszteni, emancipálni, avantgárd esztétikai keretek közé helyezni, itt egy az egyben a tradicionális kultúra egy részét, egy adott közösség tánc kultúráját helyezték nagyvárosi térbe. Tegyük hozzá, hogy akik ezt megtették, azok számára is kétséges volt, hogy ez működni fog-e – de működött. Hogy a táncokat magukat, tértől és időtől függetlenül meg lehet tanulni, valószínűsíthető volt, ugyanakkor nem volt biztos, hogy mindezt elég sokan szeretnék megtanulni. A táncházak szervezőit ez ügyben kellemes meglepetés érte. Táncolni szerető és tudó közönség nélkül természetesen nincs táncház, de az a kétség, hogy nem lesznek elegenden az érdeklődők, hamar eloszlott. A budapesti táncházakba a táncokon kívül azonban érkezett más is: egy sajátos, a modern szokásokhoz képest eltérő viselkedéskultúra. Nemcsak a táncok voltak régiesek – tradicionálisak – hanem az azt megőrző közösség viszonya is a tánchoz és a táncos összejövelelekhez. A táncok elsajátítása, megtanulása, sőt a sajátos szórakozási forma sem hozott volna létre önmagában mozgalmat. Ehhez az kellett, hogy a táncokon kívül a tradicionális kultúra más dimenzióival is megismerkedjenek a „mozgalmárok”. Ez rövid időn belül meg is történik, a „táncház” érdeklődése a táncokon kívül más jelenségekre is kiterjedt. Egyre szélesebb lett a horizont, egyre több mindent szerettek volna megismerni az általuk kedvelt táncokat megőrző közösségekről. A folklor egésze bekerül a látókörbe – ruhák, használati tárgyak stb. –, valamint olyan elemek is, mint a gasztronómia, a gazdálkodási szokások, a közösség egészét érintő magatartási normarendszerek, a hithez, egyházakhoz való viszony stb. Mielőtt ennek a folyamatnak az eseménytörténetére rátérnénk, fontos néhány fogalmat tisztázni.

Néptánc – könnyen és magától értetődő módon használjuk ezt a kifejezést. Megszoktuk, mindenki, aki használja vagy hallja, tudni véli, hogy mit takar, mit jelent. A táncházakban és az együttesekben is „néptáncolni”. De a néptánc mitől az, ami. Ez a valami a nép tánca lenne? Egyértelműen lehet azonosítani, hogy aki ezt táncolja, az a „nép”? Vagyis egy mindenkor társadalmi nagycsoport-hoz tartozik ez a tánc, és más társadalmi csoportok tagjai nem táncolják, netán nem is ismerik, vagy ha ismerik is, nem illik megmutatni ezt a tudást? A „néptánc”, miként a „néphagyomány” megjelölés is, utólagos találmány, nem azok írták le így a saját kultúrájukat, akiké volt, hanem azok, akik a tradicionális világot, benne a tradicionális kultúrát is új narratívába helyezték. A felvilágosodás modern gondolkodói, a „történelmet írók”, vagy szerencse- sebb, ha azt mondjuk, konstruálók. A néptánc egy nagyobb egységnek, a tradicionális kultúrának a része. Sok

tekintetben osztja mindazokat a jellemzőket, amelyekkel a tradicionális világ egésze rendelkezett. Ezek egyike, hogy a tudás, a kultúra a hagyományon, az áthagyományozódáson alapult. Minden generáció fontosnak tartotta, hogy amit ő tud, azt tanulja meg a következő nemzedék is.

Nem egyértelmű a hagyomány és a néphagyomány fogalmainak egymáshoz való viszonya és a két kategória közötti demarkáció. Peter Burke⁹ klasszikusnak számító könyvében a hagyomány – a kulturális hagyomány – megkettőződésének történeti folyamatát írja le. Véleménye szerint a „nagyhagyomány” és a „kishagyomány” a reneszánsz és a kora újkori Európában válik el egymástól, hogy azután a romantika korában újra egymáshoz „csodálkozzon”. Az elmélet azonban magában foglalja azt is, hogy korábban – és ez a „korábban” több ezer év – a két „hagyomány” nem volt egymástól elválasztható. Ez az elválasztás az utókor analitikus szemléletéből adódóan és

könyvekben, hogy azután tanítani lehessen iskolákban gyermekeknek, vagy össze lehet hordani egy nagy házba, amit azután el lehet nevezni múzeumnak? A hagyomány nem ez, vagy legalábbis nem erre használták azok, akik nem is tudták, hogy a hagyományt „örzik”. A hagyomány arra való – vagy arra volt való –, hogy az embereknek a világban és a társadalomban való eligazodását segítse. Sajátos tudásforma, amely elsősorban arra szolgált, hogy az emberek cselekedeteit etikailag orientálja. A hagyomány a társadalomban folyamatosan és dinamikusan volt jelen. Az igaz, hogy a modern szemlélettől eltérő világértelmezési eljárás során alakult ki, de ennél is fontosabb, hogy a „felvilágosult”, modern tudáskészlettel sokban eltérő tartalmakat hordozott. Ez utóbbi, tehát a tudástartalmak eltérései kevésbé vitathatók, ellentétben azzal, hogy a két világértelmezési eljárás – a mitológiai és a felvilágosult modern (tudományos) – egymástól gyökeresen eltérő, vagy hogy egymásnak ellentétei.

A modern gondolkodás tudomány- és technológia-centrikus. Az ismeret- és tudásszerzés egyetlen legitim formájának a „tudományost” tekinti, kizárva abból a korábban elfogadott másik két megközelítésmódot, a művészetet és a vallást. A modern tudomány szemléletmódja és alapvető „módszertani eszköze” a pozitívizmus. A modern tudomány elsősorban a tapasztalati eljárásokra épít, vagyis empirikus. Igaz, hogy állításait matematikailag stilizált nyelven, szigorú logikai elvárásoknak megfelelően fogalmazza meg, de ettől még alapjában véve a tapasztalati úton szerzett ismeretekre alapoz. És ebben nem különbözik a mitológiai gondolkodástól. A mítoszokban megjelenített tudás is a tapasztalathoz merített, azt gyűjtötte egybe és fogalmazta meg a mitológia nyelvén. A hagyomány ismerete azért volt nélkülözhetetlen, mert ezt a tudást lehetett és kellett aktualizálni az adott élethelyzetekben felmerülő problémákra. Kétségtelen, hogy a modern tudomány nem azonos a modernitásban élő hétköznapi ember mindennapi tudásával. Az viszont nagyon fontos, hogy az igazságkérdéseket tekintve a tudomány mondja, mondhatja ki a végső szót napjainkban. A különbség elsősorban az, hogy a mitológiai tudás a praxis – erkölcsi, gyakorlati – típusú cselekvésekhez ad útmutatást, a pozitívista modern gondolkodás pedig a technéhez, tehát a világ megváltoztatásához, sőt legyőzéséhez. A modern ember a természetet, a társadalmat és a világot általában uralni szeretné, maga alá gyűrni, és ha kell, ennek megfelelően átalakítani. A mitológikus gondolkodás ezzel szemben a természettel és a világmindenséggel való harmóniára törekszik, és ennek megfelelően erre ad meg-



Tánc tanítás
a tánc ház-
találkozóon,
a Budapest
Sport-
csarnokban,
fotó:
Korniss Péter

módszertani megfontolásokból következett be. Szociológiai értelemben nem köthető kettő vagy több „hagyomány” – kultúra – különböző társadalmi csoportokhoz. A tradicionális kultúra milyensége és specialitása elsősorban a mitológiai világértelmezési módhoz köthető, és ebben nem volt különbség a hagyományos társadalmakban. Egységes volt, függetlenül a szociális státustól. A mi szempontunkból a hagyomány fogalma a fontos, a néphagyomány kategóriáját csak attól a történelmi pillanattól érdemes bevezetni, amikortól az „elit” kultúra elválik a „népi” kultúrától. De mit is értünk hagyományon? Valami olyasmit, amit össze lehet gyűjteni? Le lehet írni

⁹ BURKE, Peter: *A népi kultúra a kora újkori Európában*. Ford. BÉRCZES Tibor, Bp., Századvég, 1991

oldási kulcsokat. A kettő közötti különbség tehát nem az, hogy a modern tudomány racionálisan reflektált tapasztalati, a mitologikus pedig irracionális és a tapasztalattól független ismereteket halmoz fel. A tudományos és a mitológiai tudás egy oldalon áll, mégpedig a kinyilatkoztatott tudással szemben. Ez a tudás ugyanis nem az emberi tapasztalatból, hanem az isteni kinyilatkozásból ered, és elsősorban az emberi és a transzcendens tudás közötti demarkációt határozza meg. Azt a határt fogalmazza meg, amelyen az emberi tudás nem terjeszkedhet túl, legalábbis az Isten kegyelmi beavatkozása nélkül biztosan nem.

A tradicionális korok emberének „tudása” a hagyomány volt, és ez a mitologikus gondolkodáson alapult. Éppen ezért nincs értelme a „néphagyományról” beszélni, mindaddig, amíg meg nem jelenik a modern „felvilágosult” gondolkodás. Azt mondhatjuk, hogy a néphagyomány modern találmány, és annak megjelölésére szolgál, ami a modernitás korában kívül esik a pozitivistá tudomány és a techné típusú cselekvés határain. Valami, ami azt írja le, ami zárványként itt felejtődött a régmúlt időkben. Lehet a tudományos megfigyelés tárgya, de nem lehet a tudományos vagy akár a modern hétköznapi gondolkodás módja, eljárása. Akkor marad számára a skanzen, vagy lehet pusztá díszlet a jeles napokhoz. A hagyomány része a kultúrának, és hordozza annak integratív elvét, a mitologikus gondolkodást, valamint az abból levezethető világértelmezési sémákat. És tegyük hozzá, a hagyománynak a modern korban is hasonló funkciót kéne betöltenie, nem is biztos, hogy esélytelen lenne erre, de ez mégsem így történik. „Néphagyományként”, mintegy stigmatizálva, arra van kárhóztatva, hogy megtűrjék. A néphagyomány a régiség, az elavultság konnotációját hordozza, hozzátevé, hogy a társadalom egy rétegéhez – a „néphez” – kötődik. A „nép” fogalma önmagában is igen bizonytalan, mind történeti, mind szociológiai értelemben nehezen definiálható. Mindenesetre valami olyat jelent, ami nem az „elit”. Nem az adott társadalom politikai, gazdasági, kulturális vezető rétegéhez tartozó, hanem azon kívül eső valami. Emberek, intézmények vagy éppen „kulturális jelenségek”. A tradicionális és a modern kultúra között azonban van egy fontosabb különbség is: a létezési és megnyilvánulási formájuk közötti. A tradicionális kultúra szubjektív kultúra, a modern pedig objektív. Ez a Tönniestől¹⁰ és Simmeltől¹¹ eredő meghatározás arra vonatkozik, hogy a tradicionális kultúra addig él, ameddig az emberek, akiknek ez a kultúrájuk, azt személyükben hordozzák. Tehát a nagypapa mesél az unokáknak, a hűtlenül elhagyott lány maga éneklí a keservest, és mindenki feláll

táncolni, amikor megszólal a muzsika, nem pedig, mint a modern, objektív kultúra esetében, a nézőtérrel nézik, amint mások – a „profik” vagy a „színpadi táncosok” – énekelnek és táncolnak. Ebből a szempontból nem érdektelen elemezni azt a jelenséget, amikor a néptáncosok színpadon koreográfiát mutatnak be. A színpadi előadásforma az objektív kultúra része, de a táncosok személyükben hordozzák is ezt a kultúrát, vagyis potenciálisan a szubjektív kultúra részesei is lehetnének. Hogy azok legyenek, ahhoz jó néhány olyan feltételnek is teljesülnie kellene, amelyek hiányáról a modern társadalom működési struktúrái „gondoskodnak”. Ezt a sajátos dilemmát volt hivatva a táncházmozgalom mozgalmi jellege feloldani.

A modern gondolkodás szemében a mitológiai tudás egyik legnagyobb hiányossága, hogy nem jövőorientált tudás-, illetve gondolkodásforma. A mítosz a múlt tudását azért alakítja, szervezi történeté, hogy a jelenben adjon bázist a cselekvésekre, a tettekre. A mítosz a tapasztalat lecsapolt bölcsessége. Normákat ad, arra utal, hogy a kapott tudás már kipróbált, így birtokában vagyunk egy olyan tekintélynek, amely miatt érdemes mérlegeléseink során figyelembe vennünk. A hagyomány szerint Isten a történelemben is megnyilatkozik, tehát ami hosszú ideig fennáll, az valószínűleg megegyezik az isteni és a természeti törvényekkel. A hagyomány azt hangsúlyozta, hogy az értelmes és helyes gondolkodás vagy cselekvés nem véletlen. A mitológiai gondolkodás a normákat mindekelőtt nem eredményre – haszon, előny – orientált jellegükkel definiálja, imperatívuszai az utópikus jövő eredményeitől függetlenek. Ezzel szemben a felvilágosodás racionalitásfogalma lényegében feltételes és jövőorientált, imperatívuszai hipotetikusak, vagyis a cselekvés jövőbeli eredményeitől függnének. A normák viszont feltétel nélküli vagy feltételes, de nem jövőre orientált imperatívuszokat kínálnak. A normák reálisak abban az értelemben, hogy független és önálló motívumai lehetnek az emberi cselekvésnek. A normákat nem azért tarjuk be, mert az hasznos jelent számunkra, hanem azért, mert ez a szabály. Ha a szabályt megszegjük, az felborítja a világ – a mi világunk és a „világmindenség” – normális működési rendjét. A szabályos működéséből kikökönt világ helyreállítása olyan, kivételes képességeket igényel, amelyekkel az ember hétköznapi körülmények között nem rendelkezik.

Tehát a hagyomány és a néphagyomány közötti különbség elsősorban abból fakad, hogy mely gondolkodásforma felől közelítjük meg. Amennyiben a modern, felvilágosult nézőpontból vizsgáljuk, akkor érdekes mű-

¹⁰ TÖNNIES, Ferdinand: *Közösség és társadalom*. Ford. BERÉNYI Gábor, TATÁR György, Bp., Gondolat, 1983

¹¹ SIMMEL, Georg: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur = Philosophie Kultur*, Leipzig, Kröner, 1919. Idézi FELKAI Gábor: *A német szociológia története a századfordulótól 1933-ig II. Bp., Századvég, 2007, 62–67.*



Martin György
Kalotaszeg
legjobb
táncosával,
Mundrucfalán,
1972, fotó:
Korniss Péter

velődéstörténeti anyag, amelyet modern módszerekkel lehet és érdemes kutatni, mert különleges intellektuális élményt ad, de nem érvényes tudást közvetít. Amennyiben nézőpontunk mitologikus, az ismeret, a tudás, amelyet közvetít, érvényes és használható. A kétszáz, ötszáz vagy ezer évvel ezelőtt érvényes tudás csak attól, hogy a néphagyomány fogalma alá soroltuk, nem válik érvénytelenné, nem lesz halott tudás. A kérdés az, hogy az a tudás, amely irodalmi, művészeti alkotásokban, a táncokban vagy egyéb módon a „néphagyományban” ránk maradt, használható, érvényes tudást közvetít-e. Mindezek figyelembevételével a hagyomány normakövető cselekvés, amely egyúttal értelmes is. A hagyomány a múltat ismeretebbnek tekinti, mint a bizonytalan jövőt, és ennek folytán az emberi jellem (habitus) részévé válik, illetve válhat. A hagyomány olyan tudás, amelyet meg kell tanulni. A tanulás feltételezi a tekintélyt a tudás tartalma és a tudás átadója iránt. Az elsajátítás személyes kapcsolatot és kötődést eredményez.

A tánc része volt a tradicionális kultúrának és a hagyománynak. De nemcsak a tánc, hanem a folklór egésze is. A tánc ház a tradicionális kultúra paradigmájaként jelent meg a mozgalmárok számára. A tánc és a tánc kultúra egésze a hagyomány része, és mint ilyen, tiszteletet követel. Saját szabályrendszere miatt alakult olyanná, amilyen lett. Nemcsak a táncot, a motívumokat illető áthagyományozni, hanem azokat a normákat is, amelyek ezt a kultúrát strukturálták. Nem új figurákat kell kitalálni, hanem a régiakat elsajátítani. Ez tanulást igényel, a tanulás erőfeszítést. Tisztelni kell nemcsak a táncot, hanem a „mestert” is, aki ezt a tudást átadja. Ebből a megszerzett tudásból a mozgalmár számára nem származik haszon. Nem azért járt a tánc házba vagy utazott el Erdély eldugott falvaiba, mert

ettől remélt volna magasabb fizetést vagy ettől várhatta karrierje felívelését. Azért tette mindezt, mert részese szeretett volna lenni e nagyon gazdag, de pusztulásra ítélt kultúrának. A tánc házások számára a tánc kultúra megismerésén keresztül nyílt ki egy ablak, amely a tradicionális kultúra egészére engedett betekintést, és sok esetben észrevétlenül egy sajátos, a modern gondolkodásmódtól eltérő világlátást, világértelmezési módot is megismertetett a mozgalmárokkal. Személyiségük része lett ez a fajta világlátás, életforma-alakító tényezővé vált. Azonban a mozgalmárok sem hagyhatták figyelmen kívül, hogy a modernitás körülményei között élnek, és egyvalami nagyon hiányzik mindabból, ami őket elvarázsolta, és az a valami éppen a közösség, amely éltette és mindig újjáteremtette ezt a kultúrát. Ez a közösség a tradicionális, ha úgy tetszik, a hagyományos közösség.

Hogy a modernitás körülményei között egyáltalán létezhet-e, működhet-e közösség, meglehetősen régi, a társadalomtudományokban nagy múltra visszatekintő probléma. Az elméleti irodalomra talán a Tönnies-féle közösségfogalom tette a legnagyobb hatást.¹² Tönnies alapvető, világtörténelmi jelentőségű változásnak tekintette a modernizáció európai győzelmét. Különös figyelmet szentelt a témának, és részletesen elemezte a változásnak az erkölcsre, a mezőgazdaságra, a jogrendszerre, az iparra, a lakóköznyezetre gyakorolt hatását, és mindezt a kapitalizáció folyamataként írta le. Megfigyelései nyomán arra a következtetésre jutott, hogy a társadalom belső szervező elvei változnak meg, mégpedig radikális módon, tehát az új típusú társadalom nagyon sok elemében nemcsak tagadja a régit, hanem kifejezetten az ellentétét is állítja fel. Ez a nagyon erős állítás szerinte a közösség és társadalom, illetve a tradicionális versus modernitás ellentétében ragadható meg. A közösség fogalma a XIX. századi német társadalomfilozófiában is ismert fogalom volt, és ott is a társadalomtól való különbözőséget volt hivatva demonstrálni. De a közösséghez a célhoz kötöttség fogalmát rendelték, ellentétben a társadalommal, amely cél nélküli. Ez a jelentés nem Tönniesnél változik meg egy csapásra, hanem a romantika hatására, fokozatosan, és Tönniesnél „csak” összegződik. A közösség személyes kapcsolatok és „akaratok” viszonyrendszere, a társadalom viszont a célszerűségi struktúrák világa lesz. Vagyis a közösség már a „lényeg” – vagy mondhatjuk –, az értéket képviseli, a társadalom pedig a „cél”, vagyis a racionalitást. Ennek a jelentésváltozásnak a mélyén kétségkívül megbújik egy romantikus antikapitalista szemlélet, amelyet Tönnies többek között éppen Marxtól kölcsönözött. A modernitás körülményei között megváltozik a munkameg-

¹² TÖNNIES: i. m. (1983)

osztás és az emberi kooperáció történeti formája. Ennek a változásnak lenne elméleti lenyomata a közösség és a társadalom kategóriája. Ugyanakkor nemcsak történeti kategóriákkal állunk szemben, hanem eszmékkel is. Tönnies szerint – mint ahogyan mások szerint is – az európai modernizáció alapjaiban, de ami ennél fontosabb, valószínűsítően megváltoztatja saját addigi működési struktúráját. Ez – nem csak Tönnies szerint – empirikusan is igazolható, sőt az is igazolható, hogy egy eddig még soha korábban nem létező működési elv lesz Európában az uralkodó. A tradicionalitásnak több, egymástól többé-kevésbé jól elkülöníthető formáját lehetett azonosítani a történelemben, amelyeknek – a közöttük meglévő különbségek ellenére is – az alapvető működési logikája – vagyis a közösség- és a mitológikus világértelmezés – megegyezett. A modern kapitalizmus, a modernitás nem így működik.

A történelemben végbemenő valóságos átalakulás elméleti következtetésekre is vezette, illetve kényszerítette a társadalomtudományokat. Ennek következménye lesz a két társadalmi szervező elv eszmei különbségeinek megragadása. A tradicionális társadalmak létének központi elve a közösség. A közösség nemcsak empirikusan megragadható szociológiai tény, hanem eszme is. Ennek az eszmének legfontosabb jellemzői – például az együttélés, amely minden körülmények között feltételezte a személyes jelenlétet, a barátság, amely segítségben, sőt önfeláldozásban is megnyilvánulhatott –, a kölcsönös igenlés mindennapi gyakorlatában nyilvánult meg. A közösség mint eszme is megfogalmazódik, egyúttal elvárásokat ad minden olyan csoportosulás, együttélési forma felé, amely tudatosan vagy nem tudatosan, de a közösség státuszára tart igényt. De ez nem jelenti, hogy az elvárások, illetve szempontok empirikus teljesítése automatikusan létrehozza vagy működteti a közösséget. Tönnies maga is és őt követve sokan több helyen is felhívják a figyelmet arra, hogy a hagyományok követése, a konvenciók betartása önmagában nem tesz egy együttélési formát közösséggé. Nem feltétlenül a régiesség, a múltban gyökerezettség az, ami közösséget generál. Gyakran éppen ellenkezőleg, a konvenciók követése látszólagossá válhat, és morálisan kiüresíti a hagyományt. Ezt manapság úgy mondanánk: az intézményesülés formálissá tesz, és megfojtja a hagyomány szerves létezését.¹³ Tönnies ezzel a kiüresedett világgal állítja szembe a közösség szervesen kialakult viszonyait. Megállapíthatjuk, hogy Tönniesnél a közösség nem kizárólag valami régit, bejáratottat, megszokottat, konvencionálist jelent, hanem magától értetődő, szervesen működő „természeteset”. A közösség a megértésen, az egyetérté-

sen, nem pedig a mesterségesen létrehozott egyezségen alapul. Tönnies közösségfogalma eszmei értelemben nemcsak értékeket tartalmazott és őrzött meg, hanem maga is érték lett. A közösség és a közösségiség bizonyos értelemben eszmény lett a XX. századi elméletekben, de különösen az ideológiák világában. Ezért ahol hiányzott, ott rögtön felmerült az igény a pótlásra. Hozunk létre, teremtsünk közösséget, fogalmazódik meg a vágy, de mindez fából vaskarika. Nem lehet mesterséges közösséget létrehozni. Ez nem jelenti, hogy a modernitás körülményei között ne működhetne közösség, de annak természetesen kell vagy kéne lennie, amennyire csak a modern körülmények között lehetséges. Ez a „természetesség” lehetséges-e egyáltalában, és ha igen, miféle feltételeknek kellene megfelelni ahhoz, hogy az legyen?

A régi korok embere magától értetődő módon élte mindennapjait a kipróbált, megszokott, sokszor rutin-

Kallós Zoltán
kolozsvári
otthonában,
1972, fotó:
Korniss Péter



szerű cselekvések sorozatával, amelyet a szociológia Max Weber nyomán tradicionális cselekvésnek nevez.¹⁴ A modern táncházások azonban értékracionális cselekvést hajtanak végre, amikor a tradicionális kultúra és ezen belül is kitüntetetten a táncművészet hagyományait követik. Ez

¹³ Szólnunk kellene a néptáncmozgalom, a táncműmozgalom és az úgynevezett intézményesülés bonyolult kapcsolatrendszeréről, de helyhiányában ez elmarad.

¹⁴ WEBER, Max: *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai* I. Ford. ERDÉLYI Ágnes, Bp., Közgazdasági és Jogi, 1987, különösen 56–62.

reflektált cselekvés, amelyben az érték, a norma követése felülírja az esetleg hátrányos következményeket is. A modern ember világát meghatározó cselekvéstípus a célracionális cselekvés, amely során a következménynek mindig instrumentalizálnak kell lennie, érvényesülnie kell az önérdék-érvényesítő posztulátumnak, és a cél, eszköz, következmény relációban a hatékonyságnak. Ezeknek annak ellenére is érvényesülniük kell, ha az esetek nagy számában ehhez figyelmen kívül kell hagyniuk vagy felül kell írniuk a normákat és az értékeket. Mindez sokak számára zavaró, nehezen megélhető, alkalmazkodási kényszert szülő állapot a mindennapokban is. A tradicionális közösségeket integráló kollektív tudat visszaszorul, eltűnik, és ezzel együtt eltűnnek azok az értékek és normák, amelyek az emberi cselekvéseket koordinálták. Helyettük nem jelenik meg új, beáll az anómia állapota, a tartós érték- és normanélküliség.¹⁵ Ebből következően állandóan jelen van valamiféle menekülési vágy valami olyan életforma iránt, amely visszavezet a biztos értékek világába, a kiszámíthatóság és magától értetődés világába. Ez még akkor is vonzó lehetőség, ha csak korlátozott ideig tart és helyhez kötött. A tánc ház a mozgalmárok számára kiszakadást vagy, mondhatjuk így, menekülést jelentett a kiszámíthatatlannak és léleknyomorítóknak tűnő modern struktúrák közül. Zarándoklat, amely feltöltődést ad, megerősíti értékeiben, aki abban részt vesz, hogy könnyebb legyen elviselnie a hétköznapiakat. Ez a mindennapoktól való elszakadás egyúttal időbeli eltávolodást is jelentett. A tradicionális világ öröknek és megváltoztathatatlanak tűnő értékeivel való találkozást, akárcsak egy zarándoklat során, a szent helyeken. Nem állítjuk, hogy a tánc házások mindegyike vagy akár csak többsége így reflektált volna arra, ami vele történik. Sokaknál ez nem tudatosult, de ahhoz, hogy igen rövid idő alatt a kezdeti próbálkozásokból mozgalmárrá lett a „tánc ház”, ez a mögöttes eszmeiség nélkülözhetetlen volt.

Hogy mozgalmarról beszélhessünk, mint fentebb láttuk, több szempontnak is meg kell felelni. A tánc házmozgalmában kétségtelenül jelen van a kollektív cselekvés, az együttlét és a közös tánc. Jelen van a kritikai attitűd is, még ha nem is radikális formában. A tánc házmozgalmában a modernitás bizonyos jelenségeivel szembeni fenntartások nem a teljes megsemmisítés vagy leváltás igényével lépnek fel, hanem a meglévő hiányok pótlásának lehetőségével. Nem a radikális opposíció álláspontjáról indul a kritika, hanem a jobbítás lehetőségének felmutatásával próbál alternatívát építeni. Mindehhez egy komplex kultúra, a tradicionális kultúra értékei állnak rendelkezésre.

Nemcsak a tánc, nemcsak a folklór, hanem egy a modernhez képest más világértelmezési gondolkodásforma és a közösségiség valamilyen szintű újratehermentésének igénye – és gyakorlata – áll rendelkezésre ajánlatként. A tánc házásoknak van és mindig is volt „mi tudatuk”, tánc házias identitásuk, ami a mozgalmához kötötte őket. Teoretikusaik nem voltak, vagy inkább nem nyilvánítottak annak senkit, de ideológiájuk volt, ezt próbáltuk meg rekonstruálni.

A tánc ház látogatóinak a tradicionális tánc kultúrához való kötődése egyértelmű, de mozgalmárrá csak úgy válhatott a kezdeti lépések után, hogy az érdeklődők többsége a teljes tradicionális kultúra irányába is nyitott, a hagyomány éltetőjévé vált, és a modern világfelfogástól sokban eltérő, sajátos látásmódot és életformát is a sajátjává tette. Éppen ebből következik, hogy a mozgalmak jövője is csak akkor biztosított, ha nem enged a modern világ számukra legveszélyesebb kihívásának, a tömegkultúra csábító erejének. Amennyiben ez nem sikerül, a tánc ház csak egy lesz a tömegkultúra kommersz kínálatából, egy alternatív szórakozási forma a fogyasztói világban vagy egy sajátos, de értéket nem hordozó szubkultúra. Ez a veszély nem lebecsülendő, mert érzékelhető, hogy a néptáncmozgalmak periferiáján már megjelent az a giccses előadásmód, amely magát – nem kevés öntudatról és magabiztosságról tanúságot téve – „új magyar stílusként” nevezi meg, időt sem hagyva arra, hogy a minősítést a közönség, mint közösség, a maga kollektív esztétikai mércéjén megmértesse. Mindez a folklorizmus sajátosan perverz értelmezésén alapul, amely a tradicionális tánc kultúra értékeit nem a magaskultúra emelkedettebb struktúrái közé próbálja integrálni, hanem a tömegkultúra mocsarába lehúzni. Nem Bartók és Kodály szellemiségét követik. Öncélú magamutogatás és látványos színpadképek vannak, ami nincs, az a gondolat és a mondanivaló. Ezek a jelenségek azért is figyelemre méltók, mert érzékelhető módon mindez a hivatalos kultúrpolitika támogatását is élvezzi. Tegyük hozzá: érthetetlen, hogy miért! A néptáncmozgalmak feladata, hogy a demarkációs vonalat meghúzza: mi az, ami még a határon belül van, és mi az, ami kívül esik rajta. A tánc házmozgalmak ezer szállal kötődik a néptáncmozgalmához, ezért nem érdektelen, hogy mi történik a „színpadi táncosok” világában. A mozgalmárok nagy előnye, hogy odafordulhatnak segítségért egy kész, koherens értékrendszerhez, amely számukra egyértelműen kijelöli, hol is van az a bizonyos határ. De ehhez végig kell járni újra és újra a szellemi, lelki zarándoklatot a tradicionális kultúra „szent” helyeihez.

¹⁵ DURKHEIM, Émile: *A társadalmi munkamegosztásról*. Ford. CSÁKÓ Mihály, Bp., Osiris, 2001; Uő: *Az öngyilkosság. Szociológiai tanulmány*. Ford. JÓZSA Péter, Bp., Osiris, 2003

Áttűnő jelentések: zene a festményen

A zene a maga fogalom nélkülüként elgondolt közegében mindig is transzmediális mezőben nyerte el jelentését: a filozófia, a zeneelmélet vagy a történetírás nyelvi feltételei közepette óhatatlanul egy médiumváltás, pontosabban médiumvegyülés révén artikulálódik a zenei jelentés. Az így végbe menő transzmedialitás azonban, intézményesült mivoltából fakadóan, rutinszerű és jórészt észrevétlen marad; csak akkor válik explicitté, amikor a zenei és nyelvi médium összjátékát további médiumok bevonása gazdagítja. Ha például a zene egy festmény tárgyává válik, nem beszélhetünk többé ugyanúgy róla, mintha az ábrázolás pusztá kommentárja lenne egy önmagában már létező, intakt zenei jelentésnek. Amiként a zenét ábrázoló festményt sem szemléljük pusztá néma látványként – elismerve, hogy a befogadóban felidéződő vagy elképzelt zenei tapasztalatra van vonatkoztatva, és azzal mintegy összevegyül –, ugyanígy beláthatjuk, miként válik konstitutív mozzanattá a zenei jelentésképződésben az azt ábrázoló festmény.

Ennek a folyamatnak az esztétikatörténeti előfeltételeit és az interart jelentésképződés működésmódját igyekszem vázlatosan bemutatni egy jól ismert, XIX. századi zenei ábrázoláshoz, Josef Danhauser 1840-es, *Liszt Ferenc a zongoránál* című festményéhez visszatérve.

Egy túlzottan is nyilvánvaló ténynek a felelőletével kezdem: a zenét szóba hozó nyelvi konstrukció, legyen szó tudományos vagy valamilyen zsurnalisztikusabb műfajról, szívesen vesz igénybe vizuális anyagokat: dokumentációként, illusztrációként és sokféle egyéb módon. A vizualitás igénybe vételét megelőzően azonban egyértelműen azonosítható a kiinduló álláspont, nevezetesen, hogy a zenét megcélzó nyelvi erőfeszítés mindeneke előtt valamilyen fogalmi jellegű mondanóval bír, miközben a képek használata révén az író finoman jelezheti azt is, a zene nyelvi-fogalmi interpretálhatósága sohasem lehet teljes, a mondást kiegészítő mutató a zene fogalom nélküli dimenzióit hivatott felidézni. Ez utóbbi meggyőző-

désből fakad, hogy a felhasznált vizuális elemek csak ritka esetben minősülnek át olyan tárgyakká, amelyek maguk is konstitutív elemei ama folyamatnak, amelyben a zenei jelentésképződés, illetve a zenei tapasztalat létrejön.

A következőkben tárgyalandó esztétikai mechanizmusok vázlatos felmutatását olyan kép köré kívánom szervezni, amely jelentős karriert futott be a zenei publikációk világában, és mára úgyszólván a banalitásig elhasználdott. A bécsi biedermeier festő, Josef Danhauser 1840-es *Liszt a zongoránál* című festménye könyvek, hanglemezek, kottakiadványok címdalairól lehet ismerős. Noha a festmény illetően felbukkanása a legtöbb esetben illusztratív jelleggel kapcsolódik a zenéről szóló beszédhez, a magam részéről a zene és kép integrált értelmezési stratégiája mentén szeretnék haladni, és a kép elemzésén keresztül rámutatni arra, ahogyan a zenét szóba hozni kívánó értelmezői elhatározások olyan szituációba keveredhetnek, ahol nem elégséges pusztán a zenéről beszélni, mert pontosabb eredményekre lehet jutni, ha egy olyan fogalmi keretrendszerben gondolkodunk, amit az angolszász terminológia az interart, azaz művészetköziség fogalmával ragad meg.¹

De térjünk rá rögtön a festményre, amely nyilvánvaló módon nem csupán azt ábrázolja, ahogyan Liszt – szemtől szemben egy túlméretes Beethoven-büszttel és néhány szerencsés kiválasztott figyelmétől övezve – egy párizsi enteriőrben varázsos atmoszférát teremtve megszólaltatja hangszerét, hanem a festményen magának a romantikának, a romantika sajátos interart művészetélményének levegője csapja meg a szemlélőt. Sokféle szempontból lehetne tárgyalni ezt a festményt – és számos kutató szép eredményekkel meg is tette;² én ezúttal nem a Liszt- vagy a Beethoven-kutatást szeretném szolgálni, sem a zeneszociológiát, hanem azokra a művészeti médiumokon átívelő viszonyokra kívánok figyelni, amelyek a festményen és a festmény révén tetten érhetők.

¹ CLÜVER, Claus: *Interart Studies: An Introduction = Media inter Media*. Ed. GLASER, Stephanie, Leiden, Brill, Rodopi, 2009, 497–526.

² COMINI, Alessandra: *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Santa Fe, Sunstone Press, 2008; ELLIS, Katharine: *Liszt: the Romantic Artist = The Cambridge Companion to Liszt*. Ed. by HAMILTON, Kenneth, Cambridge, Cambridge University Press,

2005, 1–13.; HAMILTON, Kenneth: *After the Golden Age*. Oxford, Oxford University Press, 2008; KOVÁCS Imre: *The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's painting: Liszt at the Piano = Studia Musicologica*, 2014, 1–2. sz., 119–130.; KREGOR, Jonathan: *Liszt as Transcriber*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010



Josef
Danhauser:
Liszt
a zongoránál,
1840, Régi
Nemzeti
Galeria, Berlin,
© Wikimedia
Commons

A művészetek esztétikai rendszere és mediális hierarchiájuk

Közismert, hogy a művészetek mediális aspektusainak, illetve a művészeti médiumok kölcsönviszonyainak rendszeres filozófiai feldolgozása a XVIII. századi esztétika fejlődésének. Ebben a munkában olyanok játszottak úttörő szerepet, mint Moses Mendelssohn, Lessing és Kant. Ami a tőlük örökölt esztétikai gondolkodást az interart viszonylatok tekintetében jellemzi, az a művészeti ágazatok viszonyainak négy, merőben eltérő felfogása. Tekintsük át ezeket vázlatosan!

1. Az első szerint a művészetek teljes egységet képeznek. Ezt a nézetet hangoztatja Batteux, amikor minden

művészetet a mimézis elvére alapoz. Másképpen foglalja el ugyanezt az álláspontot Hegel, aki metafizikai alapokra helyezi a művészetek egységét. Később Robert Schumann is ugyanezt az álláspontot képviseli, amikor már az alkotó perspektívájából megfogalmazva úgy találja, hogy „az egyik művészet esztétikája egyúttal a másiké is, csak anyaguk különbözik”.³

2. A művészeti ágak viszonylatának második modellje dualitásokban gondolkodik: ebben a modellben a művészeti formák alapvetően egy kétpólusú paradigma szerint rendeződnek el, az irodalom és a képzőművészet, azaz az időbeli és a térbeli művészet paradigmája szerint. A művészetek eltérő médiumaik okán szükségképpen eltérő hatásmechanizmusokat használnak, és eltérő esztétikai

³ SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd I, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854, 43.

tapasztalatokat generálnak. E modellt illetően a kötelező hivatkozási pont természetesen Lessing 1766-os *Laokoónja*.⁴

3. Mind a művészetek egységének, mind a művészetek dualitásának modelljét áthatja a nyílt vagy látens hierarchia gondolata: a művészetek egyike határozza meg az összes művészet DNS-ét, e mintaadó pedig minden esetben a költészet. E leíró jellegű modellekkel szemben megjelenik egy harmadik elképzelés is, amely a művészet reális praxisait valamilyen ideállal szembesítve a rendszer elemeinek dinamikus átalakulását indítványozza. Eszerint a művészeti ágazatok radikális különbségeit – a teória érveitől függően – meg kell haladni, vagy épp ellenkezőleg: fenn kell tudni tartani. Az előbbi stratégia a művészetek heterogenitását az operában egyesíteni kívánó Wagnerhez áll közel; az utóbbi stratégia pedig a művészeti ágak esszencializálásában érdekelt Walter Paterhez. Közös meggyőződésük, hogy a művészetek rendszere nem épülhet fel az irodalom – addig megingathatlannak tartott – elsőbbségére, és hogy a tiszta zene vagy a tiszta festészet, másfelől a Gesamtkunstwerk valós kihívást jelent a költészet mintaszerűségére épített esztétikai rendszerelmélet számára.

4. Végül a művészet ágazatiságáról való gondolkodás negyedik változata a rendszerszerűséget egyszerre feltételező és felbomlasztó hibridizáció tézise, a művészeti formák konfigurált létmódjának ideája. E szemlélet olyan teoretikusok munkáiban fogalmazódik meg, mint W. J. T. Mitchell, K. Ludwig Pfeiffer és Simon Shaw-Miller. Mitchell szerint „a művészeknek a térbeli és időbeli művészetek közti feltételezett határok megszegésére irányuló tevékenysége nem valamiféle marginális vagy kivételes gyakorlat, hanem olyan elemi impulzus, mely jelen van mind a művészetek elméletében, mind gyakorlatában, és nem korlátozódik egyetlen konkrét műfajra vagy periód-

dusra sem”.⁵ Shaw-Miller pedig azt jegyzi meg, talán kissé provokatívan, hogy „a zene legalább annyira vizuális, mint amennyire szonorikus”.⁶ Végül ott van Pfeiffer médiumelméleti érvelése, amely szerint „a médiumok, legalábbis a tendenciát tekintve, legalább implicit vagy rejtett kombinációk formájában (az *intermedialitás* vagy a McLuhani értelemben vett hibridizálódás módusában) jelennek meg”.⁷

A magam részéről az utoljára bemutatott modellt követve szeretném megközelíteni Danhauser festményét. Két alapvető előfeltevésből indulok ki: az első, hogy a művészeti ágak között zajló hibridizáció jelentősen megelőzte a folyamat XX. századi elméleti leírásait; tehát a romantikus festmény ilyenén megközelítése nem indokolatlan. A másik előfeltevés, hogy a XIX. századi művészet fejlődésében a zene és a festészet nagyarányú emancipációja ment végbe a költészet mintaadó befolyása ellenében, és Danhauser festményében ennek az emancipációs folyamatnak fontos példáját láthatjuk.

Abszolút zene – abszolút költészet – abszolút festészet

A szóban forgó emancipációs folyamat elsőként a zenében játszódott le, az önálló hangszeres zene körül kialakult új, filozófiai koncepciók révén, amelyekről Carl Dahlhaus *Az abszolút zene eszméje* címszó alatt áttekintően értekezett.⁸ Az abszolút zene diskurzusának analógiájára csírájában már a XVIII–XIX. század fordulóján, kifejtett formában pedig a XIX. század derekán kristályosodik ki az abszolút költészet gondolata – olyan költészeté, amely a hétköznapi referencialitástól mentes nyelvi értelemképződés szabad játékát ambicionálja. Mindeközben az abszolút festészet párhuzamos gondolata is megszületik – jóval az absztrakció előtt, már a romantikában. A legki-

⁴ Lessing művének egyetlen befejezett része a vizuális művészetekre és a költészetre fókuszál, ugyanakkor ismeretes, hogy munkáját eredetileg további részekkel szándékozott kiegészíteni, amelyek a zenével, táncsal, színházzal és hasonlókkal foglalkoztak volna. Az utóbbi időkben Meir Sternberg mutatott rá teljes joggal, hogy a Laokoón-tanulmányt ismert formájában teljes körű elméletként felfogni egyszerűen hamis. STERNBERG, Meir: *The 'Laokoön' today: interart relations, modern projects and projections = Poetics Today*, 1999, no. 2., 292. Másfelől bármennyire is helytálló Sternberg álláspontja, úgy vélem, történeti szempontból vizsgálva a dolgot el kell fogadnunk, hogy a mű egészségességébe vetett hit finoman szólva is messze ható konzekvenciákkal járt az esztétikai gondolkodás történetében. Amennyiben Lessing be tudta volna fejezni eltervezett munkáját, gondolatai minden valószínűség szerint más hangsúlyokkal öröklődtek volna az utókorra, és elképzelhető, hogy ma nem pusztán kétpólusú rendszerként tekintenénk művére, amelyben egyfelől a térbeliség, másfelől az időbeliség szemiotikai, sőt ontológiai differenciát képező pólusai jelölik ki ama játéktérrel, amelyben a néma és alárendelt képzőművészet, valamint az emelkedett és képzeletgazdag irodalom tűnik elénk.

⁵ MITCHELL, W. J. T.: *A képek politikája. Tanulmányok*. Szerk. SZÓNYI György Endre [ford. nélkül], SZAUTER Dóra, Szeged, JATEPress, 2008, 102.

⁶ SHAW-MILLER, Simon: *Visible Deeds of Music*. New Haven, Yale University Press, 2002, 34.

⁷ PFEIFFER, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*. Ford. KERESKES Amália, Bp., Ráció, 2005, 22.

⁸ DAHLHAUS, Carl: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Typotex, 2006. Dahlhaus alapvetéséhez további fontos eszmétörténeti hozzájárulásokkal szolgál mások mellett BONDS, Mark E.: *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford, Oxford University Press, 2014; CHUA, Daniel: *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999; BOWIE, Andrew: *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

válóbb bevezetést e tekintetben Földényi F. László *Képek előtt állni* című kötete kínálja,⁹ amelyben a szerző meggyőzően mutatja be, hogy a Kandinszkij, Malevics, Mondrian nevéhez asszociált festészeti ambíciók gazdag előzményekre tekinthetnek vissza a XIX. században, olyan alkotók révén, mint Caspar David Friedrich, William Turner, Philipp Otto Runge és Carl Gustav Carus. Maga Kandinszkij is azon az állásponton volt, hogy az absztrakció kezdete Friedrich festészetében található; és a romantikus tájképfestészetre történő mai visszatekintések szintén azt húzzák alá, hogy a szóban forgó képzőművészeti repertoár – szándékait tekintve legalábbis – ama szimfóniák párhuzamosának tekinthető, amelyeket az egyidejű közönség transzcendens szellemi magasságok megnyilvánulásaiént érzékelt, olyan manifesztációként, ami teljességgel mentes a hétköznapi szociokulturális viszonyok között keletkező jelentésektől.

A korai romantika egyik legmarkánsabb szószólója, Ludwig Tieck az önálló hangszeres szimfóniát szenvedélyes szavakkal „nem evilágból valónak” minősíti, hozzátéve, hogy e művészet „nem függ sem a valószínűség szabályaitól, sem a narratíva vagy a jellemzés kívánalmaitól, megmarad tisztán költői világában”.¹⁰ Feltűnő, hogy 1798-as művészregényében, a *Franz Sternbald vándorlásaiban* mennyire hasonlóképpen ábrándozik egy újfajta, Friedrichet előlegző tájképfestészetről, amikor „a hagyományos értelemben vett jelentésektől” mentes képek iránti igényét fogalmazza meg, áradásait az alábbi vágyképre futtatva ki: „Ha ti festők ilyesmit tudnátok bemutatni nekem, akkor lemondanék mozgalmas históriáitokról, szenvedélyes és zűrzavaros ábrázolásaitokról, a számtalan sok figurával együtt. Lelkem ezekben a minden összefüggés nélküli élénk színekben, ezekben az aranylő légi képekben óhajt gyönyörködni és kielégülni, és szívesen nélkülözöm a cselekményt, a szenvedélyt, a kompozíciót és minden egyebet, ha ti, úgy mint most a jótékony természet, rózsavörös kulccsal megnyitnátok az otthont, ahol a gyermekkor sejtelméi laknak, a fénylő birodalmat, ahol zöld és azúr tengerben úszkálnak az arany álmok, ahol fényalakok járkálnak tüzes virágok között, s kezüket nyújtják felénk, melyet szívünkre szeretnénk szorítani. Ó, barátom, ha be tudnátok csalogatni festészetetekbe ezt a csodás zenét, amelyet az égbolt ma költ! De nincsenek meg hozzá a színeitek, és művészetetek sajnos a szokásos értelemben vett jelentéstől függ.”¹¹

Tény, hogy a zene ilyen döntő hivatkozásként jelenik meg ebben a festészeti kontextusban, és épp annyira figyelemre méltó, mint a „költői világra” tett utalás a hangszeres zene leírásánál. Ugyanígy a művészetek kölcsönös egymásra vonatkoztatottságának romantikus ideáját tükrözi Novalis híres megállapítása, ami szerint a tiszta költészet „telve van csodás szavakkal, melyek nélkülöznek minden értelmet és összefüggést”; ehelyett „tisztá jólhangzás” jellemzi és „zenéhez hasonló közvetett hatások”.¹²

Tézisem szerint a művészetek egymásba vegyülésének romantikus ideája Danhauser festményének nem csupán ihletője, hanem tárgya is, amit könnyen felismerhetünk, ha figyelembe vesszük, hogy a Liszt figurája körül elhelyezkedő szereplők egytől egyig a romantikus zene és költészet prominensei. Ugyanakkor a festmény terében megformált közösségük éppúgy képzetes természetű, mint ahogyan a kor leghaladóbb gondolkodói számára a szimfónia és a tájkép is efféle képzetes, projektált tünemény.¹³ És ami a legfontosabb: Danhauser képe nem csupán reprezentáció és ezen túlmenően nem csupán projekció, hanem mindenekelőtt montázskép. Ezt a tényt az teszi nyilvánvalóvá, hogy az ábrázolt jelenet – egyszerű életrajzi okokból – aligha történhetett meg az 1830-as évek Párizsában, továbbá bizonyos, hogy a festő sosem találkozott élőben a képen ábrázolt személyek többségével, csupán Lisztet ismerte személyesen. Minthogy tehát a képen megjelenő társaság nem állhatott modellt a festőnek, Danhauser kénytelen volt közkezen forgó vagy egyedi portrék alapján megformálni George Sand, az idősebb Alexandre Dumas, Victor Hugo, Niccolò Paganini és Gioachino Rossini alakját – Marie d'Agoult figurája nem véletlenül ül háttal a nézőnek, a comtesse portréja feltehetőleg nem volt elérhető a festő számára. A jelenet azonban nemcsak élő szereplőket jelenít meg, a zene és a költészet testvériségét Danhauser a romantika szellemi közösségének további szimbolikus figuráival húzza alá: a Beethoven-büsztről már esett szó, de éppígy figyelmet érdemel a falon függő Lord Byron-portré vagy a kis Jeanne d'Arc-szobor. Még számos további komponensre kitérhetnénk, de a rövidség kedvéért elegendő most annyit megállapítani, hogy Danhauser festménye a tüzetesebb szemlélet előtt túlsúfolt kompozíciónak, mi több, összetett, allegorikus montázsnak bizonyul.

⁹ FÖLDÉNYI F. László: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*. Pozsony, Kalligram, 2010

¹⁰ WACKENRODER, W. H.: *Werke und Briefe*. Heidelberg, L. Schneider, 1967, 255.

¹¹ Idézi FÖLDÉNYI: i. m. (2010), 121.

¹² Idézi DAHLHAUS: i. m. (2006), 151. (A fordításon az angol változat alapján változtattam.)

¹³ Schelling például már 1802-es *Művészetfilozófiájában* úgy értelmezi a tájképet, mint szubjektív kivetítést, hangsúlyozva, hogy „a tájnak csakis a szemlélő számára van realitása”. SCHELLING, Friedrich: *A művészet filozófiája. A kéziratok hagyatékából*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. RÉVAI Gábor, Bp., Akadémiai, 1991, 242.



Zene, költészet és festészet Danhauser művében

Ami a művészeti ágak közötti relációkat illeti, első pillantásra úgy tűnhet, Danhauser festményében csak a zene és az irodalom játszik szerepet, méghozzá félreérthetetlenül a zene felsőbbségét hirdelve, miközben a képzőművészetek szerepe csupán eszközszerűnek tűnik. Ez a benyomás azonban csalóka. A tüzetesebb szemlélés során ugyanis fel kell ismernünk, hogy a festő a maga evokatív eszközeivel nem csupán a zene és költészet allegorikus találkoztatóját viszi színre, hanem képével magának a vizuális művészetnek az önleírására is vállalkozik, méghozzá háromféleképpen.

Első fokon a vizuális művészet reprezentációs dimenziója kap szerepet: a képen ábrázolt műtárgy jelenlévővé varázsolja a távollévőt, esetünkben Beethovent és Byront. A második szint a projekcióé, amely akkor tűnik fel, ami-

kor a Beethoven-büsztt elhelyezését és környezetét tüzetesebben szemügyre vesszük. A kultikus szobor méreteivel vetekedő büsztt ugyanis egy kettéválasztott függöny előterében jelenik meg, mintha feltárló szentély bejáratát őrizné. Pozíciója nem egyértelmű: úgy tűnik, mintha a hanyagul a zongorára dobott, nagy kötegnyi kottafüzetten nyugodna, de az is lehet, hogy egyszerűen a levegőben lebeg, az ablakon kívül. Ha vetünk egy pillantást a szereplők tekintetére, feltűnhet, hogy egyedül Liszté irányul egyértelműen a Beethoven-büsztre. A kép háromszintű vizuális természetét követve ebből az az értelmezés is kikövetkeztethető, hogy Beethoven arcának látványa talán egyedül Liszt számára tárul fel, aki az elhunyt mester op. 26-os *Asz-dúr szonátája* híres gyászindulójának témájára játszik rögtönzést, és így az improvizációban újraköltött zene révén megismétli a képiségnek azt az ambivalenciáját, amit a jelenlét és távollét dialektikája okoz.¹⁴

Caspar David Friedrich:
Holdfelkelte a tengeren,
1822, Régi Nemzeti Galéria, Berlin,
© Wikimedia Commons

¹⁴ A Liszt által a festményen játszott zene azonosításához lásd KOVÁCS Imre: *i. m.* (2014), 122.

Végül a vizualitás harmadik rétegében Danhauser műve egy többé-kevésbé konkrét képi idézetet is tartalmaz: ez nem máshol tűnik elénk, mint az ablakon kívül, hiszen a kültér valójában a Friedrich nevéhez kapcsolható metafizikus tájképfestészet allúziója. Ennek a képrésznek az idézetszerű mivolta a fényviszonyok vizsgálatából is kitűnik: a beltér fényviszonyai nem vezethetők vissza a kültér fényviszonyaira. Határozott elkülönülésük és szervesen egymás mellé komponáltságuk meglepő módon a késő modern képzőművészeti kollázsok világát előlegezi, mint amilyen például Richard Hamilton híres *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* című, 1956-os alkotása, ami a művészettörténész, Hans Belting szerint nem más, mint „egy pszeudotérbe vetített álösszefüggés”.¹⁵

Hamilton kollázsával ellentétben Danhauser képe nem él az irónia eszközével, sokkal inkább az elragadtatás esztétikáját keresi. Éppen azt, amiről korának zenei diskurzusa értekezett a legbehatóbb módon. Úgy tűnik, a zene fenséges és szinte vallásos minőségének megragadása során Danhauser annak a leírásnak a vizuális megfelelőjére hivatkozik, amelyet E. T. A. Hoffmann 1810-ben Beethoven *V. szimfóniája* kapcsán fogalmazott meg, és amely leírásban Hoffman a mérhetetlenség birodalmán átcikázó villámokról és derengésről, majd ezeken is túl a szellemi világ megpillantásáról áradozik.¹⁶

A viharos ég képe és a civilizáció jelenlététől mentes természeti táj, ami az ablakon kívül, pontosabban az ablaküveg helyén megjelenik, olyan mintha Friedrich 1820-as évekbeli festményeiből származó részlet lenne. Carl Gustav Carus a metafizikus tájképfestészetéről a Hoffmanéhoz hasonló, emelkedett szavakkal értekezik: „csendes áhitat ébred benned. Elveszted magad a végtelen térben. Egész lényed átszellemül és megtisztul, az éned eltűnik, te nem vagy semmi, Isten minden.”¹⁷

Visszatérve a vizuális művészet első szintjére: Danhauser sikeresen teljesítette a megjelenítés feladatát, ami a festményt megrendelő zongoraépítő, Conrad Graf szempontjából az elsődleges és valószínűleg egyetlen igény

volt. Liszt egy Graf-hangszer mellett ülve varázsolja el muzsikájával az illusztris társaságot – a vizuális marketing szempontjából a festmény hibátlan munka. Noha a képiség e szintje nyilvánvalóan a költészet és a zene kommunikatív hatalma alatt helyeződik el, a projekció és a képi idézet vizuális rétege olyan irányba mutat, amelyben a képzőművészetet a költészettel és a zenével egyenrangúnak bizonyulhat.

Felvetődik a kérdés: maga Danhauser vajon mit gondolt művéről? Megítélésem szerint pusztán reprezentációnál többnek kellett tekintenie, de metafizikus kontemplációnál kevesebbnek. Leginkább olyan montázsként foghatta fel, amely a művészetben és a művészet révén önmagát megragadó igaz emberiség víziója, a kebelében igazi „szellemvilágot” hordó humanitás vizionárius képzelete, és egyúttal az emberiség felemelkedését szolgáló művészetek összekapcsolódásának allegóriája.

Tény, hogy a transzcendencia közvetlen megragadásának igénye elmarad, az ablakba helyezett tájképfestmény csak utalást hordoz, ám mindezt kompenzálni hivatott a mű transzmediális karaktere: hiszen a festmény jelentése nem merül ki még abban a három vizuális szintben sem, amelyeket az imént áttekintettem, de egyúttal játékba hozza mindazokat az irodalmi, történelmi és zenei jelentésmozzanatokat, amelyekre egyértelmű képi ikonokkal utal. Mindezek egyfajta multimediális hatásban összpontosulnak, olyasmiben, amiről egy emberöltővel korábban Moses Mendelssohn spekulált, és amit lényegében kivitelezhetetlen vállalkozásnak gondol. „A művészetek legnehezebb és majdnem lehetetlen összekapcsolása az, ha a szépségeiket egymásmellettséggel kifejező művészeteket olyanokkal kell összekötni, amelyek szépségeiket egymásutánissággal fejezik ki. Ezt a titkot, úgy tűnik, a természet birtokolja egyedül.”¹⁸

A festő, számítva arra, hogy a közönség jól ismeri és képes felidézni a szóban forgó Beethoven-sonáta motívumait, éppen a természet e nagy rejtélyét igyekszik megragadni, és ennyiben a romantikus művészetkoncepciók legfőbb célját megközelíteni.

¹⁵ BELTING, Hans: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata tíz év után*. Ford. TELLER Katalin, Bp., Atlantisz, 2006, 107.

¹⁶ „Beethoven hangszere zenéje megnyitja a rettenet és a mérhetetlenség birodalmát. Izzó sugarak cikáznak át a birodalom mélyén, s mi óriásárnyakra figyelmeztünk, melyek fel a le hullámnak dűlve-fűlve, egyre szorosabban tolonganak körülöttünk, és megsemmisítenek bennünket, ám a végtelen vágyakozás fájalmát nem semmisítik meg, melyben leomlik és aláhull minden kék, mi ujjongó hangokban szökött a magasba, és csak ebben az önmésző, ám nem önpusztító fáj-

dalomban, szeretetben, reményben és örömben – szét akarván szakítani keblünket minden szenvedély totális összhangzatával – élünk tovább elragadtatott révületbe ejtett lélekklátóként!” HOFFMANN, E. T. A.: *Beethoven hangszere zenéje* = Uő: *Fantáziadarabok Callot módorában. Lapok egy utazó rajongó naplójából I–II*. Ford. HORVÁTH Géza, Bp., Cartaphilus, 2007, I., 53.

¹⁷ Idézi FÖLDÉNYI: i. m. (2010), 30.

¹⁸ MENDELSSOHN, Moses: *A szépművészetek és a széptudományok alapvető tételeiről*. (1757) Ford. HORVÁTH Károly = *Janus*, 1987, I. sz., 60.

„A beszélgetés folytatódik”

Hommage à Molnár Tamás

Molnár Tamás, akit Akadémiánk posztumusz tiszteleti tagként tart számon, június 26-án lett volna százszünetes. 2010 nyarán bekövetkezett halála miatt a köztestületi Magyar Művészeti Akadémiának nem lehetett tagja, nem érthette meg, hogy 2011-ben az egyesületi Művészeti Akadémia személyi tagságára alapozottan létrejöhetett az alkotmányos köztestület.

Az alábbiakban alapvetően az *Akadémiái beszélgetések* I. kötetére – amely füzetecske 2000-es kiadású, Bertha Bulcsuné Nagy Franciska szerkesztésében jelent meg, ebben olvasható Molnár Tamás 1994-es bemutatkozó, valamint 1995-ös székfoglaló előadása is –, továbbá, ezen túl az egyesületi MMA irattárában fellelhető iratokra és hanganyagokra támaszkodtam (a kazetták igazi szalonhangulatot őriztek meg); így nem csak a résztvevők (szerzők) és szerkesztők által készített-jóváhagyott szöveggel dolgoztam, azaz elsődleges és másodlagos forráskutatással, továbbá az oral history módszertanával, a hanganyagot összevettem a korábbi nyers, illetve a kiadott szövegváltozattal.

Molnár Tamás életrajzát nem részleteiben mutatom be, hiszen az feldolgozott, az érdeklődők számára elérhető, ezért csak ívet mutatok fel, amely alapján, azt gondolom, teljesen kézenfekvő lesz a Magyar Művészeti Akadémia közösségéhez tartozása.

Idén százegy esztendeje, hogy aláírták, aláírtuk a trianoni békediktátumot. Molnár Tamás életének keretét ad ez a poszttrianoni száz év, még akkor is, ha már több mint tíz éve nincs velünk; mert bár Budapesten született, 1921. június 26-án, de iskoláit az addigra Romániához tartozó Nagyváradon végezte – annak okán, hogy a család a „kis Pece-parti Párizsba” költözött. Ez a tapasztalás a későbbiekben segítette Molnárt az otthonváltásokban, a kulturális környezetváltozásban/változtatásban való természetes viselkedésben, de ifjúkorában akadályozta is, mivel a nagyváradi tanulmányok ellehetetlenítették, hogy Magyarországon folytathassa egyetemi tanulmányait. Ezért került Brüsszelbe, ahol felsőfokú tanulmányokat folytatott, s ahonnan a II. világháború végén – mint a németek

által megszállt Magyar Királyság külföldön tartózkodó állampolgárát – Dachauba hurcolták. A koncentrációs tábor amerikai felszabadítását követően – megélhetési okán – Közép-Európában utazgatott; ekkorra kötődése Budapesttel már erősen meggyengült: Molnár Tamás egyike volt, Budapesten élt szülei házában a háborúban bombatalálat érte, az épület maga alá temette a szülőket, így ifjú emberként egyedül maradt a nagyvilágban. Belgiumi egyetemi tanulmányai befejeztével Amerikába ment, ott kezdett el dolgozni, majd a Columbia Egyetemen filozófiai doktorátust szerzett.

Ha a személyéhez kötődően az előző évezred utolsó évszázadának korszakhatár-eseményeiről beszélünk, akkor fontos kiemelni: 1956-ig Molnár Tamás nem tartott szoros kapcsolatot a magyar emigrációval; a forradalom és szabadságharc után kéri föl emigrációs közösségek előtti beszédek megtartására, továbbá az amerikai közönségnek is szóló helyzetelemzésre, értelmezésre. Mindez – évtizedes távlaton is túl – ahhoz vezetett, hogy részese, mondhatni, egyik szellemi előkészítője volt a Szent Korona hazakerülésének.

Ezeket – akár szellemtörténeti értelemben is – részletezi, feldolgozza Mezei Balázs egy írása,¹ emiatt itt csak jelzem: természetesnek mondható az, hogy a 89–90-es társadalmi-politikai-gazdasági átalakulás idején az Egyesült Államokban élő – de Európában, Spanyolországban már majd negyedszázada házat fenntartó – magyar filozófus a hazatérés, pontosabban a rendszeres és hosszan tartó hazalátogatások gyakorlatát megkezdte: idővel már az év felét (a közepétől az év végéig) Magyarországon töltötte.

Magyarországon a vele készült első itthoni sajtóbeszélgetést az *Élet és Irodalom*² közölte, 1989–1990-től a *Hitel*-ben, a *Vigiliában*, az *Új Magyarországbán*, a *Jelben* publikált – ha csak a legtöbbet vele interjút készítő vagy írásait megjelentető lapokat, folyóiratokat vesszük –, 91-ben adták ki első magyar nyelvű kötetét, a 90-es évek végétől rendszeres szerzője volt a *Havi Magyar Fórumnak*,³ tanított az Eötvös Loránd Tudományegyetemen és a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen is.⁴

¹ MEZEI Balázs: *Molnár Tamás (1921–2010) pályarajza = Valóság*, 2012, 12. sz., 1–13.

² Uo., 3.

³ Uo.

⁴ PETŐ Zoltán: *Molnár Tamás = Nemzeti Közszerológiai Egyetem Molnár Tamás Kutatóintézetének honlapja*
<https://mtki.uni-nke.hu/a-kutatointezet/molnar-tamas> (letöltve: 2021. 06. 15.)

Részéről valóban természetes, talán nem túlzás azt állítani: kötelességszerű volt hatást gyakorlóan integrálódni a modern magyar világba; személyes kapcsolatai közé tartozott hazánk jelenlegi miniszterelnöke is, így, a Molnár-féle konzervativizmussal – ami a mai neokonzervativizmus folyója mellett csörgedező vékony erecske – a magyar tudományosságon túl a honi közélet is találkozhatott, megismerhette a gondolkodót és gondolatait.

Engem is tanított a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen. Az 1997–98-as tanév őszi szemeszterében politika-filozófia című – és témájú – speciálkollégiumot hirdetett meg; emlékeim szerint négyen vettük fel a tárgyat. Molnár Tamás professzor úrral rendszeresen, hosszasan vitatkoztunk, ezek a diskurzusok többnyire az előadások után is folytatódtak. Ki kellett mennünk a teremről: sétáltunk a folyosón, majd az épületek között a parkoló felé; öt hétről hétre autóval hozták a campusra. Az egyik alkalommal – kapcsolódva az órán elhangzottakhoz – a létéhierarchia kérdésköréről beszélgettünk, s volt – az övétől eltérő – tanonci véleményem. Már a sofőr is kiszállt az autóból, jelezve: régóta vár. Végül Molnár tanár úr – a rá egyébként jellemző, szomorkás arckifejezését felülíró, nevető szemekkel rám nézve azt mondta: „Tamás, értem az érveit, jók, de szerintem az enyéme is azok. Ezért kérem, fogadja el, hogy én már egy öreg professzor vagyok, majd, ha ön is öreg professzor lesz, akkor hozzám hasonlóan fog ragaszkodni az álláspontjához.”

Áttérve az egyesületi Magyar Művészeti Akadémia és Molnár Tamás kapcsolatára, elmondható, a filozófus professzor két előadást tartott.

Molnár Tamás bemutatkozó előadása a Magyar Művészeti Akadémián 1994. október 13-án volt, ennek címe: *Lehet-e filozofálni manapság?*

Már a cím is sejtette a Molnár Tamás-i szemléletmódot: filozofálásról szólt, ez már a filozófia tudományos (diszciplináris) megközelítésétől való ellépés finom jelzése volt. A rövid előadás – amelyre épült az este beszélgetése – lényege, hogy manapság – és nagyjából másfél évszázados előzménnyel – az egyetemi, a hivatalos filozófiatudomány ellentmond a filozófia örök feladatának, a valóság megismerésének, amit korunkra a filozófusok – az előadó álláspontja szerint – nem tesznek alapvető feladatukká.

Azt mondja, Jacques Maritain késői álláspontjára utalva, hogy tulajdonképpen nincs is filozófia, mert azok a személyek, akik ezt művelik – itt emeli be az általa központiként használt ideológiafogalmat – valójában nem

filozófusok, hanem ideológusok, ideologizálnak. Itt, utalva Maritainre, azt mondja: idesofiai tevékenységet folytatnak; „saját széplelküket és személyiségüket kutatják”. Molnár szerint: „a szubjektivista filozófia [...] mindig is kísértése volt az embernek, de tulajdonképpen ez egy helytelen dolog, nem lehet szubjektíven filozofálni.”⁵

Molnár Tamás gondolkodásának alapját a hagyományosan vett realista metafizika adta, azaz a külvilág tőlünk függetlenül létezik, valamint megismerhető (de az emberi megismerés korlátosságát is vallotta, például Isten esetében). Filozófiai antropológiai kiindulópontja pedig az emberi természet állandósága volt, ezért is vetette el a változás alapján újra és újraírandó társadalmi szerződéseket. A fejlődés fogalmához is kritikusan viszonyult, hiszen a fejlődésemelvények egy hibás alaphelyzet mögöttes feltételezéséből indulnak ki (abból, hogy az Isten által teremtet világ hibával bír, rossz), s hiszik, hogy az ember képes ezeket a hibákat kijavítani (ezt Molnár, aki az embert mint teremtményt fogta fel, alaptalan, gőgös elbizakodottságként értelmezte).

...a kanti ismeretelmélethez vezette vissza a törést.

Ezen nézetek alapján-mentén előadásában Molnár professzor – a filozófia történetéről szólva – a kanti ismeretelmélethez vezette vissza a törést, aminek oka egyfelől, hogy a filozófia eltávolodott a valóság megismerésének a lehetőségétől azáltal, hogy a megismerés mikéntjét alapvetően szubjektivizálta, a másik ok pedig a metafizika zárójelbe kerülése volt. Azt mondja Molnár Tamás, hogy aki ma filozofál, az a regényíró, a költő, a zeneszerző és általában azok, akiknek hivatalosan semmi köze a filozófiához, vagyis ők teremtik meg – a molnári szóhasználatból szólva persze csak a „jó regényíró”, a „jó költő” – „azt a világot, amelyben van valóság, és a valóság köré építik a saját műveiket, műveiket”, és nem azok, akik magukat filozófusnak nevezik, és ezt „a címkét büszkén, sőt gőgösen viselik”.⁶

Molnár professzor szerint: „Az eredendő bűn[t] a mai modern és kortárs filozófiában, az persze Immanuel Kant...” Kanttal az antik görög és a középkori keresztény filozófia metafizikai alapozottsága elveszett, azóta a ből-

⁵ A jegyzőkönyvek idézésekor nem jelölöm az oldalszámot. Mint a bevezetőben jeleztem, az MMA irattárában fellelhető forrásokra (iratokra és hanganyagokra) támaszkodtam.

⁶ Itt mindenképpen jelezni kell – de csak jelezni tudom, mert szét-feszítené az írás kereteit –, hogy Molnár pozitívként értékelte ezt a helyzetet – a művészek filozofálását –, mindez alapvetően eltér attól, amit kortársa, Arthur C. Danto gondolt és írt a művészetről, annak a végéről és arról: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*

cselet „kering Kant körül, és próbálja nem megcáfolni, [...] adalékok Kant filozófiájához” – mondta az előadó (kritikájába vonva a Bécsi Körön túl Bertrand Russellt, Edmund Husserlt, Martin Heideggert is). Ezt követően a kanti Ding an sich – azaz „a dolog önmagában”, amely a tudattól független és teljességében nem megismerhető – fogalma köré építette a valóság filozófia általi elvesztésének történetét, felsorolva – hozzákötve gondolkodókhoz –, hogy szerinte ez (a Ding an sich), amely fogalmakkal, fogalmakban él tovább: Hegelnél ez a történelem, Marxnál ez az osztály nélküli társadalom, Émile Durkheimnél a társadalom, Bergsonnál a biológia, az evolucionizmus, Freudnál pedig a tudatalatti fogalma; az ezek köré épülő elméletek lehetetlenítik el a valóság megismerését.

Az előadó szerint a filozófusok az én felé fordulnak, és ebbe záródnak bele, ebben vesznek el, ahogyan Husserl koncepciójával kapcsolatban mondja: „figyelem magamat, ahogyan figyelem a világot – de hát ez megint csak én vagyok, ez nem a világ”.

Ez persze jellemző a művészekre is. A világ ezek szerint (másfél évszázada tartó) értelmezése – Molnár többször használja ezt a jelzőt – fals.

A szubjektivitáskritikáját itt kapcsolta össze társadalomfilozófiai gondolataival, a szerződéselméletek bírálatával, egy „fals Ding an sich”-ként értelmezve a konszenzus fogalmát. Azt mondja: egy az egyben el nem fogadott konszenzusok alakultak ki a modern (demokratikus) társadalmakban, amely miatt mindenki visszahúzódik, elfogadva azt a közöset, ami olyan módon lesz mindenkié, hogy valójában senki nem érzi teljesen magáénak. Ebben a helyzetben a régi társadalmi intézmények – amelyek állandóan jelen voltak, de történeti koronként változhattak – feloldódnak – mondja az előadó.

Molnár Tamás kapcsolódóan jelzi: a változás létét nem tagadta sohasem; de az egyéniesség (az én és a – túlhangsúlyozásából fakadóan kialakult – gőgösség), valamint a változás fogalmainak kiemelése – az övével ellentétben – az örök törvények feltételezésétől eltávolító szellemi pozíciót jelent. Az előadó professzor szerint ezen álláspont eredménye, hogy az emberek az örök törvényekkel szemben vagy azokat felejtve újra és újra megállapodásokat (társadalmi szerződéseket) kötnek (az egyénileg értelmezett világok konszenzusfogalma „porladó, porhanyós”; és ennek a szellemi folyamatnak a végeredménye a Derrida-féle dekonstrukció, amely szerint mindenki más, azaz saját nyelven beszél, ír, az új Ding an sich, a nyelv).

A tengeren túli filozófiára vonatkozóan kijelenti: „...hozzáteszem, mondjuk, az amerikai filozófiát, amelynek mindig egy szociológiai zamata van, vagyis tulajdonképpen nem a megismerésről van szó, William James, John Dewey és a jelenlegi filozófusok, Richard Rorty, John Rawls, ezek mindegyike..., vagyis egyike sem filozófus,

hanem mindegyik, mondjuk, társadalomtudós, tehát átsiklanak, de a kanti filozófia felhatalmazza őket...”, és így folytatja a felsoroltak munkásságáról, illetve a kortárs filozófiai fősodorról szóló értékelését: „tulajdonképpen ideológia, mert a jelennel foglalkozik, és a jelent analizálja [...] átviszik az egész filozofálást a társadalomra”, amely – ezek felfogása szerint – tér-idő, ok-okozat mentén értelmezett szubjektumok összessége.

És bár lehet, hogy e szemlélet és szellemi működés a világ szubjektum felőli megközelítéséből kiindulhat, alapot nyerhet, de mindezt Molnár Tamás nem tartja filozófiai tevékenységnek (filozofálásnak). Az előadás összegzésében az mondja: minden tudomány lett, de az alapnélküliség állapotában, a „filozófia viszont az absztrakció labirintusában tévelyeg”. „Mindkettő veszített a Kant által készített alkun.”

Az *Akadémiai Beszélgetések* 1. kötetében az előadás rövidítetten került kiadásra, a hozzászólások adják a szöveg egész nagyobb részét. A hozzászólások sorát Supka Manna kezdi. A tehetség és a zsenialitás fogalmai kerülnek elő, itt a molnári „jó művész” fordulatra is visszautal a hozzászóló (az elméleteszek általi művész és művészeti kánonalkotás gyakorlatát megkérdőjelezve). Előjön a tanítás-tanulás (a művészeteknél is meglévő mesterségbeli tudás átadásának), a mester és tanítvány viszonyának, a művészeti közösségeknek a kérdése is, ekkor Gerzson Pál – többek között – az anatómia példáját hozza elő – Barcsayt idézve –: tanulj meg, és felejtsd el.

Gyurkovics Tibor értékeli végül a témaválasztást és az elhangzott előadást: „Én nagyon gyérnek tartom azt, amit a XX. századig élő ember megismert és megismerhetett. A semmivel határos. [...] Úgy érzem, nagyon jó ez a cím, hogy lehet-e filozofálni, azt az érzetet kelti, hogy rengeteg kategóriát állítunk föl, és ezekben a zseniális dobozokban elhelyezzük a mi ismereteinket, tanulmányainkat, emléképeinket, satöbbi. Ez illuzórikus dolog. Nagyon szép, mert óriási tárat nyit abban, amiben kutakodunk, de a biztos valósághoz, a világhoz, a világ mibenlétéhez szinte semmi köze.”

Az illúzió fogalma körül folyik tovább a beszélgetés. Gyurkovics – itt egyetértenek Molnárral – nem tagadja a valóságot, szerinte a valóságkeresés – ami az összes emberi tevékenységet mozgatja, így a művészetet és a filozófiát is –: illúzió. Ahogy mondja, a filozófus ellenvetésére válaszul: „Az illúzió az nem hamis. Az illúzió az az, aminek reális ingere van, és abból én következtetek. Nem hallucináció, illúzió.”

A beszélgetés végén Gyurkovics Tibor személyes vonatkozású megjegyzésével egyértelművé teszi, miért ő volt a háznagy Molnár Tamás előadásakor, baráti viszonyban vannak, Amerikában is volt már vendége Molnár Tamásnak.

Az előbbieken áttekintett bemutatkozó előadást követő negyedik hónapban – az Egyesület közgyűlési jegyzőkönyvének tanúsága szerint –, 1995. február 25-én fogadta tagjává Molnár Tamást a Magyar Művészeti Akadémia, ajánlója Gyurkovics Tibor volt. Az MMA társadalmi szervezet ezen közgyűlésén még Andrassy Kurta János szobrászművészt, Gerzson Pál, illetve Hann Ferenc művészettörténészt, Deim Pál és Páskándi Géza ajánlására választották taggá.

Molnár Tamás akadémikus 1995. november 30-án tartotta meg székfoglaló előadását: *Baloldal – jobboldal a művészetben* címen.

Gyurkovics Tibor vezette az ülést, opponensnek Hernádi Gyulát, illetve Dobai Pétert kérték fel.

Molnár Tamás előadása elején leszögezte: a jobb- és a baloldal felosztását a művészetben, sőt a tudományban is relevánsnak tartja. Kapcsolódóan – példaként – utalt Makovecz Imrének egy röviddel azelőtt megjelent *Magyar Nemzet*-interjújára, aki abban azt mondta, hogy az építészettel, mert az egy híd – ismert ez a makoveczy fordulat – összeköti az eget a földdel. Molnár szerint ez jellemző egy jobboldali gondolkodóra, művészre: művészetével a meglévőket összeköti, vagy ezeket teszi nyilvánvalóvá, felmutatva azokat; a művészi törekvés legfeljebb a meglévő (a teremtet Világ) kiegészítése lehet.

A székfoglaló akadémikus érvelése szerint a jobboldali általában hiszi, hogy van személyes Isten, aki a világot teremtet, és annak gondviselője (a gondviselőt a teremtés végeredménye örömmel töltötte el), a baloldallal pedig azt tartotta, hogy annak a meggyőződése szerint a világ anyagi, azt kémiai és más reakciók hozták létre az őszanyagból, atomokból. Molnár a jobboldaliakról továbbá azt mondta, azt tartják: vannak ősi parancsok, törvények, s az ember számára ezek ismertek (a *Tízparancsolatra* és további biblikus vonatkozásokra utal); ezeknek hatniuk-működniük kell az intézményeinkben is, s nem hihetjük, hogy magunk – ahogy a korábbi előadásában ezt már kifejtette – választjuk meg a mikéntjét a földi létünknek, legalábbis hogyha azonos szellemi alapon állunk, mint Molnár. Az ő felfogásában a baloldal nem fogadja el az előbbieket. A véletlenszerűséget hirdeti, felporlasztja, atomizálja a valóságot; a társadalmi valóságot is: az egyéni jogokra helyezve a hangsúlyt.

Molnár Tamás előadása során kihangsúlyozza: „A művész, aki elsősorban ember, tehát elsősorban teremtmény, és csak másodsorban művész, ennek a művésznek a szándéka általában csak az lehet, határok, esetleg laza határok között, hogy reprodukálja azt, amit az ősképp vagy Isten teremtetése elébe állított.” Kicsivel később így folytatja: „... tehát a művész reprodukálja a természetet, és ezzel a jobboldali gondolattal már hozzáteszem tulajdonképpen,

hogy a művésznek nem az a kötelessége, hogy újat teremtsen, a teremtés szót a maga teljes súlyában szeretném érzékeltetni, tehát nem isteni a szerepe, hanem, mondjuk, Isten után másodrangú.”

Molnár szerint az örök rendben elhelyezkedően éli, élheti meg alkotói mivoltát a művész. Azaz, hogy a művész a soha nem voltat teremti meg, számára nem evidens, ő a „teremtés” szót a maga teljes súlyában – isteni tettként – érti, használja, ezért számára az ember, legyen az művész, a szó általa használt elsődleges jelentésében nem lehet teremtmény, mert az kizárólag a Teremtő, az Isten. Erre a kijelentésére – Hernádi Gyulát kivéve – nem reflektálnak a megjelent művészek.

A művész alkotására – a folyamatra és a végeredményként elének tárolt művészeti alkotásra – egy példát hozott, a karikatúrát. A karikatúrának olyan alkotásnak kell lennie, mondja, amely nem egy az egyben reprodukál, de felismerhető marad, felismerhetőnek kell maradnia, azzal a néhány elemkiemeléssel, amely kiemelések az eredetitől eltérő eredményeznek, amely kiemelések torzítanak, de így éri el a cél szerinti működését a karikatúra. Molnár Tamás szemlélete teleologikus, céltételező finalista volt. A célt a törvényadó Teremtő határozza meg.

...A nem-reprodukáló, a démiurgikus művész és művészetfelfogás számára elfogadhatatlan.

A soha nem voltra vagy a véletlenszerűre a Central Parkban épített pöcegödör, továbbá a véletlenszerűen össze-forrasztott fémdarabokat mint műalkotások példáit hozza fel. A nem-reprodukáló, a démiurgikus művész és művészetfelfogás számára elfogadhatatlan, ez már az a „torzítás”, ami az előbb felhozott karikatúránál több, és ezért kevesebb.

Száma a művész akkor erkölcsös mint művész (azaz nem vallás erkölcsi vagy köz erkölcsi vonatkozásban, emberi/polgári értelemben), ha nem torzít a felismerhetetlenségig. Alkotása „egy tükörkép, amiben fel lehet ismerni Isten adományát, a teremtést...”

Itt emelte be előadásába a démiurgosz fogalmát (amelynek attikai használata a művészre is vonatkozott, illetve Platón metafizikai többletjelentéssel bír), és amely fogalom Molnár munkásságában sokat elemzett, használt, meghatározó és jelentős volt.

A már korábban jelzett álláspontja szerint, ha a teremtet nem fogjuk fel tökéletesként (azaz egyszerűen szólva: a teremtés rossz), akkor a démiurgosz javít, tökéletesít,

felülírja a saját teremtő aktusával a megelőzőt. Molnár ezt nem fogadja el.

A démiurgosz fogalmi elemzése után – az életművében is jelentős – Sartre-kritikáját érinti még székfoglaló előadása keretei között: az akaratlagosan nem-szépet alkotó művész szándékát akképpen értelmezi, hogy az politikai töltettel bír: a rossz (értsd ez alatt: kapitalista) világban a szép ne javítson, először formálja át a világot (javítsák illetékesek azt szocialistává)...

Itt lezárja előadását, jelezve, igyekezett bizonyítani a művészet területén is a két típus: bal- és jobboldali értelmezhetőségét.

Kocsár Miklós, az első hozzászóló jelzi, egy rezsím rátelepedett a baloldaliságra, valamint azt is mondja: az egyén (a művész) életútja során váltokozhatnak az említett jellemzők, típusok. Ezt követően beszélt Dobai Péter, mint az egyik opponens, aki nem opponenciát szándékozott mondani, hanem az előadás témájánál szélesebb szellemi keretek között mondott ellent.

Opponenciájában Hernádi Gyula a jobb- és baloldali fogalmait axiológiai értelemben „szennyezettnek” tartotta; továbbá kimondta magáról – mivel a jobboldali nem haladás- és változaspárti –, hogy ő a molnári értelemben baloldali.

...az örök renden belüli esetlegesség megengedett.

Molnár finalista szemléletével szemben a véletlen, a szabadság, a szimmetria és az aszimmetria fogalmaira épít. Molnár Tamás válaszában jelezte: a létezés jellemzői mindezek, vihetnek a végső cél felé, az örök renden belüli esetlegesség megengedett, a változás elfogadott számára, az egész felől nézve mindennek megvan a helye, a célszerűsége az eseménytörténetben (legfeljebb ez számunkra nem táru fel).

A szabadság definiálásánál nem közeledtek az álláspontok, Hernádi azt mondta: „Az én definícióm szerint a szabadság az tulajdonképpen az Istenné válás finalista formája. Az Istenné válás, ami azt jelenti, hogy a fizikai, kémiai, biológiai, pszichológiai és szociológiai téridő korlátok legyőzése. [...] ... az egész civilizáció erről szól. Tehát a szabadság azt jelenti, hogy legyőzőm a téridő korlátokat s akkor választási lehetőségem van a különböző, optimálisnak hitt variánsok közül.”

Ezt követően Keserü Katalin is bekapcsolódott a beszélgetésbe a vitát művészettörténeti irányba mozdítva; Makovecz Imre ekkor szólott hozzá, és visszakanyarította a beszélgetést az eredeti vágányra, megerősítve az előad

álláspontját, ekképpen: „Hajlamos vagyok arra, hogy a mélyen tisztelt előadónknak ezt a különös premisszáját, hogy van jobboldal és baloldal, maradéktalanul elfogadjam.” Példákat hozott, hogy igenis látszódik valakinek a munkásságán: a világnézete balra vagy jobbra sorolható-e, s jelzi, alapvetően ekképpen létezik két magyarországi művészeti akadémia.

Makovecz előbbi hozzászólása után a bal- és jobboldali felosztást Hernádi Gyula végleg elutasítja, „szamárságnak” tartva. Szerinte a szabadság mellett állókra és az az ellen tevőkre osztható világunk. És a bal-jobb opponenciára, illetve a Molnár Tamás által korábban elmondott tükrözés-/reprodukcióelméletre így reagál zárásképpen: „Érdekes, hogy a tükröképben a bal- és a jobboldal felcserélődik, a fent és a lent nem.”

A beszélgetésnek a korábbiakban bemutatottakon túl érdemi módon részese volt még – az első hozzászólások adta sorrendben sorolva – Farkas Ferenc, Pongrácz Zoltán, Bozay Attila, továbbá Supka Manna.

Molnár Tamás az előadás és a beszélgetés közben többször jelezte, alapvetően ő is idegenkedik ettől a felosztástól, mert ezek nem tiszta fogalmak, s nem a művészetre alkalmazottak, de mégis úgy érzi, hogy ezekkel és a mögöttes értékek felmutatásával értelmezhetővé válik mindaz, amit mondott.

Miért fontos nekünk Molnár Tamás székfoglalója, annak témaválasztása? Azért, mert ez egy olyan egyesület tagjától hangzott el, amely szabad egyesülés, lehetett volna egy művészklub is. De nem ekként működött. A társaságalkotás szabadságában és működése autonómiájában tizenkilenc éven keresztül, amíg létezett, a művészeti témák mellett a társadalmi, közéleti kérdések hasonlóan hangsúlyosak voltak. Az egyesületi tagság maga választotta ezt az utat, s álláspontom szerint ez a tematizálás és működés alapozta meg a köztestületté válás – nem jogi vagy politikai, hanem – tagságra alapozott lehetőségét.

De visszatérve Molnár Tamás székfoglalójára. Komoly vita alakult ki a világnézeti bal-jobb felosztás alkalmazhatóságáról a művészet és művészek vonatkozásában, viszont az közel két évtized távlatából is jól érezhető, hogy a jelenlévők számára a felvetés nem volt egy az egyben elutasítható vagy elfogadható, azaz a beszélgetés folytatásának lehetőségét megadó, nyitott kérdésként velük maradt; így előadásával a filozófus elérte a célját.

Befejezve székfoglalója összefoglalását, Molnár akadémikus helyzetértékelő és hitvalló zárógondolatait idézem:

„Itt én vagyok a tanú, mondhatnám, a koronatanú azzal, hogy én jöttem ide, tehát nekem ez az ország a szívemen van és idegen, ezért mondhatnám, hogy jobban észreveszem azokat a dolgokat, amiket a bennszülöttek nem észlelnek. S azt merem állítani, hogy itt a filozófia és minden más is ugyanazon a nívón van, mint Nyugaton.

Ezzel persze nem dicsérem, sőt, lehúztam a dolgokat, de Nyugaton nagyon alacsony fokon áll mindez, elsősorban a filozófia, mert nincs filozófia ma már Nyugaton, nyelvészeti hülyeséget tanítanak. Ha valaki meg tudná menteni, az inkább Kelet-Európában van, mint Nyugaton. Itt vannak, nem csak Magyarországon, komoly gondolkodók, és ezt látom a diákjaimon, akik értelmes, remek dolgozatokat író fiatal emberek és lányok. Az érdemi diákok felette állnak az amerikai kollegáiknak.”⁷

Folytatva a történetet a már MMA-tag Molnár professzor magyarországi elismeréseiből két államit emelek ki: 1998-ban a Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztjével tüntették ki, 2000-ben pedig Széchenyi-díjat kapott.

A Széchenyi-díjra való fölterjesztést Makovecz Imrétől idézem – az aláírás 1999. október 14-i keltezésű –, az indoklás így szól: „Molnár Tamás filozófus filozófiai és szellemtörténeti munkássága példaszerű következetességről beszél, az európai gondolkodás egyik legjelesebb hazai megjelenítője, aki amióta csak teheti, hazajár, hogy pedagógiai munkásságát az itthoni egyetemeken is kamatoztassa. Szellemi frissessége, nyitottsága révén a hazai filozófiai közéletnek is jeles szereplőjévé vált.” A felterjesztés alapján 2000. március 15-én Molnár Tamás megkapta a legmagasabb hazai tudományos állami elismerést.

2003 és 2008 között Molnár Tamás a Magyar Tudományos Akadémia Nyugati Magyar Tudományos Tanács Elnöki Bizottságának a tanácsadó testületi tagja volt.

2004-ig rendszeresen itthon tölti az évek felét, majd ezt követően betegsége miatt már nem hagyja el amerikai otthonát; Richmondban, 2010. július 20-án távozik az élők sorából.

A Molnár professzor halála előtti év októberében Frenyó Zoltán – aki akkor az MTA Filozófiatudományi Intézetének főmunkatársa volt (s korábban ugyanúgy a tanárom, mint Molnár Tamás vagy a már említett Mezei Balázs, továbbá a Molnár Tamás Kutatóintézetet a kezdetektől vezető Molnár Attila Károly, s legvégül, de nem utolsósorban a Molnár Tamás szellemi örökségének gondozásában jelentős részt vállaló Turgonyi Zoltán úgyszintén) – konferenciát szervezett az idős filozófus tiszteletére a Sapientia Hittudományi Főiskolán. Azért ott, mert a ko-

rábbi elképzelésekkel ellentétben a tudományos találkozó az MTA keretei között nem volt megszervezhető,⁸ bár az is elmondható, hogy a végül külső helyszínen megvalósult konferenciát Pálinkás József MTA-elnök nyitotta meg.

Önmagában megmutatja azt a hozzáállást (valójában ignorálást), amivel a magyar filozófiai kánonalkotók vagy kánonképzők Molnár Tamáshoz – továbbá a tengerentúlon hasonlóan jelentős karriert befutott magyar származású filozófus kollégáihoz – viszonyulnak, ha levesszük a polcra és fellapozzuk a 2007-ben, az Akadémia Kiadó gondozásában megjelent *Akadémiai Kézikönyv* sorozat *Filozófia* című kötetét –; a kötet, nyugodtan mondhatjuk, hogy a magyar filozófia elmúlt tizenöt-húsz évének „legvaskosabb vállalkozása” – érdemi részei cca. 1350 oldalt tesznek ki –, ebből 24-25 oldal szól a magyar filozófiáról, ennek *Kommunizmus és posztkommunizmus* alfejezetcím alatt olvasható az utolsó négy oldala, amelyben nem említik meg Molnár Tamást,⁹ ahogyan a két éve elhunyt John Lukacsot (Lukács Jánost) vagy John Kekest (Kékes János) sem, azaz Molnár Tamás hiába volt a halála előtti másfél évtizedben itthon is aktív, nem került bele a magyar filozófiai kánonba.

Mindez nem azt jelenti, hogy a magyar filozófiatörténet tárgyalásakor ne írnanak Molnár Tamásról. Írnak,¹⁰ a probléma, hogy sem az egészet (a magyar filozófia történetét), sem a részt (a gondolkodó életművét) célzón nem „történetelbeszélés” zajlik, legfeljebb „szakmai életrajzok” bemutatása.

Az írás utolsó előtti szellemi egységében – Molnár Tamás filozófusi-alkotói sajátosságának bemutatásához – a *Valóságban* megjelent Mezei Balázs-tanulmányt idézem ismét, mert – számunkra itt és most, a mai Magyar Művészeti Akadémián is – fontos gondolatot hoz föl a cikk: „Molnár pályája az egyetemi-akadémiai filozófia és az akadémián kívüli, mozgalmi jellegű szellemi ébredés fórumainak határvidékén futott. Disszertációja és első munkái még oly részletességgel fogalmazódtak, amint azt az egyetemi világ elvárja. Ám publicisztikai sikere, amely országos hírnevet [az Egyesült Államokban, később több nyugat-európai országban – K. T. G.], majd nemzetközi elismertséget biztosított számára, hamarosan könyveiben is éreztette hatását: munkái egyre inkább az alkotómű-

⁷ *Akadémiai beszélgetések 1.* Szerk. NAGY Franciska, Bp., Magyar Művészeti Akadémia, 2000, 71.

⁸ A hazai filozófiatörténet-írás kezdeteiről, a kánonalkotás és a 2009-es Molnár Tamás-konferencia történetéről bővebben FRENYÓ Zoltán: *A filozófusok szénatusa és a nemzet filozófiája – Szempontok a magyar filozófiai kánon problémájához* = *Magyar Szemle*, 2020. október 22. http://www.magjarszemle.hu/cikk/20201022_a_filozofusok_szenatusa_es_a_nemzet_filozofiaja_szempontok_a_magyar_filozofiai_kanon_problemajahoz (letöltve: 2020. 11. 08.)

⁹ A kritika élesebb fókuszú, ha akár Maurice Halbwachsnak az emlékezet szociális keretének kidolgozását adó elméletére gondolunk. Minderre a kánon fogalmának, problematikájának, illetve a kanonizálás gyakorlatának a szempontjából érdemes figyelmet fordítani. Erről korábban KUCSERA Tamás Gergely: *Művészet-intézmény-filozófia*. Pécs, PTE, 2021, 10. file:///C:/Users/kucsera.tamas/Downloads/kucsera-tamas-gergely-phd-2021%20(1).pdf (letöltve: 2021. 06. 04.)

¹⁰ Lásd HELL Judit – LENDVAI L. Ferenc – PERECZ László: *Magyar filozófia a XX. században I–II.* Bp., Áron, 2001, II.

vész stílusjegyeit hordozzák és egyes meglátások, gondolatok kimondása mellett kevesebb figyelem jutott az érvek aprólékos kifejtésére és az ellenérvek részletes vizsgálatára. Molnár az eszmetörténész és elemző szerepét fokozatosan cserélte fel az egzisztencialista gondolkodó szerepével, és egyre inkább a stílusos megfogalmazás, a láttató szókimondás került írásainak középpontjába.

Molnár ezen írásmódja a bölcséleti esszé műfaját követi...¹¹

Az idézetek miatt az esszé fogalma beemelhető a Molnár Tamásról szóló írás témái közé, és így – a személyéről szóló megemlékezés során – egy elméleti téma is tárgyalható.

Molnár Tamás – erre utaltam már korábban is – nagyon erős Kant-kritikából indult ki (amely kritikai elemzése álláspontom szerint nemcsak a kantit, de az azt időben jóval megelőző karteziánus szemléletet is célba vehette volna, de jelen írásnak nem célja a Molnár-kritika; mert akkor az is megvizsgálandó lenne, hogy a Molnár Tamás által a königsbergi filozófusnak tulajdonítottak valóban kantiak-e vagy későbbi gondolkodók kapcsolódó elméletei, esetleg Kant-féleértelmezések). A molnári kritika szerint ez a szellemi út a szubjektivizálódás, valamint a szaktudományok működés felé vitte el a filozófiát.

...metafizikamentessé, majd -ellenessé és a megismerés terén szubjektivizálóvá vált.

A kortárs bölcseletről szóló kritikájában a szaktudományos és a valóságegészről elforduló, a „szigorú tudomány” állapotában lévőként írta le a filozófiát – amely filozófia korábban metafizikamentessé, majd -ellenessé és a megismerés terén szubjektivizálóvá vált. Mindez – hasonlóság alapján – összevethető a Hans-Georg Gadamer *Igazság és módszer*ben megfogalmazottakkal, azokkal, amiket a 2002-ben elhunyt német filozófus az Immanuel Kant utáni esztétika és művészet állapotára vonatkozóan megfogalmazott, és amelyre a következőkben röviden kitérek.

Gadamernél az etikai a politikait is jelenti a következő szövegrészben, ahol így ír: „...Kant volt az, aki minden esztétikai és érzésmozzanattól megtisztította az etikát. [...] Amit Kant az esztétikai ítélőerő kritikájával legitimált és legitimálni akart, az az esztétikai ízlés szubjektív általánossága volt, melyben már nyoma sincs a tárgy meg-

ismerésének, a »szépművészetek« területén pedig a zseni fölénye minden szabályszerűségével szemben [...] Az esztétikai ítélőerő transzcendentális igazolása megalapozta az esztétikai tudat autonómiáját, s a történeti tudatnak ebből kellett levezetnie saját legitimációját. Így a radikális szubjektivizálás, mely az esztétika kanti újraalapozásában rejlett, valóban korszakot teremtett. Azzal, hogy a természettudományok elméleti ismeretein kívül minden teoretikus ismeretet diszkreditált, arra kényszerítette a szellemtudományokat, hogy öneszmélésükben a természettudományok módszertanára támaszkodjanak.”¹² Azaz a gadameri elemzés szerint az „esztétikai” időszakban, a szubjektivizálással és a relativizáló egyéniesítéssel a közösségi (politikai, etikai) elveszíti jelentőségét; így „szakad ki” az esztétika – mint a nem-objektív ítéletek tanagyakorlata – abból a művészetfilozófiából, amely mint filozófia, a természettudományok felől nézve eleve nem lehet(ett) „módszeres, szigorú, ténymegállapító”.¹³

Véleményem szerint a bemutatottak – a Molnár-féle bölcséletértelmezés és a Gadamer-féle esztétikaértelmezés – alapján megalapozott állítások, állításom: szupradisziplináris módon lehet megközelíteni akár a művészetek elemzését, a művészet(ek) általános elméletét; továbbá kapcsolódóan arról is meg vagyok győződve – és erről a *Művészet-intézmény-filozófia* című dolgozatomban a közelmúltban már írtam –, hogy az esszé az a heurisztikus műfaj, amely lehetővé teszi, hogy művészetéről általános elméletalkotó érvénnyel és módon értekezzünk.

És ez miért fontos számomra? S talán az is mondható: számunkra?

Mert a bölcséleti esszé műfaját – mint ehhez a megközelítéshez formát és keretet adó műfajt – írta-alkalmazta leginkább a munkássága során Molnár Tamás, s itt és emiatt is kapcsolódik személye és működése a jelen Magyar Művészeti Akadémiájához.

Elsőként – mintegy felvezetésképpen –, s mert nem elhanyagolandó tény, megjegyzem: nem volt véletlen, hogy az MMA művészetelméleti lapjának – a *Magyar Művészet*nek – 2013-as útnak indításakor az ötletet felvető előterjesztésem és a kapcsolódó egyeztetések során is kiemelten fontosnak tartottam az esszé műfajának hangsúlyos jelenlétét a létrejövő folyóiratban. Ez meg is valósulhatott, hiszen ebben is – s még sok már kérdésben – teljes mértékben egyetértettünk Kulin Ferencsel, akit a köztestület akkori elnöksége a főszerkesztőségre meghívott, s amely feladatot tavaly tavaszig oly kiválóan ellátott.

De visszatérve: a Molnár Tamás-i életmű, a néhai akadémikus filozófia- és valóságfelfogása miért is lehet fontos

¹¹ MEZEI: i. m. (2012), 6.

¹² GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 51.

¹³ Ezt korábban már idéztem, és álláspontomat kifejtettem. KUCSERA: i. m. (2021), 18.

a Magyar Művészeti Akadémia mint nemzeti, kortárs és összművészeti köztestület számára, azaz számunkra?

Mert itt és most elvi alapot adhat nekünk, a XXI. századi kortársaknak a nem szubjektívizáló, a nem-ideologikus módon, hanem az egyesek összességét magába foglaló és általános érvényre törekvő szemlélő-vizsgáló művészetelmélet művelésére.

A művészeti ágakhoz kapcsolódó elméleti tudományágak, illetve az esztétika és a művészetfilozófia korunkban is szoros kapcsolattal bír, amelyben a filozófia általánosítja a tudományos törvényszerűségeknek tartott eredményeket, bölcséleti alapot is biztosítva ezzel a művészetek összességének (magának a művészetnek). Itt a legnehezebb a művészetfilozófia és a művészetelmélet elhatárolása.

Az általános művészetelmélet összművészeti vizsgálati elve és gyakorlata egyfelől az összes művészeti ág esetében való alkalmazhatóságot, másfelől ezek egymáshoz kapcsolódását és átmeneteit, egymásra gyakorolt hatását is jelenti. Így az általános művészetelmélet – hermeneutikai értelemben felfogott egésze – más, mint a részek összessége.

Az általános művészetelmélet vizsgálja, hogy miként tükröződik vissza az ember a műalkotásokban, továbbá magának az alkotás folyamatának mikéntjét és mindezek vizsgálatát is integráltan szemléli-elemzi, nyilvánvalóvá téve – az összes társadalmi alrendszerben – az alkotó és alkotás, a közönség és művész(et) oda-vissza hatásait.

Így a művészetfilozófiától eltérően a művészetelmélet alapvetően a gyakorlat felől indulva jut el teoretikus megállapításokig.

Ez a művészetelmélet a gyakorlatban a molnári értelmezés (a korábban bemutatott filozófiakritika) szerint nem-filozófiai szellemi tevékenység, viszont létrejöttét és működését megalapozhatja a bölcsélet.

És az előbbieken leírt általános művészetelmélet formai és tartalmi egységét az esszé mint értekező próza adja, adhatja, amely műfaji értelemben akár önállóan is tekinthető, mivel sajátos, az irodalom (azaz művészet) és

a bölcsélet (vagy akár a tudomány) határán álló-mozgó heurisztika.

Mindezekért a diszciplinaritáson túlmutató tárgynak, az általános művészetelméletnek a művelését a műfaji értelemben átmeneti, nyitott esszé teszi lehetővé.¹⁴

Összegezve a fentieket: Molnár Tamás a filozófiát akarta újra az örök törvények és kérdések, valamint a valóság-egész szemlélése felé fordítani. Nála, ennek a nem-szaktudományos filozófiának a nyelvi formája a bölcséleti esszé.

Én az örök törvényekre alapozottan létező valóság részeként, emberi tevékenység eredményeként létrejött művészeti alkotások tapasztalása-értelmezése felől gondolom el az általános érvényű – mert a valóságegészre reflektáló – művészetelméletet; ennek az ugyancsak nem-diszciplináris szellemi munkálatnak a nyelvi formája úgyszintén a bölcséleti esszé.

Így jutottunk el Molnár Tamás személyén és szellemi jelenlétén keresztül az általános művészetelmélet lehetőségig.

Lezárva a Molnár Tamás professzor úrról és munkásságáról, továbbá a Művészeti Akadémián belüli működéséről szóló írást, a már idézett *Akadémiai beszélgetések* kötetből, annak *Előszavából* Makovecz Imre zárógondolatát hozom ide, felfedve ezzel a jelen tanulmány címét adó idézetet.

„A beszélgetés folytatódik. Mi más lehet egy Akadémia, mint beszélgetés a titokzatos világról egy bolygón, mely ismeretlen célja felé halad. Azok beszélgetése ez, akiket megvert a Föld azzal, hogy az én központi és örök élményével halandónak kell elfogadnia önmagát.”¹⁵

S igen, halandók vagyunk, Világunk sem örök. De ha hiszünk – Makovecz Imréhez, Molnár Tamáshoz hasonlóan – az „ismeretlen cél” örökkévaló Alkotójában – s lelkünk okán a vele való hasonlóságunkban –, akkor a „beszélgetés folytatódik”.

¹⁴ Minderről részletesen KUCSERA: i. m. (2021)

¹⁵ MAKOVECZ Imre: *Előszó = Akadémiai beszélgetések 1. i. m.* (2000), 7.



Dante, a békés lázító

Dante alkotásai keletkezésük idején nyelvükben is tükrözték a korabeli (XIII. század végi – XIV. század eleji) Európa több területén megfigyelhető kulturális trendeket. Egyes műveit a még uralkodó tradicionális elvárásoknak megfelelően latinul írta, írásai többségéhez azonban, például az első verseihez is a népnyelvet választotta. Ezzel az elhatározásával gyakorlatilag csatlakozott egy új kulturális irányzathoz, amelynek célkitűzései között szerepelt, hogy helyet szorítson a népnyelveknek azokban a műfajokban, ahol a latin – bár már megszűnt mindennapi kommunikációs eszköz lenni – még egyeduralgó volt. A költészetben a kezdeményezés első, írott formában is fennmaradt dokumentumai a XII. században, a délfrancia Provenceban, okszitán nyelven írt trubadúrversek. A mozgalom hamarosan a földrés más régióiban is teret nyert, a XIII. századtól kezdődően többek között az Ibériai-félszigeten galego-portugál és katalán nyelven, majd az Itáliai-félszigeten is. A népnyelvű versek születésének egyik közvetlen oka az élet természetes rendjéhez kapcsolódott – amint erre maga Dante is rámutatott a *La vita nuova* (*Az új élet*) címet viselő, 1283 és 1291 között keletkezett verses prózai írásában. A mű XXV. fejezetében először azt olvashatjuk, hogy „a hajdani költők Ámorról nem köznyelven énekeltek; ellenben énekelt róla némely költő latinul”.¹ Ám a középkorban már csak kevesen ismerték jól ezt a nyelvet, a mindennapi életben célravezetőbb volt más utat választani, ezért Dante így folytatja: „Az elsőt, aki köznyelvű költőként kezdett verselni, az indította, hogy szavait hölgyével, akinek keserves volt latin versekkel bajlódnia, megakarta értetni.”² Kiegészítésként azt is hozzáteszi, hogy „a költészetnek ezt a módját eredetileg azért fedezték fel, hogy segítségével Ámorról énekeljenek”.³

A középkori társadalmak életéhez szorosabban kötődő jogi, adminisztratív, vallási szövegtípusok terén a megje-

lőtt időszagnál már jóval korábban elkezdődött a támadás a latin nyelv hegemoniája ellen. A gyakrabban használt latin formulák esetében, kezdetben csak a szóbeli kommunikáció keretében, később (az újlatin nyelvterületen az emlékek tanúbizonysága szerint a IX. századtól) az írott dokumentumokban is megkezdődött a népnyelv fokozatos bevonása, hiszen különösen a hivatalos diskurzus-helyzetekben – peres ügyek irataiban, tanúvallomásokban, esküszövegekben – kulcsfontosságú volt mindkét részt vevő fél számára a szöveg tartalmának ismerete,⁴ és hasonlóan lényeges volt a prédikációk mondanivalójának megértése. Érdeemes azonban megjegyezni, hogy csak a „tanultak” voltak képesek a latin formulák népnyelvre való átültetésére, emellett elsőként ők szembesültek azokkal a nehézségekkel is, amelyek abból adódtak, hogy a korábban egyedülként használt latin grafémakészlet sokszor elégtelen volt a latintól eltérő népnyelvek fonémáinak grafikai ábrázolására.⁵ Ma „középkori népnyelveknek” hívjuk a romanizált területeken kialakult nem latin, írott nyelveket, amelyek között az újlatin nyelvek elődei is megtalálhatók.⁶ Itáliában is meglehetősen sok önálló népnyelv létezett egymás mellett: ezek általában nagyobb hatalmi központokhoz kötődtek, és a nevüket is többnyire annak földrajzi nevére utalóan kapták – például a Velencei Köztársaság nyelve a „volgare veneziano” (velencei népnyelv) volt.

Az itáliai népnyelveket a közös eredet ellenére, a földrajzi távolságtól függően különböző mértékű nyelvi (hangtani, alaktani stb.) eltérések jellemezték; társadalmi szerepük alakulása kronológiai szempontok szerint is különbözhetett, intézményi térnyerésük fokozatosan, régióként eltérő keretek között valósult meg, például Szardínia szigetén, egyedülálló módon, már a XI–XII. századtól népnyelven szerkesztették az adminisztrációs iratokat.⁷

¹ „... anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina.” A műből vett idézetek a Franklin-Társulat kétnyelvű kiadásából származnak. ALIGHIERI, Dante: *Az új élet*. Ford. JÉKELY Zoltán, Bp., Franklin-Társulat, é. n. Itt jegyzem meg, hogy a fordító a műben a „volgare” kifejezést következetesen „köznyelv” magyar megfelelővel adja vissza; a tanulmányban az olasz kifejezésre a magyar „népnyelv” szót használok. Az idézett részeknek lábjegyzetben közölt olasz megfelelőit is ebből a kiadásból veszem.

² „E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini.”

³ „... cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.”

⁴ ASOR ROSA, Alberto: *Storia della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1995, 6–7.

⁵ BARTOLI LANGELO, Attilio: *La scrittura dell'Italiano*. Bologna, il Mulino, 2000, 17–30.

⁶ ANDREOSE, Alvise – RENZI, Lorenzo: *Volgari medievali. Enciclopedia dell'Italiano*, 2011

<https://www.treccani.it/enciclopedia/volgari-medievali>

⁷ RENZI, Lorenzo: *Nuova introduzione alla filologia romanza*. Bologna, il Mulino, 1994, 249–250.

A XIII. században több, főleg észak- és közép-itáliai hatalmi központban a jogi, normatív vagy hivatalos szövegekben egyre rendszeresebben alkalmazták a népnyelvet a latin mellett vagy annak kiváltására – elsőik között a Vellei Köztársaságban,⁸ de például Genovában hasonló gyakorlatra a XIV. század második feléig kellett várni.⁹ A mai olasz nyelvet adó firenzei népnyelv a XIV. századtól már számottevő hatást gyakorolt Itália egyes részein, hegemoniája ugyanakkor csak a XVI. századtól szilárdult meg: ekkor vette át az írott irodalmi szövegekben a latin és az egyéb népnyelvek helyét.

A népnyelvi költészet kibontakozásának kedvező környezet az Itáliai-félszigeten a XIII. század elejére alakult ki, különösen annak köszönhetően, hogy a dinamikus fejlődő, új társadalmi rétegekben, amelyeknek tagjai közül csak kevesen tudtak latinul, mind többen és már egyre aktívabb szerepet kívántak vállalni a kulturális életben, nemcsak fogyasztóként, de „termelőként” is. A kezdeti próbálkozások – a délfancia trubadúrok sémáihoz igazodva – még provanszál (oksztán) nyelven keletkeztek; az első, umbriai népnyelven írt költemény, Assisi Szent Ferenc *Naphimnusa* 1223–1224-ben született meg. A valódi fordulópontot és egyben a folytatás lehetőségét a szicíliai Palermóban 1230 és 1266 között, II. Frigyes, majd fia, Manfredi udvarában és támogatása mellett alkotó, általában a „Szicíliai iskola tagjainak” nevezett költők tevékenysége jelentette. Elsőként ugyanis ők választottak verseikhez az „idegen” népnyelv (a provanszál) helyett egy „hazait” (a szicíliait) – amelyet a későbbi korokban végül a Toscanában beszélt nyelvvel váltottak fel.

...korabeli humanisták többsége elutasította a költészet népnyelvi formáit.

A korabeli humanisták többsége elutasította a költészet népnyelvi formáit – Dante azonban nem értett egyet ezzel a nézetrel, és a népnyelv felé fordult. Ez egyben azt is jelentette, hogy részlegesen háttérbe fordított a tradícióknak: békésen, de megfontoltan. Lázadásával nem azt

üzente, hogy a latint félre kell tenni, és ezentúl mindenki kizárólag népnyelven írjon. Nem kívánta a latin érdemeit kisebbiteni, ugyanakkor arra törekedett, hogy felhívja a figyelmet a népnyelvek értékeire, és rávegyen másokat is arra, hogy népnyelven fogalmazzák meg gondolataikat és érzéseiket. Ennek érdekében, valamint a népnyelv használatát szorgalmazó kezdeményezést még nem ismerő vagy azt elutasító „kivülállók” megnyerésének és a mozgalomhoz már csatlakozottak ösztönzésének céljából több elméleti írásában is a népnyelvi törekvés mellé állt. Más szavakkal: nemcsak lázadóként tekinthetünk rá, hanem lázítóként is. Ez utóbbi szerepkörben is szelíden, de céltudatosan és rendíthetetlenül támogatta a kezdeményezést – többek között ennek tudható be, hogy (irodalmi tevékenysége mellett) Itáliában az utókor az olasz nyelv „atyjának” nevezi.

Dante a latin és a népnyelvek érintkezésével, a népnyelvek általános jellemzőivel és használatukkal kapcsolatos nyelvfilozófiai gondolatait több, eltérő terjedelmű írásában is megfogalmazta; ezek közül a legismertebb a „tudós” közönség számára (1304 és 1307 között) összeállított, *De vulgari eloquentia* című, latin nyelven írt traktátusa. Ez az értekezés mindazonáltal – a választott nyelv folytán – csak kis létszámú olvasótáborral számolhatott, így nem ígérhetett látványos sikereket a kulturális megmozdulás céljainak elérésében. Emellett a költő a latinul nem tudók táborát sem akarta figyelmen kívül hagyni. Két, verses prózai munkában is megszólította őket, amelyekben a népnyelv mellett és annak használata érdekében is kifejtette érveit: a bevezetőben már említett *La vita nuova*-ban, valamint a *Convivio* (*Vendégség*) című írásában – utóbbi a latinul megfogalmazott értekezéssel párhuzamosan született. A lírikus kortársai vélhetően nem kerülhettek kapcsolatba mind a három írással. A *Convivio* is és a *De vulgari eloquentia* is befejezetlen formában maradt fenn; az elkészült részekből egyértelműen kitetszik, különösen a latin traktátus tekintetében, hogyan gondolkozott a szerző a népnyelvről.¹⁰ A félbemaradt műveknek a (korabeli publikálási szokások gyakorlatában megszokott) nyilvános felolvasására vagy a barátoknak levélben való elküldésére feltehetőleg nem került sor. A latin értekezés, amelyről több, korabeli írás is említést tett,¹¹ hosszú ideig visszhang nélkül maradt, és csak mintegy kétszáz év lappangás után,

⁸ BELTRAMI, Pietro: *Scritti in volgare nel Duecento e nel Trecento*. Enciclopedia Treccani, 2010

[https://www.treccani.it/enciclopedia/ducento-e-trecento-lingua-del_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ducento-e-trecento-lingua-del_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

⁹ ANDREOSE–RENZI: i. m. (2011)

¹⁰ MAGGI, Nicola: *Introduzione a De vulgari eloquentia* = ALIGHIERI, Dante: *Tutte le opere*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1993, 1017–1018.

¹¹ Giovanni BOCCACCIO a *Trattatello in laude di Dante* című Dante-életrajzában XXVI. fejezetében tudósít arról, hogy a költő halála előtt írt egy latin nyelvű prózai művet *De vulgari eloquentia* címen, amelynek témája a verselés, valamint az eredetileg négy könyvre tervezett műből csak kettő készült el.

1514-ben találta meg Gian Giorgio Trissino vicenzai író és grammatikus egy padovai kódexben, és fedezte fel „újra”.¹² A XVI. századi nyelvi viták során az értekezésnek az itáliai népnnyelvekkel kapcsolatos részei domináns szerephez jutottak az olasz „Questione della lingua” („Nyelvi kérdés”) néven emlegetett kulturális mozgalom alakulásában, de ekkor már nem az eredeti (dantei) célkitűzéshez igazodva, hiszen a vita hangsúlya ekkor már nem a latin és a népnnyelv közötti választás volt, mint a poeta idejében, hanem a népnnyelvek közötti elsőség kérdésére esett.¹³

...a célközönség pontos kijelölése nehézségekbe ütközne.

Ha az említett három műben a latin és a népnnyelv vonatkozásában megfogalmazott gondolatok célközönségét szeretnénk meghatározni, a *De vulgari eloquentia* és a *Convivio* többé-kevésbé egyértelmű válasza ad lehetőséget. A *La vita nuova* esetében a célközönség pontos kijelölése nehézségekbe ütközne, ugyanis a szerző ebben az írásában a téma kapcsán általánosabb megállapításokat tárt olvasói elé. Ennek ellenére már ebben az első hosszabb alkotásában, amely harmincegy, szerelmi témájú költeményt és az azokat egymáshoz fűző, kommentáló vagy magyarázó prózai részeket foglal magába, több helyen is körvonalazódik a költőnek a latinnal és a népnnyelvvvel kapcsolatos, a későbbi műveiben részletesebben kifejtett elgondolásainak számos eleme. A latin és a népnnyelv összefüggéseit a költészet tükrében közelítette meg, gondolatairól főképpen a XXV. fejezetben olvashatunk. A tanulmány bevezető részében idézett passzus folytatásaként, itt többek között megállapítja, hogy „köznyelven rímet írni annyi, mint latinul verset írni, különböző mérték szerint”,¹⁴ azaz nincs különbség a népnnyelven való rímelés és a latin nyelven való verselés között – ami egyben azt az értelmezést is megengedi, hogy a népnnyelv nem alacsonyabb rendű a latinnál. Majd hozzáfűzi, hogy „ha valami retorikai kép

vagy színezés megengedhető a költőknek, megengedhető a rímelőknek is”,¹⁵ vagyis hogy a népnnyelven alkotók is élhetnek ornamentumokkal: amelynek üzenete kiegészíti az előző megállapítást, más szavakkal, hogy – a latinhoz hasonlóan – a népnnyelvben is vannak díszítőelemek. Emellett még azt is hozzáteszi, hogy rímelésbe fogni önmagában nem jelent minőséget, azt csak a kifinomult stílus biztosítja: „bizonyos bárdolatlanok költői hírnévre tettek szert, csak azért, mert elsőül költöttek si-nyelvben”.¹⁶

A „könyvecskében”¹⁷ a latin és a népnnyelv kevésbé direkt módon is farkasszemet néz egymással. Az első (prózai) részekben olvasható víziók szellemei – az „élet”, az „érzés”, a „természet” szelleme – latinul közlik mondandójukat a költővel, és a III. fejezetben Ámor is ezen a nyelven szól hozzá. A fordulópont akkor következik be, mikor a XII. fejezetben, egy másik álombeli látomásban Ámor újból megjelenik a költő előtt. Párbeszédük ugyanis kezdetben két nyelven zajlik: Ámor latinul mondott szavaira Dante népnnyelven felel. A költő azonban egy bizonyos ponton túl már nem érti a szellem latinul megformált beszédét, és így szól hozzá: „Mit jelent, amit ilyen homályosan mondtál nekem, uram?”¹⁸ Ámor válaszában már népnnyelven fogalmazza meg mondandóját, és beszélgetéseik során nem tér vissza többé a latinhoz. Azzal, hogy a költő értetlenkedésére válaszként népnnyelven folytatja beszédét, közvetett formában megismétli a XXV. fejezetben nyíltan kimondott, már idézett gondolatot: a nyelv a megértés gátja is lehet. A XXX. fejezet végén a szerzőnek saját magára vonatkozó közléseit is olvashatjuk, amelyek a későbbi szorosabb (elméleti) elköteleződését vetítik előre. Kijelenti ugyanis, hogy tudatosan választotta a népnnyelvet a latin helyett (jóllehet itt még nem indokolja ezt a döntését, azt majd csak a *Convivio*ban részletezi): „tervem eleitől fogva nem volt más, mint köznyelven írni”.¹⁹ Ugyanitt azt is közli az olvasóval: tisztában van azzal, hogy választásával nem maradt magára, hiszen például egy általa nagyra tartott költőtárs, Guido Cavalcanti támogatását is bírja: „Azonkívül tudom, ugyanígy képzelte az én első barátom is, akinek írom, azaz, hogy neki kizárólag köznyelven írjak.”²⁰

¹² BILLANOVICH, Giuseppe: *Prime ricerche dantesche*. Roma, Edizioni di „Storia e letteratura”, 1947, 13–14.

¹³ Az irodalmi nyelv rangjának elnyeréséért folyó vitában az egymással szemben álló irányzatok képviselői közül Trissino a dantei értekezésben felvázolt „ideális” nyelv gondolatát a XVI. századi nemesi udvarokban alkalmazott, de egyetlen városhoz sem köthető, irodalmi célú szelekció eredményeként kifinomult „udvari nyelv” („lingua cortigiana”) propagálására használja fel.

¹⁴ „... ch'è dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione.”

¹⁵ „onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori.”

¹⁶ „... alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di si.” Dante a si-nyelv megnevezést (lingua di si) az itáliai népnnyelvekre alkalmazza a nyelveknek az igenlő (helyeslést kifejező) szavaik alapján végzett felosztásakor, lásd *De vulgari eloquentia* (I. könyv, IX. fejezet).

¹⁷ Dante maga említi ebben a formában (olaszul: libello) a művet a XXV. fejezetben.

¹⁸ „Che è ciò, signore, che mi parli con tanta oscuritate?”

¹⁹ „lo intendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare”

²⁰ „E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui io ciò scrivo, cioè ch'io li scrivessi solamente volgare.”

A célközönség kérdésére visszatérve, a *Convivio*ban a tudás megszerzésének és birtoklásának vonatkozásában a szerző két táborát nevezett meg: egyfelől a „boldogokból” (beati) vagy „gazdagokból” (ricchi) állók csoportját, akik a latin ismerete révén, tanulás útján megszerzett tudásuknak köszönhetően jutottak ebbe az állapotba, másfelől a tudást (a latin ismeretének hiányában) nélkülözni kényszerülő „nyomorultak” (miseri) vagy „szegények” (poveri) körét. Más nézőpontból szemlélve, a szellemi alkotómunka terén, különösen az irodalmi tevékenységet figyelembe véve, a két csoport lényegében abban különbözött egymástól, hogy az előbbi tagjai a latinra épülő, tradicionális kultúrát követték, amely nem számolt a népnyelv irodalmi szerepvállalásával, míg az utóbbihoz az új korok képviselői tartoztak, akik szükségszerűen csak a népnyelvet választhatták. Ugyanakkor a „régiek” között, a népnyelv (kiváltképp irodalmi) használatának lehetőségét minden tekintetben elvetők körében fokozatosan nőtt azoknak a száma, akik – mint Dante is – feladták ezt a merev álláspontot, ennek eredményeként a korábbi két, szemben álló tábor, az „elutasítók” és a (szükségből) „hasznosítók” mellett kialakult egy új, a „megengedők” csoportja is.

A *De vulgari eloquentia* célközönségét első helyen az „elutasítók” táborához tartozók alkothatták, hiszen az ő véleményük megváltoztatására volt szükség; a „megengedők” – ha részükről ez még csak a népnyelvű szövegek befogadását jelentette is – a *Convivio*ban is ösztönzést kaphattak. A latin ugyanis, bár a XII–XIII. századra megszűnt a kommunikáció eszköze lenni, a népnyelvek ellenpólusaként szinte minden téren még hosszú ideig megőrizte jelenlétét. Még képes volt alkalmazkodni a kor tudományainak szükségleteihez, kifejezni a felmerülő újdonságok többségét, ezzel szemben egyre kevésbé vette át a dinamikus fejlődő népnyelvek gazdagodását, és ennek eredményeként az értelmiségiek egyre távolabb kerültek a tömegek problémáitól.²¹ Emellett azokon a területeken, ahol a népnyelvek térnyerése csak igen lassan vagy még egyáltalán nem valósult meg, a latin a népnyelvek mércéjévé vált.²² Az irodalomban ez utóbbi különösen a költészet számára jelentett megoldhatatlan problémát, ugyanis a latin kultúra folytatói kizárólag a századokon át irodalmi művekben csiszolódott, írott szövegeken alapuló, kidolgozott szabályrendszert felmutatni képes latint tekintették a „jó” nyelvnek.²³ Ezzel a stabil, kimunkált írott nyelvvel szemben kellett harcba szállniuk a – kiala-

kulásuk után is még századokon keresztül – csak egyetlen (beszélt) formájukban élő, a használat során folyamatosan változó népnyelveknek. Dante több helyen is utalt erre a *Convivio* első értekezésében, például amikor a latin és a népnyelvek egymáshoz való viszonyáról szól: „a latin örök életű és romolhatatlan, a népnyelv nem állandó és romlandó” (I/V. 343–344).²⁴ A kulturális élet szereplőinek többségében fel sem merült tehát, hogy a beszélt nyelv is alkalmas lehetne irodalmi célokra.²⁵ Ezzel szemben állt az a tény, hogy a XIII. század elején a latin már egyre kevésbé bizonyult megfelelő mércének: csak kevesen értették, megmerevedett struktúrája egyre csökkenő mértékben tűnt alkalmasnak a változó élet újdonságainak követésére és kifejezésére.

...nem a tökéletes nyelv, hanem egy jól körülhatárolt elvárásrendszernek megfelelni képes nyelv.

A gyakorlatban tehát már megkezdődött a változás, de szükséges volt, hogy a folyamat elméleti téren is támogatást kapjon. Dante felismerte ezt a helyzetet, és két fronton szólította meg az érdekelteket: a latin nyelvű traktátusában és a *Convivio* egyes részeiben. A költő ez utóbbi írásában több helyen is egyértelműen állást foglalt a népnyelv költészeti alkalmazása mellett – lényegében megismételve a népnyelvi rímelés és a latin verselés kapcsán a *La vita nuova*-ban is megfogalmazott, korábban már idézett vélekedését –, mivel az nem alacsonyabb rendű a latinnál. Ezenkívül azt is megállapította, hogy a versek nyelve nem lehet azonos a mindennapi használat nyelvével, hiszen ez utóbbi „a szokást követi, a latin pedig a művészetet”.²⁶ Nyilvánvaló volt számára az is, hogy a latin és a népnyelv párharcában csak ez utóbbi győzhetett. „Ez lesz az új világosság, az új nap, amely felragyog ott, ahol a régi lenyugszik, és világolni fog mindazoknak, akik sötétségben és tudatlanságban vannak a megszokott nap miatt, amely nekik nem fénylik.”²⁷ Szükségesnek tűnt azonban erről azokat is meggyőzni, akik a latint továbbra is mérceként állították a népnyelv elé az irodalmi alkotások esetében. Dante ezért felállított egy másik, ezúttal népnyelvi mércét, amit a *De vulgari eloquentia* első könyvének utolsó fejezeteiben tárt az értekezés olvasói elé. Az „ellenmérce”

²¹ LE GOFF, Jacques: *Az értelmiség a középkorban*. Ford. KLANICZAY Gábor, Bp., Magvető, 1979, 164.

²² ASOR ROSA: i. m. (1995), 7.

²³ RENZI: i. m. (1994), 31.

²⁴ ALIGHIERI, Dante: *Vendégség*. Ford. SZABÓ Mihály = Dante

ALIGHIERI összes művei. Szerk. KARDOS Tibor, Bp., Magyar Helikon, 1965, 155–346.

²⁵ RENZI: i. m. (1994), 235–236.

²⁶ *Conv.* I/V., 383–384.

²⁷ *Conv.* I/XIII., 968–972.

bemutatásáig vezető út a „tudósok” számára szóló értekezésekben megszokott módon halad: távolabbról indulva, az emberi nyelv keletkezésének és általánosabb jellemzőinek felsorolása után a világ (korabeli) ismert nyelveit csoportosítja. Ezután rátér az újlatin nyelvekre, és azon belül leszűkíti a témát az Itáliai-félsziget ismertebb népnyelveire, közülük is tizennégyre, amelyek többségét közelebről is szemügyre veszi. A XI–XVI. fejezetben olvasható, látszólag körületekintő, de valójában nem túl következetes összehasonlító vizsgálat²⁸ a lényegi mondanivalónak csak az előkészítést szolgálja, ennek dacára több, fontos megállapítást is tartalmaz. Ezek közül említésre méltó például, hogy Itáliában már korábban is megvalósult a népnyelv irodalmi használata (első helyen említve a szicíliai költőket); a költészet nyelve egyértelműen eltér az általában használt (beszért) nyelvtől; az irodalmi használat lényeges szempontja, hogy a költő verseiben képes legyen eltávolodni a mindennapok során használt nyelvtől; nyelvi jellemzőik folytán a népnyelvek közül nem mindegyik alkalmas irodalmi szerep betöltésére. Ez utóbbi gondolat átvezet az értekezés kulcsfontosságú részéhez (XVII–XIX. fejezet), amelyben a költő a latin ellenében mérce gyanánt is felállítható „ideális” nyelv négy legfontosabb tulajdonságát – illusztris, kuriális, aulikus, kardinális – tárgyalja. Az „ideális” nyelv ennek megfelelően önmagában nemes és szép – azaz illusztris (illustre) –, mivel a művészet révén csiszolódik, de egyben kultúrát is közvetít, hiszen általa nemesedik a szöveg alkotója és befogadója is. Ez a nyelv alkalmas arra, hogy az igazságszolgáltatás és a törvényhozás nyelvi eszköze legyen, vagyis kuriális (curiale); vagy az ünnepi események fényét emelje, ezért aulikus (aulico); végül igazodási pontként állhat a többi népnyelv előtt, azaz kardinális (cardinale). Dante tehát –

ellentétben sokak vélekedésével, akik között például Umberto Eco-t is megtaláljuk²⁹ – nem a tökéletes nyelv, hanem egy jól körülhatárolható elvárásrendszernek megfelelni képes nyelv programját állította fel. Az „ideális” nyelv ugyanis alkalmazkodik az elvárásrendszer mindenkori változásaihoz – a tökéletes nyelvnek erre nincs szüksége.

A program elkészült, de Dante még ennél is tovább ment: meghívta tanult íróársait az „ideális” nyelv közös formálására, mivel szükségesnek vélte, hogy ők is részt vegyenek ebben a munkában (ahogy az korábban a latin esetében is történt). A felkérés a *Convivio* elején olvasható: „Minthogy a könyörületesség a jótékonyosság anyja, azok, akik tudnak, mindig bőkezűen juttatnak gazdagságukból az igazán szegényeknek...”³⁰ A gondolat Pierre Abélard-t (1079–1142) idézi, aki felismerte a tudomány és a tanítás közötti kapcsolat szükségességét, és úgy vélte, hogy az ismereteket nem szabad kincsként felhalmozni, hanem másoknak is kell juttatni belőle.³¹ Az adakozásra szóló felhívás a másik tábornak is szólt – talán ezért szerepel ebben műben, és nem a *De vulgari eloquentiában* –, és azt ígérte a latinul nem tudóknak, hogy nem maradnak magukra, számíthatnak a „gazdagok” segítségére.

E rövid áttekintés összegzéseként kimondható, hogy a három mű eltérő módon, eltérő közönségnek szólva tárgyalja a latint és a népnyelveket érintő, a XIV. század első felében Itáliában megoldásra váró kérdéseket, ugyanakkor ezek a művek szervesen kapcsolódnak egymáshoz. Csak együttes tanulmányozásuk révén tárulhat fel előttünk a költőnek az emberi nyelvről, ezen belül is az anyanyelvről kialakult eszmévilága, ahova betekintve a korábnál egységesebb és egyben árnyaltabb képet nyerhetünk elgondolásairól.

²⁸ A következtetlenség első helyen abban ragadható meg, hogy az összehasonlítás alapjául választott kritériumok eltérők az egyes nyelveknél, a legtöbb kifogás a hangzásbeli jellemzőkre, de azon belül különböző elemekre vonatkozik, például: „Ezek után az aquileiaiakat és az isztariaiakat rostáljuk meg, kik kegyetlen rossz kiejtéssel így bőfögnek: »Ces fastu?«” (I/XI, 535–536.); „hogya a genovaiak feledékenységből elhagynák a z betűt, vagy teljesen meg kellene némulniuk, vagy új nyelvet kellene kitalálniuk. A z ugyanis beszédüknek legtekintélyesebb része, bár ezt a betűt csak igen nyersen lehet kiejteni”

(I/XIII, 642–646.); „Van azután még egy másik nyelvezet is, amely a kifejezések és a hangsúly dolgában annyira borostás és ízléstelen, hogy nyers érdessége miatt az asszonyt, aki ezt beszéli, nem csupán elrútítja, hanem kétséssé teszi, hogy nem férfi-e?” (I/XIV, 663–666.).

²⁹ ECO, Umberto: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. GÁL Judit, KELEMEN János, Bp., Atlantisz, 1998, 42–62.

³⁰ *Conv.* I/I, 39–42.

³¹ LE GOFF: *i. m.* (1979), 87–88.

„Hogy megértsd a Jót, mit ott találtam...”¹

Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében

George Bernard Shaw 1885-ban megjelent esszékötetében élesen bírálta Liszt Ferenc *Dante-szimfóniáját*. A mű nem több – írja –, mint haszontalan kísérletezgetés a furcsa zenekari hatásokkal, csakhogy örvénylést, tűzpropagást és szélzúgást bármelyik londoni házban hallhatunk, ha éppen működik a konyhai kémény. Liszt megkerülte a szépirodalmi művet, és tolakodó, sekélyes harsánysággal helyettesítette a zene jellemábrázoló erejét. Még a legjobban sikerült első tételben sem tűnnek fel azok a feledhetetlen dantei alakok, akik a Pokolnak művészi arcot adnak, és megkülönböztetik más zajos, kellemetlen helyektől. A szimfóniáért lelkesedők olvasóként bizonyosan az unalommal küszködtek, a Pokol kapujáig is csak nagy nehezen vergődtek el, vagy bele sem olvastak Dante *Színjátékába*.² A nemzeti érzés okán alighanem hiba volna mérlegelés nélkül lesöpörni Shaw értékelését. Írásomban arra keresem a választ, hogy az irodalmi mű felől közelítő hallgató számára mit jelenthet Liszt *Dante-szimfóniája*.

A különféle művészeti ágak összehasonlító vizsgálatának hazai kutatója arra figyelmeztet: bármilyen divatos és csábító irodalomról, zenéről, képzőművészetről egyszerre nyilatkozni, az egybevetés rendre csak a művelődéstudományi kérdőjelek számát gyarapítja.³ Mivel aligha lehetséges több művészeti ágba (és ezek szaktudományában) egyformán otthonosan tájékozódni, az összehasonlítás csupán általános megállapításokra szorítkozhat, máskülönben az impresszionista kriticismus, rosszabb esetben a műkedvelő dilettantizmus vádja érheti az elemzőt. De ha feltételezzük, hogy az egybevetés túljut a homályos vagy közhelyszerű megállapításokon, akkor is nyitott

marad a kérdés: vajon a művészeti ágak magyarázhatják-e egymást? Jobban értjük-e az *Egy kiállítás képeit*, ha megtekintjük Viktor Hartmann rajzait és akvarelljeit, amelyek Muszorgszkijt ihlették? Esetünkben az *Isteni színjáték* alaposabb ismerete segíti-e Liszt *Dante-szimfóniájának* jobb megértését?

A fenti kérdőjeleket aligha lehet megnyugtatóan feloldani. A szakszerűtlenséget nem orvosolja a szakmai korlátok felmérése: a Liszt életművét kutató zenetudóstól nem várható el, hogy a zeneszerzőt megihlető tucatnyi eposz, drámai költemény több tízezer sorában elmélyedjen. (Ha mégis megkísérli, valószínűleg műfaj történetük labirintusában téved el.⁴) Az irodalomtörténész pedig aligha képes partitúraelemzéssel alátámasztani téziseit. A kettős megközelítésre mégis szükség van, hiszen a – többnyire címben szereplő – hivatkozást maga a szerző teremtette meg, és ezzel az elemző számára megkerülhetlenné tette a másik művészeti ág vizsgálatát. Az értelmezést azonban nem a kapcsolat típusával kell kezdeni, hanem egy újabb kérdőjellel: a zenén kívüli ihlet hitelességével. Ugyanis ha a gyanú hermeneutikája felől közelítünk a programzene mozgalmához, könnyen adódik a kérdés: lehet, hogy a zeneszerző a másik művészeti ágot és annak neves művelőjét csupán jól hangzó cégérként használta fel?⁵ Azért is indokolt az elemzői óvatosság, mivel a romantikus művészetek közötti kapcsolatteremtés elvi lehetőségét nem az utókor kérdőjelezte meg, az e feletti szkepszis egyidős a programzene megszületésével. A zenén kívüli, történelmi, irodalmi, festészeti vonatkozású tematika hitelességével szemben éppen Liszt Ferenc weimari

¹ 2012-ben, azonos címmel publikált tanulmányom rövidített, átdolgozott változata. BALOGH Csaba: „Hogy megértsd a Jót, mit ott találtam...” – Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében = *A Génius kötelez. Liszt Ferenc és az irodalom*. Szerk. KULIN Ferenc, Bp., Argumentum, 2012, 39–65. A Dante-idézetek a következő kiadásból valók: ALIGHIERI, Dante: *Isteni színjáték*. Ford. BABITS Mihály = Dante ALIGHIERI *Összes művei*. Szerk. KARDOS Tibor, Bp., Magyar Helikon, 1962, 547–955. A szövegben nem az oldalszámot, hanem a canticát, az éneket és a sorszámot adom meg. Idézet: Inf. I., 8.

² SHAW, Bernard: *Liszt – Dante Symphony* (*The Dramatic Review*, 15

February 1885) = *The Great Composers: Reviews and Bombardments*. London, University of California Press, 1978, 131–134.

³ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Hang, kép és szó, nemzeti és világ-művészet* = *Uő: Megértés, fordítás, kánon*. Pozsony, Kalligram, 2008, 52–76., 54.

⁴ Vö. GRABÓCZ Márta: *Liszt és a „filozófiai eposzok”* = *Uő: Zene és narrativitás. Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről*. Pécs, Jelenkor, 2003, 79–88.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Művészetek tudományközi kutatása* = *Uő: Szó, kép, zene (A művészetek összehasonlító vizsgálata)*. Pozsony, Kalligram, 2007, 25–47., 40.



Massimo Tosi:
Purgatōrium,
Dante háza,
Firenze
© Wikimedia
Commons

évei (1848–1861) alatt, szimfonikus költeményei kapcsán született meg a legsúlyosabb szakmai ellenvetés.

Eduard Hanslick 1854-ben publikált, filozófiai szempontból megalapozott esztétikai munkája, a *Vom Musikalisch-Schönen* a zenei nyelv természetét vizsgálta.⁶ Mint írja, a muzsika hangokban megjelenő forma, s természeténél fogva nem vonatkozhat másra, csak önmagát jelentheti. A könyv második, 1858-as kiadása már leplezetlenül támadja Liszt programzene-elméletét, és zord, elutasító bírálatot mond a frissen bemutatott *Faust-szimfóniáról*. Hanslick a szimfonikus költemény műfajmegjelölést is

hibásnak, ellentmondásosnak találta: a szépirodalom nyelvét csak egy másik konvencionális formanyelvre lehet lefordítani, de a zene – az értelmezés szinte parttalan szubjektivizmusa miatt – ezzel nem bír. A magyar zeneszerző és weimari köre nem tudott megfelelő elméleti választ adni Hanslick kritikájára, de hatására Liszt később úgy árnyalta a programzene meghatározását, hogy a szimfonikus költemény nem azonos, csupán hasonló érzelmet kelt a hallgatóban, mint a zeneszerzőt megihlető képzőművészeti vagy irodalmi remekmű. 1857-ben Wagner *Nyílt levél Liszt szimfonikus költeményeiről* című írásában védelmébe vette a magyar zeneszerzőt, és védekezésből támadásba ment át. Mint megjegyzi, egyedül a zene mint a legmagasabb rendű művészet képes arra, hogy a legizléstelenebb festményt, a legközönségesebb verset megmentse – reá terítve megváltó köntösét.⁷

Liszt és Wagner az 1850-es években írt tanulmányaikban egyaránt a romantika mozgalmának legfontosabb célját, a művészetek ihlető erejű szövetségét szorgalmazta,⁸ de a magyar zeneszerző programzene-elméletéből hiányzott a zenén kívüli ihletők wagneri hierarchiája, ezekről mellérendelői viszonyban gondolkodott, és ennek megfelelően alkotott. 1849 és 1857 között Liszt Ferenc tizen-négy szimfonikus költeményt (szimfóniát) komponált. Ezek közül tizenegy közvetlenül az irodalomhoz kötődik, és olyan alkotókat idéz, mint Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller, Herder, Byron, Lamartine és Hugo. Választott hősei – Prométheusz, Orpheusz, Tasso, Mazeppa, Hamlet, Faust és Dante, a túlvilágot bejáró utazó – mind tűnődő, tépelődő, emberfeletti kihívásokkal szembesülő alakok, akiknek küzdelmét, úgy tűnik, Liszt személyesen érezte. Berlioz-tanulmányában a zene és az irodalom, ezen belül főképp a „filozófiai eposzok” viszonyára is kitér.⁹ A programzene törekvése nem csupán a zene és az irodalom közötti kapcsolatteremtés, hanem lényegesen több: a kettő összeolvasztása. „A zene remekei egyre jobban fölveszik magukba az irodalom remekeit”, ahogy olyanokkal azonosulnak, „amilyen Dante és Shakespeare neve”.¹⁰ Sajnálatosan a gyorsan népszerűvé váló programzene „gazdag tárnáit” a „tűzet és füstöt fújó hegyi manók” két tábora őrzi – az irodalmárok és a hivatásos zenészek. „Az irodalmárok nem nézik jó szemmel, hogy tulajdonuk olyan területre megy át, amelyen, eltekintve attól az értéktől, amelyet ők tettek beléje, új érvényt kap; a muzsikuskok az ellen lázadoznak, hogy területüket olyan elemek bevitelével

⁶ Vö. WALKER, Alan: *Liszt Ferenc 2. (A weimari évek. 1848–1861)*. Ford. RÁCZ Judit, Bp., Editio Musica, 1994, 349–352.

⁷ Uo., 348.

⁸ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A romantika: világkép, művészet, irodalom* = *Uő: Újraértelmezések (Esszék – irodalomról)*. Bp., Krónika Nova, 2000, 7–25., 8.

⁹ LISZT Ferenc: *A Programzene: Berlioz „Harold-szimfóniája” (szemelvények)* = *Űő: Válogatott írásai I–II.* Szerk., ford. HANKISS János, Bp., Zeneműkiadó, 1959, 321–367., 353–367.

10 Uo., 361.



Eugène Delacroix: *Dante bárkaja*, 1822, Louvre, Párizs, © Wikimedia Commons

sértik meg, amelyekkel ők nem tudnak mit kezdeni. A zeneköltőknek így kétféle ellenségeskedéssel kell megküzdeniük, két tűz közé kerültek. De gyöngeségüket a dolgok hatalma erősíti meg. Mert annyi bizonyos, hogy a két művészet sokkal jobban vonzódik egymáshoz és törekszik bensőséges egyesülésre, mint valaha.”¹¹

Liszt elismeri, hogy az új műfaj a zeneszerzőt és a befogadót eddig ismeretlen kihívások elé állítja. A komponistát korlátozza, mert költőileg már meghatározott és megfogalmazott tárgy hiteles újragondolására kényszeríti. A hallgatónak pedig nem csupán a muzsikára kell figyelnie, hanem azokra az eszmékre is, amelyeket felidéz – a szimfonikus költemény kimondatlanul feltételezi az ihletőként szolgáló irodalmi mű ismeretét.

A szakirodalomban Liszt *Dante-szimfóniájának* jórészt kétféle – életrajzi és zeneesztétikai – megközelítésével találkozhatunk. Közös vonásuk, hogy nemigen foglalkoznak a szépirodalmi háttérrel, pedig ez akkor is lényeges szempont, ha magában hordozza annak veszélyét, hogy „irodalmiasan értelmezzük” a zenét.¹²

Pontosan aligha lehet rekonstruálni, hogy Liszt Ferenc mikor kezdett elmélyültebben foglalkozni az *Isteni színjátékkal*. Annyi bizonyos, a szépirodalomhoz fűződő viszonyára a francia romantikusok jelentős hatást gyakoroltak, különösen Victor Hugo,¹³ aki több versében is kifejezi a firenzei költő iránti csodálatát. A „*Divina Commedia*” egy példányára önmagában is híven tükrözi azt a Dante-kultuszt, amellyel a Párizsba érkező fiatal Liszt művész-körökben találkozhatott. Hugo költeménye – ahogy Arany *Dante-ódája* (1856) – azt vallja, a poeta altissimo szelleme felsőbb világokból érkezett a kultúra szférájába. A pályakezdő Liszt levelezése, publicisztikája arról is tanúskodik, hogy élénken érdeklődött a klasszikus és kortárs képzőművészet iránt. Az 1820-as években bizonyosan látta Delacroix *Dante bárkaja* című képét, és e korai benyomás különös folytatásaként Liszt a század minden jelentős Dante-illusztrátorát és illusztrációját megismerte. 1838-ban, Itáliában Bomelli szobra alatt olvassa a *Divina Commediát*.¹⁴ Az 1860-as években pedig többször találkozik minden idők leghíresebb *Commedia*-illusztrátorával, Gustave Doréval.¹⁵

¹¹ Uo., 363–364.

¹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában* = SZEGEDY-MASZÁK: i. m. (2007), 155–176, 156.

¹³ Vö. HAMBURGER Klára: *Liszt Ferenc és Victor Hugo = Uő: „Nem pusztán zenész.” Tanulmányok Liszt Ferencről*. Bp., Rózsavölgyi, 2019, 212–219.

¹⁴ LISZT: i. m. (1959), 94.

¹⁵ Uo., 598.

Alighieri olvasására alighanem Lamennais abbé buzdította először a fiatal Lisztet.¹⁶ 1837 kora őszen, Itáliában szerelmével, Marie d'Agoult grófnővel már együtt olvasta a *Színjátékot*, franciául.¹⁷ „[Marie d'Agoult grófnéval a] *Divina Commediát* olvassuk Bomelli márványszobrának lábánál – jegyzi fel 1837 kora őszen –: Beatrice vezeti Dantét.¹⁸ Micsoda tárgy! S milyen kár, hogy a szobrász oly rosszul értette meg! Hogy Beatriceből anyagszerű nőt csinált, Dantéból pedig szegényes, satnya valamit, szegénylős szegényt [...] De Dantét megérteni – Michelangelo kellett volna!”¹⁹ Ekkorra tehető az *Isteni színjáték* megzenésítésének gondolata. Liszt 1837. szeptember végén, Pisában kezdi komponálni a *Fragment Dantesque*-et, a *Dante-szonáta* első változatát, amelyet novemberben, Bécsben nyilvánosan is eljátszik.²⁰ 1839 februárjában a következőket jegyzi fel noteszébe: „Ha érzek magamban elég erőt és életkedvet, megpróbálkozom majd egy szimfonikus művel Dante nyomán, három évvel később pedig egy másikkal a *Faust* alapján.”²¹ 1845 tavaszán határozottabb formát ölt a *Dante-szimfónia* (esetleg *-opera*) terve, Liszt a következőkről faggatja költő barátját, Joseph Autrant. „Egyre mélyebbre hatolok Dante sötétlő erdejében [...] három kérdést vetek föl magamban [...]

1. Nem volna-e mód rá, hogy megtartsuk Dante hatalmas alakját az egész beszélt recitativóra? A személyes elbeszélést határozottan jobbnak találok, mint a személytelent.
2. Nem lehetne-e Vergilius alakját olyan szélesen megrajzolni, hogy elejétől a végéig énekeltesük? [...]
3. S végül, nem látná-e igen előnyösnek, ha az egész elbeszélést és az egész cselekményt jelen időbe tenénk, a Dante által használt múlt idő helyett, s így módon a teljes költeményt dramatizálnánk? Ez esetben segítségül hívhatnánk a rendezést, s a közönség számára érzékelhetővé tennénk Dante és Vergilius egész utazását. [...]

Vigyázni kell majd, hogy ne legyenek fölöslegesen hosszadalmasak a részek; szükségképpen el kell hagyni jó néhány *italiai* szereplőt, akik ma már érdektelenek a számunkra, viszont Danténál jobban ki kellene domborítani több nagy alakot [...] Az a fontos, hogy minden

egyest kört, a maga kínzásaival és fő személyiségeivel, tisztán megrajzoljunk a közönség szeme, füle és értelme számára [...] Ha Poklunk sikerül, csak folytatnunk kell a Purgatóriummal és a Paradicsommal. Ön lesz Vergiliusom s egyszersmind Beatricém is.”²² Liszt a lehető legnagyobb mértékben tömörítette volna a *Színjáték* cselekményét, mert, amint írja, másfél óránál többet egyetlen közönség sem bír ki a Pokolból. Az átvezető részek közötti időt pedig diorámával, Bonaventura Genelli az *Isteni színjáték* jeleneteit ábrázoló képeinek a vetítésével töltötte volna ki, sőt, szélgépjel alkalmazására is gondolt, az első tétel végén ezzel érzékeltette volna a Pokolban dúló vihart.²³

1847-ben elzongorázta a főtémát szerelmének, a hercegnének,²⁴ és ekkor formálódhatott egységes művé a *Dante-szonáta* is, de az eredeti, nagyratörő és igen költséges tervből semmi sem valósult meg. A következő években Liszt nem foglalkozott a *Dante-szimfóniával*. 1855 nyarat Weimarban tölti, ekkor lát neki újra a szimfónia kidolgozásának. Közel egyéves munka elteltével, 1856 tavaszán – a már elkészült *Tasso*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa* után – említi először e témát. „[K]itartóan dolgozom szimfonikus költeményeimen, amelyek az utóbbi időig és még egy pár évig életem feladatát jelentik. [...] télre nyilvánosság elé kerül a *Faust-szimfóniám* is, a *Dante-szimfónia* társaságában, melyben pokol, tisztító tűz és mennyország [egyaránt] megtalálják a hangjukat.”²⁵ A komponálás idején írt másik levelében a hangszerelés nehézségeire is kitér. „Az utóbbi napokban sokat dolgoztam, és a Poklom befejezéséhez közeleg – de próbálnom kellene a [zenekarral], hogy körülbelül tudjam magam mihez tartani, mert most már olyan rendetlenség van a fejemben, hogy nem tudok többé eligazodni.”²⁶ 1856. július 9-én boldogan jelenti: „Végre kikerültem »tisztító tűzemből« – azaz: elkészültem Dante *Divina Commediájához* írt szimfóniával. Tegnap írtam le az utolsó ütemeket a partitúrából (melynek terjedelme valamivel rövidebb, mint a *Faust-szimfóniáé*, mégis csaknem egy órát vesz körülbelül igénybe)...”²⁷

1857. november 7-én, Drezdában tartották az ősbemutatót, ami csúfos kudarccal végződött. „Olyan bukás, amely csak Wagner *Tannhäuser*ének párizsi bukásához

¹⁶ Uo., 877.

¹⁷ Uo., 94. Későbbi leveleiben, ahogy a *Dante-szimfóniában* már a *Színjáték* eredeti, toszkán szövegét idézi.

¹⁸ Liszt pontatlan helyesírással Giovanni Battista Comolli (1775–1831) olasz szobrász *Dante és Beatrice* (1813) című alkotására utal, amely Bellagióban, a Villa Melzi parkjában áll, a Comói-tó partján.

¹⁹ Liszt Bellagióban írt levélpublicisztikáját (5.) a *Gazetta Musicale* 1838. július 22-i száma közölte. LISZT: i. m. (1959), 93–95., 94.

²⁰ LISZT Ferenc: *Válogatott levelei: Ifjúság – Virtuóz évek – Weimar (1824–1861)*. Szerk. ECKHARDT Mária, Bp., Zeneműkiadó, 1989, 68.

²¹ SZILÁGYI András: *Liszt Ferenc személyisége*. Bp., Garbo, 2011, 175.

²² LISZT: i. m. (1989), 91–92.

²³ WALKER: i. m. (1994), 66.

²⁴ LISZT: i. m. (1959), 991.

²⁵ LISZT: i. m. (1989), 189.

²⁶ Idézi HAMBURGER Klára: *Liszt*. Bp., Gondolat, 1980, 150.

²⁷ LISZT: i. m. (1989), 191.



È QUELLA DONNA CHE DIO MI MENAVA
DISSE M'ITA' PENSIER PERCH' IO SONO
PRESSO A COLUI CHE PERI' TORTO DISGRAVIA
IO MI RIZIOLSI ALL' AMOROSO SIZONO
DEL MIO CON FORTO

Giovanni
Battista
Comolli:
*Dante és
Beatrice*,
1810,
Villa Melzi,
Bellagio

fogható”²⁸ – jegyezte fel Liszt kedvenc tanítványa, újdonsült veje, Hans von Bülow. Különös, hogy az előadás épp annak az óvatlanságnak lett az áldozata, amelyre Liszt említett programzene-tanulmánya előre figyelmeztet: a szimfonikus költemények – a számos technikai, hangszerelési újítás miatt – komoly előkészületeket követelnek a zeneszektől és a karmestertől. Liszt szűkszavúan csak úgy kommentálja a kínos fiaskót, hogy az előadás a „próbák hiánya miatt nagyon sikertelen”.²⁹ Szerencsére az első bemutató kudarc nem kedvetlenítette el a zeneszerző-dirigenszt: 1858 tavaszán Prágában, 1865 augusztusában Pesten, 1866 februárjában Rómában vezényli a *Dante-szimfóniát*.³⁰ Ez utóbbi előadás külön szót érdemel, mert Lisztet az a megtiszteltetés érte, hogy a Trevi-kút mellett álló, újonnan elkészült, „hatalmas és előkelő” Dante Termet a *Dante-szimfónia* kíséretében avatták fel.³¹ Ekkor már megszületett az első tudós értékelés a műről, és Liszt meleg hangú levélben köszönte meg a szerzőnek az elismerő, szakavatott kritikát.³²

És mégis: a bimbózó sikerbe disszonáns hangok vegyülnek. Az 1858-as prágai előadáshoz Liszt – elővigyázatosságból – irodalmi programfüzetet állíttatott össze, hogy a hallgatóság jobban értse a „mű ihletését”.³³ Fél évre rá Wagnernek a *Dante-szimfóniát* „fájdalmi legsajátabb gyermekeként”³⁴ említi. Igaz, a kettős római bemutató széles, latinos pátosszal ünneplik a helyi lapok: „És ti, Dante rajongói [...] örüljeteek őszinte szívből [...], hogy Itália költőjének magyar génusz is tiszteletét róta le, olyat, amelynél magasabbrendűt kívánni sem lehet.”³⁵ De a lelkesedés felszínes, a mű és sikere gyorsan feledésbe merül. Liszt *Dante-szimfóniája* feltűnést keltett, de értő közönségre nemigen talált. Mindez azért különös, mert a kompozíció a késő romantika Dante-kultuszának zenitjén született, tehát témája összhangban volt korának irodalmi érdeklődésével.

A felemás siker mögött talán az áll, hogy Liszt Ferenc számára Dante *Színjátéka* alighanem mást jelentett, mint az irodalom felől érkező kortársaknak: a túlvilágjárásban elsősorban nem a romantikus írók, festők számára kedves misztikus beavatottság jelképét látta. Az *Isteni színjátékot* olvasó és azt muzsikává átlényegítő Liszt jobban érthető, ha műve mögött ott látjuk a mélyen hívő, a katolikus misztikához vonzódó alkotót, aki még tonzúrás abbéként

is a három, személyes dantei bűn, a hiúság, a harag és a bujaság kísértésével és háborgó lelkiismeretével küzdött. Liszt zeneelméleti írásaiban az olyan, vissza-visszatérő motívumok, mint „pap, misszió, ministráns, karitás” nem csupán metaforák. Liszt számára a zene – expressis verbis – Isten hangja volt. Hirdette, a művészet a Teremtő ajándéka, a zeneszerző pedig az Úr prófétája, az isteni ki nyilatkoztatás közvetítője, aki e „végtelen eszméhez” való felemelkedésben segíti embertársait. A vox Dei efféle esztétikai értelmezése, a vallás és a művészet ilyen szoros összekapcsolása meglehetősen ritka volt a felvilágosodás kételyeitől megtépázott XIX. században. „Olyan rendületlenül hiszek a művészetben, mint Istenben és az emberiségben...” – írja huszonevésen, másutt: „Kevés dologban hiszek; egy kicsit a munkámban és nagyon Istenben és a Szabadságban.”³⁶ Kora ifjúságától a *Biblia* mellett kedves olvasmánya Kempis Tamás *Krisztus követéséről* írt misztikus elmélkedése és Lamennais abbé vallásbölcseleti munkája, *A katolicizmus védelmében*. 1857-ben, a Dante-mű bemutatásakor Liszt confraterként (laikus testvérként) Szent Ferenc rendjébe lép. Később, az 1860-as évek derekán a Vatikánba költözött, szoros kapcsolatot ápolt a főpappal, és felvett négy kisebb egyházi rendet (köztük az oltárszolgáét és az ördögűzőét) – és azokat fekete reverendás abbéként haláláig viselte. 1860 őszén, végrendeletében így ír: „[A] megfeszített Jézus Krisztus, a Kereszt örülete és felmagasztalása – ez volt az én igazi hivatásom. Ezt a szívem legmélyén megéreztem tizenhét éves koromban, amikor könnyekkel könyörögve kértem, hogy engedjenek belépnem a párizsi papi szemináriumba, és reméltem, hogy megadatik nekem a szentek életét élhetni és a mártírok halálával halhatni. Nem így történt...”³⁷ Két évvel későbbi levelében is lelke „legmélyéből kereszténynek” vallja magát, kinek szívében sohasem aludt ki a hit, de elismeri, hogy „sok rázkódtatás, hiba, fonákság elfordított tőle – de Isten megmaradt nekem az Ő végtelen jóságában és irgalmasságában.”³⁸ Liszt számára Dante *Színjátékát* az örök Jóság felé induló, de az igaz utat nem lelő ember tapasztalata személyes üzenettel bíró olvasmánnyá tette. Dante, az író-főszereplő alakja különösen foglalkoztatta. Leveleiből úgy tűnik, mintha a *Színjátékban* egyfajta személyes életprogramot is keresne. „Elérkezett számomra az idő (*Nel mezzo del cammin di nostra*

²⁸ Idézi WALKER: i. m. (1994), 463.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo., 285–286.

³¹ EÖSZE László: *119 római Liszt-dokumentum*. Bp., Zeneműkiadó, 1980, 26–31.

³² LISZT Ferenc levele Felix Dräsekének (1860. december 30.) = LISZT: i. m. (1989), 237–238. Dräseke Liszt *Dante-Symphonie* című tanulmánya a *Nene Zeitschrift für Musik* 1860-as évfolyamában jelent meg (XXVII., 193., 201., 213., 221.).

³³ WALKER: i. m. (1994), 465.

³⁴ LISZT Ferenc levele Richard Wagnerhez (1858. október 9.) = LISZT: i. m. (1959), 450–453., 453.

³⁵ Idézi HAMBURGER: i. m. (1980), 286–287.

³⁶ Uo., 57–58.

³⁷ Idézi SZILÁGYI: i. m. (2011), 75.

³⁸ Uo.



Ary Scheffer:
Francesca da
Rimini és Paolo
Malatesta,
1854,
Kunsthalle,
Hamburg,
© Wikimedia
Commons

vita – harmincöt évesen!), hogy kitörjek a virtuóz bábjából, s szabad szárnyalást engedjek gondolataimnak...”³⁹ (A kortársak, Schumann, Sztaszov és Fanny Lewald visszaemlékezése szerint Lisztet kissé hajlott járása és „híres firenzei arcéle” Dantéhoz tette hasonlatossá.⁴⁰)

Liszt – új Danteként – új Vergiliust választ magának. Először 1855 nyarán számol be Wagnernek a mű tervéről. „Szóval Dantét olvasod, jó társaság számodra. Én némi kommentárral szolgállok majd neked ehhez az olvasmányhoz. Már régóta motoszkál a fejemben egy *Dante-szimfónia* – az idén le is írom – három tétel: Pokol, Tisztítótűz és Paradicsom – a két első csak instrumentális, az utolsó kórussal. [...] és ha nem találod rossznak, megengeded

majd, hogy ráírjam a nevedet.”⁴¹ Liszt egy évre rá az elkészült művet Wagnernek ajánlja. „[A] te ünnepi lakomádhoz – a *Rajna kincséhez* és a *Walkürhöz* – az én Dante »*Divina Commedia*«-jához írt szimfóniámat hozom, amely a tied lesz, és tegnap fejeződött be.”⁴² Liszt 1856 októberében érkezett Zürichbe, és ekkor mutatta be zongorán Wagnernek a frissen elkészült *Dante-szimfóniát*. Wagner tiszteletpéldányába Liszt 1859 húsvétján a következőt írta: „Mint Vergilius Dantét, úgy vezettél engem az élettől átítatott hangvilágok titokzatos tájain át. – Szívem legbensőbb mélyéről kiáltom hozzád: »*Tu sei il mio maestro, e il mio autore!*«, s ezt a művet változtatlanul hű szeretettel ajánlja neked a Te F. Liszted.”⁴³

³⁹ LISZT Ferenc levele Carl Alexandernek (1846). Idézi WALKER: i. m. (1994), 21. „Az emberélet útjának felén...” – az *Isteni színjáték* kezdő sora (Inf. I., 1.).

⁴⁰ Vö. HAMBURGER: i. m. (1980), 99., 155.

⁴¹ LISZT Ferenc levele Richard Wagnernek (1855. június 2.) = LISZT: i. m. (1959), 368–370., 368.

⁴² LISZT Ferenc levele Richard Wagnernek (1856. július 13–19. között) = Uo., 411–414., 412.

⁴³ Uo., 991. Dante szavai Vergiliushoz: „Mesterem, mintaképem vagy te nékem...” (Inf. I., 85.)

A *Dante-szimfónia* alkotói előképe az 1837-től formálódó, de végső alakját csak 1858-ban elnyerő *Dante-sonáta*. A technikai nehézségekben bővelkedő zongoradarab Liszt művészi arculatváltásának egyik fontos dokumentuma: írását folyton úton lévő, virtuóz pianistaként kezdi, és kiforrott komponistaként fejezi be.⁴⁴ A művet 1839 novemberében, Bécsben bemutatta, de csak később, a weimari évek alatt illesztette a *Zarándokévek – Második év: Itália* című zongoraciklusába, és ekkor nyerte el – Victor Hugo versét (1837) idézve – végleges címét: *Après une lecture du Dante*.⁴⁵

A francia költő ihlető hatása nem vitatható, mégis indokolatlan annak latolgatása, vajon mi lehetett Liszt szonátájának elsődleges irodalmi forrása: az *Isteni színjáték* vagy Hugo költeménye.⁴⁶ Az irodalomtörténet fintora, hogy a Dante-vers – ellentétben a *Les Voix* kötet más költeményeivel – nem vált népszerűvé, későbbi ismertségét főképp Liszt zenéjének köszönheti. A fiatal komponistát talán az a zenei-akusztikai hatásokban gazdag, kísérteties vershangulat érintette meg, ahogy Hugo a pokoli Forgatag és Forgósél dantei látomását értelmezte: Liszt a *Dante-sonátában* ezt fordította le a zongora nyelvére. Hugo feltehetően egyetértett az átültetéssel, ugyanis a *Les Voix* előszavában azt írja: költeményét a lélek és a természet különös, mindent körülölelő dallama ihlette, amit az emberben élő zűrzavar végül elnémít.⁴⁷

A firenzei költő szelleme előtt tisztelgő két Liszt-mű, szonáta és szimfónia koncepciója lényeges pontokon tér el egymástól. A zongorasonáta címében is jelzi, hogy kevesebb kötöttséggel idézi fel az *Isteni színjátékot*: *Dante olvasása nyomán*. A műfaji megjelölésként szereplő *Fantasia quasi Sonata* is azt hangsúlyozza, a zongoramű nem a *Színjáték* zenei illusztrálására készült, és – ellentétben a *Dante-szimfóniával* – nem utal semmiféle meghatározott szövegrészre sem. A dantei mű és a szonáta közötti kapcsolatot főképp a hangulat biztosítja, hiszen az olvasmányélmény ihlette zeneszerzői képzelet csak érintőlegesen követi a *Színjáték* eseményeit. Az egytételű zongorada-

rab nyomasztó, diabolikus hangütése talán a Pokol kapuján túl szenvedők örök reménytelenségét festi, az átvezető témák Paolo és Francesca történetére és a kárhozottak megváltáságyára utalhatnak, de a *Dante-sonáta* zenei szövetében az *Isteni színjáték* felépítése nem követhető nyomon. Még a Pokol–Purgatórium–Paradicsom tagolást is nehéz meggyőzően rekonstruálni, a *Színjáték* meghatározott szövegrészeivel való megfeleltetés pedig rendkívül esetleges,⁴⁸ hiszen még az is vitatott, hogy a zongoradarab három vagy csupán két fő témára osztható-e.⁴⁹ Úgy tűnik, a zeneszerzőt Dante olvasása nyomán még a fausti ember sorsa foglalkoztatta, aki a Földön éli át a kárhozatot, a tisztulást és az üdvöt. Amint Hugo Dante-versének nyitó sorában írja, a költő is, amikor a Poklot festi, a saját életét festi meg.⁵⁰

Lényegesen szorosabb tematikával kötődik a szépirodalmi ihletőhöz a magasabb művészi fokra lépő, zenekarra, női karra és szoprán szólóra készült *Dante-szimfónia*. Bár ez a darab is csak részben követi a *Divina Commedia* hármas tagolását. Liszt műve csupán kéttételes: I. Pokol, II. Purgatórium. Több, eltérő fajsúlyú elmélet született e töredékesség magyarázatára. Wagner szerepe bizonyított, a magyar zeneszerző az ő tanácsára mondott le az égi Paradicsom megzenésítéséről⁵¹ – Liszt talán belátta, evilági komponista képtelen kifejezni az örök üdvösség boldogságát.⁵² De távolról sem bizonyos, hogy Wagner hatására maradt töredékes a szimfónia, hanem az eredeti koncepció része a hármasság megbontása: a túlvilági utazóhoz hasonlóan a koncertlátogató is csak a messzeségből hallhatja a Menny zenéjét.⁵³ Lehet, hogy lényegesen egyszerűbb a magyarázat: az égi szféra megjelenítése nem mutatott túl Liszt zeneszerzői képességein, és nem is a koncepció része a töredékesség, hanem Liszt nagyobb alkotókedvvel vállalta a Pokol és a Purgatórium bemutatását.⁵⁴ Annyi bizonyos, a *Dante-szimfónia* Paradicsom-tételét egy női karra írt latin nyelvű himnusz, az első két résznél lényegesen rövidebb terjedelmű *Magnificat* helyettesíti.

⁴⁴ Vö. TRIPPEI, David: *Après une Lecture de Liszt: Virtuosity and Werktrue in the „Dante Sonata” = 19th-Century Music*, 2008, 1., 52–93.

⁴⁵ Pontos címe *Après une lecture du Dante*. Hugo *Les Voix intérieures* (1837) című, harminckét költeményből álló sorozatának huszonhetedik darabja. Tudomásom szerint a költeménynek nincs magyar fordítása.

⁴⁶ WINKLHOFER, Sharon: *Liszt, Marie d'Agoult, and the „Dante Sonata” = 19th-Century Music*, 1977, 1., 15–32., 32.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Erre vállalkozott, és a hármas tagolás mellett érvelt HAMBURGER Klára: *Liszt Ferenc: Dante-sonáta = A hét zeneműve (1976/2 április–június)*. Szerk. KROÓ György, Bp., Zeneműkiadó, 1976, 110–120.

⁴⁹ Walker a domináns hangnemek alapján két fő témát különböztet meg. WALKER, Alan: *Liszt Ferenc 1. – A virtuóz évek (1811–1847)*. Ford. RÁCZ Judit, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 289–291.

⁵⁰ „Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie...”

⁵¹ Liszt és Wagner Dante-vitájáról bővebben BALOGH: i. m. (2012), 56–60.

⁵² Richard WAGNER levele Liszt Ferenchez (1855. június 7.) = *Correspondence of Wagner and Liszt. Volume 2. Letter 190.*, Transl. by HUEFFER, Francis = www.gutenberg.org/cache/epub/4234/pg4234.txt

⁵³ SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt = The Symphony, Volume One: Haydn to Dvořák*. Ed. SIMPSON, Robert, London, Redwood Press Limited, 1972, 262–274.

⁵⁴ SEARLE, Humphrey: *The Orchestral Works = Franz Liszt: The Man and His Music*. Ed. WALKER, Alan, New York, Taplinger Publishing Company, 1970, 279–317., 310–311.



Henry Holiday:
Dante és
Beatrice,
1884, Walker
Art Gallery,
Liverpool,
© Wikimedia
Commons

Irodalmár részéről a szimfónia zenetörténeti és -elméleti újdonságának, a hangszeres játék, az orkesztrálás nehézségeinek az említése is súlyos szakmai illetéktelenség lenne.⁵⁵ A *Dante-szimfónia* szűkebb értelemben vett irodalmi megközelítése négy pillérre épülhet. A zenekari műpartitúrájába nyomtatott eredeti Dante-sorokra, ezzel összefüggésben azokra a jelenetekre, amelyeket a darab a *Színjátékból* felidéz, az irodalmi szöveg zenei vonatkozásaira, végül a két művész, Dante és Liszt művészi ars poeticájának egybecsengő pontjaira.

A partitúrában először a Pokol kapujának felirata olvasható: „Én rajtam jutsz a kínnal telt hazába, / én rajtam át oda, hol nincs vigasság, / rajtam a kárhozott nép városába.” (Inf. III., 1–3.) Második mottóként az elhíresült szállóige következik: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel.” (Inf. III., 9.) A harmadik a Paolo és Francesca epizódjából: „Nincs semmi szomorítóbb, / mint emlékezni régi szép időre nyomorban...” (Inf. V., 121–124.) Tanul-

ságos alaposabban szemügyre venni a három idézet „zenei környezetét” Lisztnél és Danténál. Az első tételt a Pokol kapujának – harsonák, tubák, mélyvonósok által megidézett – víziója nyitja. Aligha véletlenül, hiszen az *Isteni színjáték* első két éneke nem utal semmilyen akusztikai jelenségre: a sötét erdőben eltévedt, riadt, tanácsatlan Dante csendesesen beszélget holt mesterével, mintaképével, Vergiliusszal. Ellenben a következő énekben a „titkok bús honába” lépő költőnek a rémisztő hangorkántól könnye kicsordult, s „haja égre lázadt”. „Szörnyű szavak, száz nyelven, bölgve mélyen, / rekedt jaj, átok, durva szólamokból / kézcsettogás s vad káromlás, kevélyen...” (Inf. III., 25–27.) A sóhajok, sírás, fogcsikorgás jelképes tartalommal bírnak – a kárhozottaknak már csak a szavak lázadása maradt. „Szidták Istent s szülőiket s zokogtak, / szidták a magvat, helyt, időt, a fajtát, / melyből születtek, s létre feljutottak.” (Inf. III., 103–105.) E tercinnak zenei a forrása, és az egymást követő átkok sor-

⁵⁵ A *Dante-szimfónia* a legnépszerűbb Liszt-darabok egyike. E nagyszerű mű magyar nyelvű szakirodalmát Hamburger Klára kevés változtatással háromszor megjelentetett tanulmánya jelenti. HAMBURGER Klára: *Liszt Ferenc: Dante-szimfónia = A hét zeneműve* (1985. október

– 1986. szeptember), Szerk. KROÓ György, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 136–144.; Uő: *Liszt kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1986, 90–97.; Uő: *Liszt Ferenc zenéje*. Bp., Balassi, 2010, 202–208.

rendje a késő középkorban elterjedt „kétségbeesett dalokat” idézi.⁵⁶ Amit Dante a XIV. század elején az irodalom nyelvére fordított, azt ötszáz év elteltével Liszt visszaillesztette a zene nyelvére. A „haláltánc” ritmusában kavargó hangáradatból szitkok és jajok bukkannak fel, míg a többször visszatérő ereszkedő basszustéma az egyre mélyebb bugyrokba való alászállásra, a kárhozat reménytelenségére utal: azok számára, „kik nem békültek Istennel halálig” (Inf. III., 122.), „akkor él a jóság, hogyha meghal” (Inf. XX., 28.).

A Liszt-mű első tételének terjedelmes középső részét a dantei *Inferno* egyetlen lírai jelenete ihlette, a házasságtörő szerelmespár, Paolo és Francesca tragikus története. A partitúrában szereplő idézet – „Nincs semmi szomorítóbb, / mint emlékezni régi szép időre nyomorban...” (Inf. V., 121–123.) – összhangban van a csendes, elégikus, éteri, a hárfa használata miatt „kicsit édeskés”⁵⁷ résszel. Csakhogy a *Színjáték*ban nem itt, hanem korábban olvashatók ennek megfelelő akusztikai utalások: csend, „gyenge sóhaj”, ahol „szellem hangja zendül”, a Pokol tornácán található első körben, a keresztleletlenek között várta a túlvilági utazót. „Mert a kereszténység előtt születtek, / és Istent nem törvény szerint imádták [...] / Csak ily hiány, nem más bűn vagy zsványosság / okozta vesztünk, ily hiány okozta, / hogy életünk reménytelen kívánság.” (Inf. IV., 37–42.) Az ókor sok kiválósága között Vergilius is tagja e seregnek. Ellentétben Liszt koncepciójával, a Pokol V. énekében iszonyú zaj van. A szerelem bűnösei soha nem csituló, ellenséges szélvész zúgásában szenvednek. Ezer nyelven káromlás, jajgatás, sírás, mint tengeri vihar robaja „gyötöri a fület” – sejtethető, Dante alig érti Mestere, később Francesca szavait. Liszt másképp intonálja a jelenetet, és ez összhangban van azzal a meghökkentő számú zenei, képzőművészeti feldolgozást szülő Francesca da Rimini-lázzal, ami a romantika hajnalán kitört. A XIX. század folyamán a sógorával házasságot törő, majd férje kezétől elhalt fiatalasszony tragédiája három színpadi művet, három szimfonikus költeményt, kilenc képzőművészeti alkotást és tizenhárom operát ihletett.⁵⁸ Ezek szentimentalizmusa – így Liszté is – nem idézi az eredeti Dante-epizód morális értékrendjét. A Pokol V. énekének kommentálása az *Isteni színjáték*hoz kapcsolódó hatalmas léptékű – évente hozzávetőleg háromszáz tanulmánnyal gyarapodó – szakirodalom önálló ágává vált. A többkötetnyi elemzés egyetért abban, hogy helytelen a reneszánsz és az

utána következő stílustörténeti korok – így a romantika – szerelemeszményét rávetíteni a középkori költő világára. A szöveg alapján lehet a túlvilági utazó együttérzéséről beszélni, de Dante, a szerző megbocsátásáról aligha: Paolo és Francesca elkárhozott. S nem valószínű, hogy az ének végén a részvét vagy az isteni rend elleni tiltakozás az oka Dante ájulásának, inkább a rémület: a testi szerelem bűnéért egyszer neki is felelnie kell.⁵⁹ Megjegyzem, ha az *Isteni színjáték* egészét tekintjük, a Purgatórium több szakasza nyomós érveként támogatja ezt az olvasatot: a földi paradicsom felé haladó Dantét már csak az érzékség tűzfala választja el Beatricétől (Purg. XXVI., 35–36.), aki megrója hívét, hogy „csitri lánykák” s „halandó szépség” izgatta szívverését (Purg. XXXI., 52–59.).

Bizonyos, hogy mint „egyéb szimfonikus költeményeiben, Liszt itt sem epizódról epizódra illusztrálja az inspiráló szöveget: a középrész kivételével nem szereplőket, hanem hangulatokat jelenít meg...”⁶⁰ Csakhogy, mint láttuk, a *Színjáték*-beli Francesca-jelenet sötét és fenyegető hangulatú. Az énekben felidézett múlt sem magyarázhatja az „édeskés”, szentimentális, néhol éteri Liszt-zenét: a házasságtörők a „húsban vétkeztek” (Inf. V., 38.), kapcsolatukat elhálták – viszonyuk „csókos, remegő izgalmú” (Inf. V., 136.) erotikája nyilvánvaló. Másrészt Francesca jellemének sötétebb oldalát sejteti, hogy férjét és gyilkosát – akit annak házában csalt meg – a Pokol legmélyebb bugyrába, Kainába reméli (Inf., 107.). Másrészt az sem nevezhető megnyerő vonásnak, hogy mentegeti bűnét, és a házasságtörés felelősségét az Arthur-mondára, Guinevere és Lancelot szerelmének csábító példájára hárítja: „Így Galeottónk lett a könyv s írója.” (Inf. V., 137)⁶¹ A reneszánsz értékrend szellemében Boccaccio kezdte meg Dante-kommentárjában Francesca felmentését, majd a hősnő egyre líraibb alakká formálása egészen a XIX. századig tartott, s Liszt is ezt a – dantei szövegnek ellentmondó – hagyományt vette át.⁶² Liszt zenéje egyetlen szempontból bizonyosan összhangban van a Pokol V. énekével: az irodalmi szövegben Francesca visszaemlékezésének elbűvölően lágy a verszenéje (Inf. V., 88–138.).

A *Dante-szimfónia* epizodikussága több, az egyes jelenetek ábrázolásán túlmutató elméleti kérdést vet fel. Az *Isteni színjáték* az örök isteni Rend hőskölteménye. Liszt programzenéjében a változó témák keveset érzékeltetnek a hatalmas mű gótikus architektúrájából, apró részleteket is elrendező szabályosságából. A mű „hangulatát” nem az

⁵⁶ Vö. DANTE: i. m. (1962), 1099.

⁵⁷ HAMBURGER: i. m. (2010), 206.

⁵⁸ Vö. http://en.wikipedia.org/wiki/Francesca_da_Rimini

⁵⁹ A számos, magyarul is olvasható elemzés közül talán a legalaposabb BÁN Imre: *Francesca da Rimini (A Pokol V. énekének magyarázata)* = Uő: *Dante-tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 1988, 117–136.

⁶⁰ HAMBURGER: i. m. (2010), 206.

⁶¹ Vö. REYNOLDS, Barbara: *Dante (A költő, a politikai gondolkodó, az ember)*. Ford. SAJÓ Tamás, Bp., Európa, 2008, 191–200.

⁶² Az életrajzi megközelítés: Liszt és d'Agoult grófné – Paolo és Francesca-párhuzam számomra vitathatónak tűnik. Vö. SZILÁGYI: i. m. (2011), 294–295.

egyes jelenetek, hanem tökéletes szerkezete teremti meg.⁶³ Összehasonlításként elég itt a tematikai arányok eltérésére utalni: bármennyire is ismertté vált a Paolo és Francesca-epizód, csupán egy az Inferno harminckét énekéből,⁶⁴ míg Liszt Pokol tételének közel felét ez a téma uralja. Ezért merőben hipotetikus párhuzamokkal érvelnek azok a zenei elemzések, amelyek a *Dante-szimfónia* partitúrájában az *Isteni színjáték* szerkezetének hű lenyomatát keresik. A világhálónak köszönhetően Jean-Pierre Barricelli nagy ívű tanulmánya vált a legismertebb példájává ennek az értelmezői stratégiának.⁶⁵ A szerző bevezetőjében megjegyzi, hogy Liszt *Dante-szimfóniája* kínálja a legjobb példát zene és irodalom „igaz kapcsolatteremtésére”, mert főképp a nyitó tétel a drámai költemény pontos nagyzenekari megjelenítése.⁶⁶ Azonban az elemzés fő tétele sem nyer bizonyítást, miszerint a szimfónia első része lefesti, amint Dante és Vergilius áthalad a Pokol kilenc körén. A szerző elismeri: Liszt semmiféle szóbeli támpontot nem biztosított a Pokol bugyrainak zenei azonosításához, mégis „ésszerűnek tűnik a feltételezés”, hogy a nyitány dallamai nem csupán a kínnal telt haza kapuját, hanem a tiszta szívű keresztleletlenek tornácát (Limbo), sőt az átkos Acheronon való átkelést is megjelenítik. Feltételezését nem igazolja a folytatás: Barricelli a II. kör után a következő és egyben utolsó azonosítható motívumként a távoli VII. körben, tüzesőben szenvedő Kapaneusz alakját jelöli meg. De párhuzama nem csupán pontatlan, hanem vitatható is.⁶⁷ Igaz, Liszt ennél a résznél azt jegyezte a partitúrába: „istenkáromló gúnyos nevetés”, de az egykoron Thébát ostromló hadvezér szelleme éppen nem nevet, hanem haragos, dacos büszkeséggel kiáltja: „Ki élve voltam, az vagyok ma halva!” (Inf. XIV., 51.) Dante Poklában nincs derű, nincs vidámság – csupán az őrzésre és kínzásra rendelt démonok gúnyolják kajánul a kárhozottakat. Liszt megjegyzése csak rájuk vonatkozhat. Barricelli szerint a zeneszerző az A-B-A szonátaforma kedvéért csoportosította a *Színjáték* első részének témáit. Az A téma a Pokol kapuja (Inf. III.), a kárhozottak üvöltése (Inf. III.) és a Pokolban is Istennel dacoló, gögjükben megatalkodott lelkek: az eretnek Farinata (Inf. X.), a Zeuszt káromló Kapaneusz (Inf. XIV.), a tolvaj Vanni Fucci (Inf. XXIV.), a bábéli tornyot építő Nimród (Inf. XXXI.)

és a lázadó gigász, Antaeus (Inf. XXXI.). B téma: érzelmes találkozás Paolóval és Francescával (Inf. V.). Az A téma megismétlése: a kárhozottak zokogása és az ördögök csúfolódása (Inf. XXI–XXII.), Lucifer megpillantása (Inf. XXXIV.), végül a feliratmotívum.⁶⁸ A három zenei téma jól hallható váltakozása részben igazolja Barricelli elemzését, hiszen a szimfonikus költemény első tételének zárlatában újra felcsendül, majd kongva, kiüresedve ismétlődik a Pokol bejáratának félelmetes erejű, többszörösen variált zenei mottója. Csakhogy e nagyon hatásos megoldás körösséget, a rettegett kapuhoz való visszatérést sugall, ami tarthatatlanná teszi az első elemzői tételt, miszerint a *Dante-szimfónia* az *Isteni színjáték* zenei leírása lenne.

Alighierinél a túlvilágon átvezető út kérlelhetetlen logikájú: a Pokol kapujától Luciferig, onnan a Purgatórium hegyének lábához, majd a tetején lévő földi Paradicsomig, végül a legelső égi körtől az Empireumig, Isten felé vezet. Liszt alighanem kényszerből „fordította vissza” a zenei utat, ugyanis a Pokolban a kellemetlen, riasztó akusztikai utalásoktól (sírás, zokogás, jajgatás, nyögés, kiáltás, rikoltás, káromlás, zúgás, bűgás, fortyogás, morajlás) a csend felé vezet az út. A testiségben, ételben-italban, pénzben és indulataikban mértéktelenek, valamint az erőszakosak még fülsértő zajt keltenek. De az emberi szellem, a tudat, az ész bűnösei között – az eretnekek és a csalók körében – már megfogytakoznak a hangok. Az utolsó, IX. körben, a Pokol kútjának mélyén, ahol a legfőbb bűnösök, az áru-lók szenvednek, csupán a jégbe börtönzött testek vacogása, a dermesztő hidegben összekoccanó fogak nesze hallatszik. A császárságot eláruló Brutus és Cassius, valamint a legjobban szenvedő bűnös, a Krisztust eláruló Júdás is néma. Az isteni rend ellen lázadó bukott angyal, Lucifer is hangtalan, a Kocitus tavában jégbe fagyva áll, s csak bőrszárnyainak suhogása hallatszik. Liszt programzenéjében nem követhette Dantét a Pokol mélyebb bugyraiba, ezért a zenei ábrázolás törvényeihez alkalmazkodva le kellett mondania a két rész, a Pokol és a Purgatórium szorosabb, motívumbeli összekapcsolásától.⁶⁹

A következő cantica megjelenítésekor Liszt segítségére lehetett volna, hogy a Purgatórium szövegében két szempontból is bőségesek a zenei utalások. Egyrészt a vezeklés hegyén Dante számos művész szellemével találkozik,

⁶³ Vö. BÁN Imre: *Az Isteni színjáték szerkezete* = BÁN: i. m. (1988), 99–116. AUERBACH, Eric: *Az Isteni színjáték szerkezete*. Ford. MÁTYUS Norbert = *Dante a középkorban*. Szerk. MÁTYUS Norbert, Bp., Balassi, 2009, 13–38.

⁶⁴ A Pokol első két éneke a Kapu előtt, a sötét erdőben játszódik, tehát az első cantica felépítése 2 + 32 ének.

⁶⁵ BARRICELLI, Jean-Pierre: *Liszt's Journey through Dante's Hereafter = Literature, Arts, and Religion* (Bucknell Review, Volume XXVI, Number 2.). Ed. GARVIN, Harry Raphael, London, Associated University Press, 1982, 149–166. A tanulmány az angol nyelvű Wikipédiának

köszönheti ismertségét: a *Dante Symphony* címszó erre az elemzésre épül: http://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Symphony

⁶⁶ Uo., 150.

⁶⁷ Uo., 158.

⁶⁸ Uo., 152.

⁶⁹ A zenei motívumok alapján bizonyíthatatlan Barricelli értelmezése, miszerint a tétel végén Dante és Vergilius megpillantja a magatehetetlen Lucifert, majd a világ másik oldalán kilép a Pokolból. BARRICELLI: i. m. (1980), 152., 158.

a költők közül a római Statiuszal (XXI.) és földijével, kortársával, Guido Guinizellivel (XXVI.). De a legtöbb név a zenéhez kapcsolható: a muzsikus Casella (II.), a lantkészítő Belacqua (IV.), valamint három trubadúr, Sordello (VI.), Bonagiunta (XXIV.) és Daniel Arnaut (XXVI.). Ennél is fontosabbak a szövegben szereplő zenei parafrázisok: a Purgatórium hegye – expressis verbis – énekel.⁷⁰ A Sziget partjától a földi Paradicsomig számos, a hitgyakorlatból is ismert zsoltár csendül fel – 113. (II.), 50. (V.), 118. (XIX.), 91. (XXVIII.), 31. (XXIX.), 30. (XXX.), 78. (XXXIII.), de hallható zsolozsma a Szűzanya segítségéért (VII.), Szent Ambrus *Esti himnusza* (VIII.), felhangzik a *Salve Regina* (VII.), a *Te Deum* (IX.), az *Agnus Dei* (XVI.), a *Gloria in excelsis Deo* (XX.) és az „O veni sponsa...” az *Énekek énekéből* (XXX.). A Hegy besztásának morális rendjével, szerkezetével szoros kapcsolatban állnak a zenei utalások: az Elő-Purgatóriumban várakozók hiányosságának és a vezeklők hét főbűnének ellentétére, a nyolc boldogság krisztusi erényére buzdítanak. A földi Paradicsom csodálatos körmenetében pedig összeolvad a tánc, a fény, a dal és az angyali ének – ez vezeti Dantét az égi Beatrice első megpillantása felé.

Mindebből Liszt igen keveset használt fel *Dante-szimfóniája* második tételében. A kéziratban szereplő *Vision* a Purgatórium rész látomásjellegét hangsúlyozza. A zenei szöveget főképp a Szigetre való megérkezés, az örök sötétség utáni első hajnal álomba illő csodáját idézi. „A napkeleti zaffir enyhe színe, / amely a tiszta lég arcán előmlött / egész az ég első köréig: íme / e szín most szemeimnek új öröm lett, / hogy a halálos ködtől elbúcsúztak...” (Purg. I., 13–17.) A várakozás és a bűnbánat képének e mesteri pasztellszínei különösen elnyerték Wagner tetszését: „nem tudni, voltaképp kétségbeesés vagy remény-e az, ami megszólal benne...”⁷¹ Valóban: Liszt az I. tétel Francesca részéből ismert sóhajdallam felidézésével a Pokol reménytelenségére is utal. Ez a motívumbeli kapcsolatteremtés – bár szépsége megindító – két szempontból is eltávolítja a szimfónia második tételét a dantei koncepciótól. A Purgatórium szigetét az évszakok és az időjárás változásai nem érintik: a Nap – Isten tekintetének ősi metaforájaként – zavartalanul ragyogja be teraszait és párkányait. Ezért vitatható a jeles Liszt-kutató megjegyzése, amikor a zene plasztikussága mellett érvelve „árnyakról”, „furcsa homályról” szól.⁷² De nem a külső fény a meghatározó – mivel az itt tisztulókban a „test és vér / csak látszat” (Purg.

XXI., 135–136.) –, hanem a belső. A Hegyen már nincs kísértés, nincs bűn: a Purgatórium lakói bizonyosan üdvözülnek, penitenciájukat leróva meglátják Istent. A Poklot és a Purgatóriumot – számos teológiai árnyalat mellett – főképp az választja el, hogy a vezeklés Hegyén a szenvedés fokról fokra, a teljes megtisztulásig csökkenti azt a távolságot, amely a bűnbánó lelket elválasztja Istentől. Ellenben a Pokolban nincs remény – a kárhozottak szenvedése értelmetlen, céltalan. A Pokol az örök rabság, a Purgatórium a Szabadság országa (Purg. I., 71.), a kettőnek – a dantei kompozíció szellemében – nem lehet „közös dallama”.

Jean-Pierre Barricelli tanulmányának folytatásában amellet érvel, hogy az *Isteni színjáték* Purgatóriuma és a *Dante-szimfónia* második tétele között is szoros a szerkezeti kapcsolat, mert mindkettő három részre osztható.⁷³ A Liszt-mű békés és ünnepélyes résszel nyit, majd panaszos és mozgalmasabb fúgaszakasz következik, végül visszatér a nyitó rész fő témájának rövid összegzése. Mint írja, ez a szerkesztés pontosan követi a Purgatórium hegyének hármas osztású architektúráját: Elő-Purgatórium, Purgatórium, Földi Paradicsom. A párhuzamépítése látványos, de a részletek és a tartalom szintjén megcáfolja önmagát. A dantei Purgatórium nem három, hanem négy fontos állomásra osztható. A túlvilági utazó hajnalban érkezik az óceáni Sziget partjára (Purg. I–II.) – a Liszt-féle Purgatórium első témájának megilletődött, ünnepélyes hangulata leginkább ezzel rokonítható. A következő stáció, az Elő-Purgatórium (Purg. III–VIII.) már nem az emelkedettségé, hanem a derűs várakozásé és a bús számvetésé. Itt a tisztulásra váróknak – ellentétben Barricelli állításával – nem két, hanem négy csoportjával találkozik Dante (kiátkozottak, megtérésben hanyagok, akiket az erőszakos vég megakadályozott az evilági bűnbánatban, a lelkükkel nem törődő, „elfoglalt” uralkodók). A Purgatórium tétel középső témájánál sem bizonyítható, hogy a zene modalitása „valóság-hűen” követi a Hegyen vezeklők bemutatását (IX–XXVII.), hiszen a hét főbűnnel (kevélység, irigység, harag, jóra való restség, fősévétség, torkosság, bujaság) szemben a partitúrában csupán öt hangnemműváltás olvasható. A földi Paradicsom bemutatásakor visszatér az első téma, és ez megcáfolja Barricelli architektúraelméletét.

A Purgatóriumban a lélek útja a fájdalmas önismeretre jutás és megkönnyebbülés. Dante néhol a vezeklőkkel

⁷⁰ Vö. CHIAPPELLI, Fredi: *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*. Szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1966, 337–353.

⁷¹ WAGNER, Cosima: *Napló. 1869–1883 (Válogatás)*. Szerk. KROÓ György, ford. HAMBURGER Klára, Bp., Gondolat, 1983, 233. (1878. augusztus 27.)

⁷² HAMBURGER: i. m. (2010), 207.

⁷³ BARRICELLI: i. m. (1980), 159–162.

http://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Symphony

együtt szenved, és ahogy felfelé halad a Hegyen, egymás után tűnik el homlokáról a hét főbűnt jelképező P (pecatum), ezektől megtisztulva lép a földi Paradicsomba, itt találkozik először az égi Beatricével, majd iszik az emlékezés italából. „...e szent habokból kiérve új ember lettem, [...] tiszta, s röpdülni kész a csillagokhoz.” (Purg. XXXIII., 142–145.) Dante újszövetségi reminiszcenciákkal hangsúlyozza a régi és az új ember ellentétét, azt az

utat, amelynek során az imitatio Christi átforgatja a megváltott embert. Antropológiaivá lényegül a különbség a Szigetre lépő utazó és az égi Paradicsom felé szálló között. „Per verba nincs mód, nyelv hogy elbeszélje / ez emberiből kinövés...” (Par. I., 70–71.) A két állapotnak nincs közös, visszatérő dallama.

Liszt *Dante-szimfóniáját* a Paradicsom tételt helyettesítő *Magnificat* zárja. Ennek terjedelme csupán egyharmada

Agnolo
Bronzino:
*Dante allegorikus
portréja*, 1532 k.,
National
Gallery of Art,
Washington,
© Wikimedia
Commons



a korábbi két tételének, és még az előzőeknél is nehezebb valamely közvetlen kapcsolatot kimutatni a *Színjátékkal*. Liszt – főképp gregorián témákból – a bibliai textusnak csupán első részét zenésítette meg, latin nyelvű kóruszöveggel. („Magasztalja az én lelkem az Urat, és örvendez lelkem az én üdvözítő Istenemben.”) A komponista zenei „szűkszavúsága” és témaválasztása azért is különös, mert Dante Paradicsomában ez a himnusz semmilyen formában, még utalásként sem szerepel, ugyanakkor ennek a canticának a leggazdagabb a zenei vonatkozása. Alig találunk olyan éneket, amely ne hangsúlyozná, hogy Isten üdvözültjeinek birodalmában (halandó elme számára felfoghatatlan) egységbe olvad a zene, a fény és a tánc. Az istenlátás felé tartó Dante útját is felcsendülő és elhalkuló hozsannák, zsoltárok, himnuszok, „égi cantilenák” kísérik. Mindezt a Mária-tisztelet két, ismert darabja keretezi. A Paradicsom III. énekében az *Ave Maria* zengő dala merül a fénybe, az utolsóban pedig a pater profundus, a legmélyebb megismerést kereső atya, Clairvaux-i Szent Bernát *Mária-himnusa* olvasható. Liszt *Magnificat*jának néhány vonása jelzi, hogy a tétel, bár programja még a korábbinál is távolabbról követi a *Színjátékot*, mégsem független attól. Aligha véletlen, hogy Liszt az orkesztrálásnál a hárfára és a bőgők nélküli vonósokra helyezi a hangsúlyt, Danténál is a lant és hárfá szólaltatja meg a szférák zenéjét. A kétszólamú női kar és a szólósoprán dallama abba a motívumcsaládba tartozik, amely Liszt számára a szent keresztet jelképezi. A Paradicsomban, a Mars és a Jupiter egében (Par. XIV–XXI.) Krisztus keresztje megelevenedik: az üdvözült harcosok és a szent uralkodók innen szólnak Dantéhez. Közös motívum zene és ihletője között a Mária-tisztelet: a *Magnificat*ot záró „Hozsanna, halleluja” akkordsor a Liszt által nagyra tartott Palestrina *Stabat Mater*ét idézi.⁷⁴

Barricelli a *Magnificat* tétel és a *Színjáték*-beli Paradicsom között is szorosabb szerkezeti rokonságot feltételez.⁷⁵ Mint írja, a Hozsannát és Halleluját éneklő, osztott kórus gondosan megválasztott, lépkedő hangnemváltása Dante útját tükrözi, amint égi szféráról szférára emelkedik az Empireum felé. A *Magnificat* magasztossága valóban az istenlátás megvalósuló – noha leírhatatlan – misztériumát idézi, de itt sem lehet megelégedni az egyes hangnemeket a kilenc égi kör világával, a *Magnificat* nyitó sorát éneklő szóló hang mögött Beatrice alakját látni pedig igencsak nehezen bizonyítható elemzői fogás.

Azonban lehet, hogy a *Dante-szimfónia* szakirodalmában, a szólamok, témák, hangnemek és *Színjáték*-idézetek sűrű erejében maga a lényeg vész el: a két alkotó, Dante és

Liszt életútjának rokonsága. Mindkettőjük pályája folytonos vándorlással telik, alapélményük az idegenség, a hontalanság. A mélységes hithez háborgó lelkiismeret társul: egy életen át tartó, sokszor eredménytelen harc a kevélység, a harag és az érzékiség ellen. A vallás és a művészet eszméje mindkét életműben összefonódott. Dantét és Lisztet erős, metafizikai háttérű művészi küldetéstudat vezette: a művészet a végtelenség eszméjéig szárnyaljon, és olvasóját, hallgatóját is oda emelje: a pokoljárás után a megtisztulást, végül az örök Jót kell megmutatnia.

A fáradhatatlan munkálkodás azonban egyiküknek sem hozta el a földi boldogságot. Az ember megválthatatlannak tűnő ostobasága, hálátlansága Dantét és Lisztet is csalódottá, keserűvé tette. A Purgatórium hegyén Forese Donati, holt firenzei barátja faggatja az isteni költőt:

„Mikor látlak újra?”
 „Hogy meddig élek, nem tudom” – viszonzám –
 „de nincs mód oly hamar a Parthoz érnem,
 hogy sokkal hamarabb ne vágyakoznám.
 Mert a hely, hol az Ég rendelte élnem,
 Már minden jóból pusztul, fogy naponta,
 Hogy önmagának zordon romja légyen.”
 (Purg. XXIV., 76–81.)

Öt évszázad múlva zavarba ejtően hasonló korképet fest Liszt:

„Bizonyos, hogy szomorú a hálátlan erőfeszítéseknek ebben a korában születni, amikor az, aki vet, nem arat; aki gyűjt, nem élvez; aki üdvöt hozó gondolatokat termel, nem láthatja életre kelésüket, és mint a szülés közben meghalt asszony, gyöngén és meztelenül hagyja őket arra a nemzedékre, amely az ő sírját fogja taposni. De akiknek van hitük, mit törődnek azok a várakozás hosszú napjaival?”⁷⁶

A tanulmány elején feltett kérdésre csak dodonai válasz adható. Liszt *Dante-szimfóniája* bizonyosan nem tekinthető az *Isteni színjáték* olyan illusztrációjának, amilyennel a kiváló művésztárs, a grafikus Gustave Doré szolgált. A Dante felől közelítő hallgató bizonyosan csalódik, ha a szépirodalmi mű hű tükrét keresi Liszt szimfóniájában: nem leli a rendet, a legendás alakokat, s lehet, csak örvénylést, tűzropogást és szélzúgást hall – ahogy Bernard Show. Aligha lehet meggyőző az az interpretáció (közelítsen a zene- vagy az irodalomtudomány felől), amely a zenei szöveget és a *Színjáték* szerkezetének, egyes szövegrészeinek szorosabb párhuzamba állítására vállalkozik, s nem hangsúlyozza Liszt *Dante-szimfóniájának* művészi öntörvényűségét.

⁷⁴ A *Magnificat* orkesztrálásáról, dallamvilágáról HAMBURGER: i. m. (2010), 208.

⁷⁵ BARRICELLI: i. m. (1980), 162–165.

⁷⁶ LISZT: i. m. (1959), 78.

Beatrice és Francesca

A magyar Dante-kantáták hősnői

Dante a magyar zenében

Dante Alighieri halálának hétszázadik évfordulója alkalmából megállapíthatjuk: Liszt Ferenc *Dante-szimfóniája* és Pjotr Csajkovszkij *Francesca da Rimini* szimfonikus fantáziája uralja a zenei Dante-univerzumot.¹ Külföldön számos zenekari mű és opera született e kettőt versenybe hívni – sikertelenül –, a magyar zeneszerzők közül három (Hubay Jenő, Szokolay Sándor és Tóth Péter) vállalkozott

nagy kantátára, s néhányan kamarazenei darabra. (Lásd. 1. táblázat.)

Tanulmányomban Hubay Jenő *Vita Nuova* (1921) és Tóth Péter *Isteni pokol* (2019) című kantátáját elemzem, hogy rámutassak e két, száz év különbséggel írt alkotásban – a harmónia, a dramaturgia és az irodalmi szűzsé alapján – feltárható Dante-képre. Mindkét alkotó a „Szerelem és nemes szív mindig egyek” mottót választotta, és azt Hubay Beatrice megdicsőülésében, Tóth Francesca szerelmi tra-

1. táblázat:
A jelentősebb
Dante-ihletésű
magyar
zeneművek

Szerző	Cím	Év	Műfaj / Előadók
Ábrányi Emil	<i>Paolo és Francesca</i>	1909	zenedráma 3 felvonásban
Hubay Jenő	<i>Vita Nuova</i>	1921	kantáta; tenor és három szoprán szóló, gyermek-, vegyeskar és zenekar
Szokolay Sándor	<i>A pokol</i>	1965	oratórium (rádiójáték-kísérőzene); vegyeskar és zenekar
Szokolay Sándor	<i>Pokol – Intelem az emberiséghez</i>	1968	Kórusfantázia vegyeskarra, szavalókórusra és narrátorra
Terényi Ede	<i>Divina Commedia</i>	1972/2004	monoopera; szoprán szóló és kamaraegyüttes
Csillag Péter	<i>Trois Epigrammes Dantesques</i>	2010	zongoramű
Terényi Ede	<i>Dante kertje</i>	2011	monoopera
Decsényi János	<i>Dante ürügyén (Sotto pretesto di Dante)</i>	2011	kantáta tenorra és csellóra
Andorka Péter	<i>Due preghiere</i>	2015	Imádságok basszus szólóra és női karra
Beischer-Matyó Tamás	<i>Il fiume di luce</i>	2015	vegyeskar
Fekete Gyula	<i>Tutti li miei penser parlan d'Amore</i>	2015	női kar (?)
Virágh András Gábor	<i>Hosanna, sanctus Deus</i>	2015	szoprán szóló, női kar
Horváth Márton Levente	<i>Della divina bontà</i>	2015	női kar
Horváth Márton Levente	<i>Madaradante</i>	2016	orgonafantázia 3 tételben
Tóth Péter	<i>Isteni pokol</i>	2019	kantáta; szólisták (szoprán, tenor, bariton, basszus), férfikar, zenekar

¹ *Dante's Reception in Music*. Orig. comp. by LIEBERKNECHT, Otfried, Princeton Dante Project
https://dante.princeton.edu/pdp/da_mu.htm

gédiájában bontotta ki.² Stílusukban is találunk közös vonásokat: mindketten ragaszkodtak a tonalitáshoz, kisformákat állítottak előtérbe (például fuga, passacaglia), és hangszerelésük is a nagyromantika eredményeire építkezett. Vonatkoztatási rendszerük (a metszet: Wagner) abban is közös, hogy Liszt Ferenc remekművét, a *Dante-szimfóniát* megkerülik, ugyanakkor azt is jelzik, hogy nincs (magyar) zenei Dante-szimbólum. A kutatás kulcskérdése az volt, hogy a két magyar komponista miként viszonyul az olasz szerző értelmezői hagyományaihoz; azon belül pedig, hogy Beatrice és Francesca esetében milyen érzelmeket vetítenek ki Dantéra.³ Másik tanulmány tárgya lehetne Liszt és Csajkovszkij zenekari darabjával, illetve a nem-szerelmes (magyar) Dante-meg-

zenésítésekkel való összevetésük, így Szokolay Sándor *A pokol* (1965), *Pokol – Intellem az emberiséghez* (1968) kantátaival, Terényi Ede *La Divina Commedia* és *Dante kertje* monooperáival és Horváth Márton Levente *Madaradante* orgonafantáziájával.⁴

Beatrice dicsérete

Alighieri és Beatrice az egyetemes irodalomtörténet egyik legismertebb szerelmespárja (és egyben a *La vita Nuova* és az *Isteni színjáték* szereplői), noha kapcsolatuk nem jutott túl a köszönésen. A lovagi szerelem eszményét képviselő viszonyoknak nem a testi-érzelmi beteljesülés a célja, hanem a lelki-szellemi, végső soron pedig az Istenben való egye-

Szerző	Cím	Év	Műfaj
Paolo Carrer	<i>Dante e Beatrice</i>	1852	opera
Massa márki	<i>Dante</i>	1868	opera
St. R. Philpot	<i>Dante and Beatrice</i>	1889	opera
Benjamin Godard	<i>Dante et Beatrice</i>	1890	opera
William Wallace	<i>The Passing of Beatrice</i>	1892	szimfonikus költemény
Max d'Ollone	<i>La Vision de Dante</i>	1899	szcenikus kantáta
Granville Bantock	<i>Dante and Beatrice</i>	1901	szimfonikus költemény
Ermanno Wolf-Ferrari	<i>La vita nuova</i>	1903	oratórium
John Foulds	<i>The Vision of Dante</i>	1905	koncertopera
Jean-Charles Nougues	<i>Dante</i>	1914	opera
Hubay Jenő	<i>Vita Nuova</i>	1921	oratórium
Licinio Refice	<i>Dantis poetae transitus</i>	1921	oratórium
Gavin Bryars	<i>Incipit Vita Nova</i>	1989	dalciklus
Vlagyimir Martinov	<i>Vita Nuova</i>	2003	opera

2. táblázat:

A jelentősebb, Dante és Beatrice kapcsolatát megjelenítő zenei alkotások

- ALIGHIERI, Dante: *Vita Nuova* (továbbiakban: V.N.), XX., 11. soneto, 1.; lásd *Szerlem és nemes szív. Olasz költők versei* BARANYI Ferenc fordításában. Szerk. MADARÁSZ Imre, Bp., Hungarovox, 2003 <http://mek.niif.hu/02400/02475/02475.htm#19>
- A műelemzésekben Alighierinek nevezem a költőt, ha nem a műekben szereplő irodalmi alakról van szó.
- Terényi darabjairól lásd WINDHAGER Ákos: *Faust, Dante, Odüsszeusz példázata. A hűség ábrázolása Terényi Ede monooperáiban* = *Magyar Művészet*, 2020/2, 114–121. Horváth Márton Levente *Poklot, Purgatóriumot és Mennyet* Madarassy István faszobor-csoportozata alapján ábrázoló nagy ívű orgonafantáziájáról lásd BODNÁR Dániel: „Madaradante”. *Horváth Márton Levente zeneművének bemutatója a Párbeszéd Házában* = *Magyar Kurír*, 2016. szeptember 18. <https://www.magyarKurir.hu/hirek/madaradante-horvath-marton-levente-zenemuvenek-bemutatoja-parbeszed-hazaban>

Szokolay egyórás, nagyzenekart és vegyeskart alkalmazó, erőteljes *A pokol* című oratóriuma a három főszereplő jellemzése után főként a Rondabugyor lakóit mutatja be, majd Lucifer seregének nyomasztó hangtömegét közvetíti, végül szelíd *Hozsannával* zárul. A mű kísérezene volt Papp Zoltán szerkesztő és Bozó László rendező *A világirodalom remekei. Dante: Az isteni színjáték hangjátékához*. (1. rész, első adás: 1965. május 28.; Kossuth, 2. rész, első adás: 1965. június 4., Kossuth; 3. rész, első adás: 1965. június 11., Kossuth). Három évvel később négy tételre (és tíz percre) csökkentve a terjedelmet *Pokol. Intellem az emberiségnek* címmel írta át beszélőre, szavalókórusra és vegyeskarra. Az adatokat a Magyar Rádió Hangarchívuma biztosította. Köszönöm a segítségüket!

sülés (unio mystica). Ennek ellenére a két kapcsolat átértelmezése jelentős irodalmi hagyománnyá vált.⁵ A korábbi kezdeményezések után a preraffaelita művészet és a szecesszió elfojtott érzékiséggel teli hús-vér szenvedélyként értelmezte románcukat, és ebben a zeneszerzők is egyetértettek. Más kérdés, hogy a 2. táblázatban szereplő megzenésítések közül egyik sem lett sikeres, és a szerzők közül egyedül Wolf-Ferrari ismerjük más művei kapcsán (Dante-kantátáját a magyar sajtó gyengének találta).⁶

Tehát amikor 1920-ban Hubay Jenőt felkérte Berzeviczy Albert, az MTA és a Corvin Mátyás Társaság elnöke, hogy a következő évben esedékes Dante-émlékére komponáljon az eseményhez méltó alkotást, a zeneszerzőnek az egyik keze kötve volt (Liszttel nem kívánt versengeni), a másik viszont szabadon maradt, a *Vita Nuova* kapcsán nem állt útjában vetélytárs.⁷ Hubay az 1900-as évek első évtizedéig – gazdag életműve ellenére – a hegedűműveiről volt ismert (világhírű operája, *A cremonai hegedűs* is erről szól). Stílusa az 1910-es években gazdagodott, és új műveit elsősorban nagy szimfonikus formában alkotta meg (*II. szimfónia*, *Anna Karenina* opera).⁸ Az utolsó időszakban komponálta meg létösszegző kantátatriptichonját: *Dante-* (1921), *Petőfi-szimfónia* (1922) és *Ara pacis* (1916/1936).

A *Vita Nuova* részletei alapján az eszményi szerelemet jelenítette meg, ahogy arról Béli Izor beszámolt: „Das Hohelied der transcendentalen Liebe [Az Énekek éneke a földöntúli szerelemről]. Így jellemezte egy német esztéta a *Vita nuovát*, Danténak, az ő Beatricéjét dicsőítő szonett-sorozatát. És valóban az érzékiségnélküli, eszményi szerelem zenei apológiáját alkotta Hubay is, mikor megzenésítette a hatszáz év előtt elhunyt, de műveiben ma is élő olasz költő szerelmi versezetét, melyek az ő magasztos szerelmében megifult »új életét« ecsetelik. [...] Hubay Jenő, akinek életét szintén bearanyozta az eszményi hitvesi szerelem, talán szintén csak képzelt, költött, eszményi nőalakot dicsőít új szerzeményében...”⁹

A két részre: *A földön* és *Az égben* osztott kantáta hét tételt tartalmaz (lásd. 3. táblázat). A tételcímek jelölte program a *Vita Nuovából* kiszűrhető „cselekményt” követi, a két gyermek megismerkedésétől Beatrice megdicső-

Beatrice motívuma - megjelenései (Előjáték)



A boldogság témája

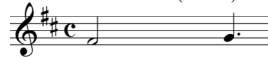
Zenekari témaként (2. tétel)



Dante* áriájaként (2. tétel)



Dante* bánataként (3. tétel)



Quel ch'el-la par_ quan d'un Poco so-ride
Ha rám mo - so - lyog, mint egy fény-su - gár.

Siratómotívum (zenekari változat, 5. tétel)



A megdicsőülés dala (7. tétel)



Che per lo cie - lo span - de lu - ce d'a - mor_ che gli angeli sa - luta, gli angeli sa - lu - ta.
Az an - gya - lok - kal e - gyütt ra - gyog fent az ég - ben, a sze - re - tet fű - nyé - ben úsz - va.

Hozsanna! (7. tétel, finálé)



O, o - san - na, Be - a - tri - ce!

üléséig. A tételcímekhez társított versrészletek azonban több esetben az eredeti műben más szonett-hez tartoznak. Hubay és Ferenczy Zoltán (a *La vita nuova* fordítója) az ismert programhoz keresett illusztráló verssorokat, aminek következtében filológiai síkon többes jelentés jött létre, amelyet tovább árnyal a zenei vetület.

A nyitótétel (*Első találkozás*, zenekari előjáték) a címe szerint a kilencéves Dante és a nyolcéves Beatrice találkozását jeleníti meg.¹⁰ A második tétel (*Öröm Beatrice köszönése felett*) a pár évvel későbbi találkozásukat meséli el.¹¹ (Hubay nem a címbe jelölt eseményt leíró III. szonettet zenésítette meg, hanem a XXI.-et: „Szerelmet hordoz úrnőm két szemében, / hogy bármerre néz mennyeivé avatja...”)¹² A harmadik tételben – Hubay címe szerint – Beatrice visszautasítja Dante köszönését, mert azt hallotta, hogy egy másik hölgynek kellemetlenséget okozott.¹³ (A megzenésített VII. szonett azonban másról szól: Dante attól fél, hogy felfedik szerelme titkát. A férfi önmagát siratja, és a kórus azonosul is vele: „Ó, ti, kik jártok a szerelem útján, / nézzétek őt megállván, mély bánatában.”)¹⁴

Hubay Jenő:
Dante-szimfónia,
témák

⁵ Ezt bővebben lásd BALOGH Csaba: „Hogy megértsd a jót, mit ott találtam...” Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében = A génusz kötelez. Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára. szerk. KULIN Ferenc, Bp., Argumentum, 2012, 45–71., 58., 65.

⁶ Lásd (a.j.) [ÁDÁM Jenő]: *Vita nuova* = *Esti Kurír*, 1929. május 1., 9. „Nem naiv, – bántóan primitív ma ez a lírai eposz. Unalmas karrészek, s a hangszerelés minden ökonómiái nélkülöz.”

⁷ (A Magyarország tudósítójától): Hubay Jenő a „Vita Nuova”-ról = *Magyarország*, 1921. december 10., 4.

⁸ GOMBOS László: Hubay Jenő. Bp., Mágus, 1998, 22.

⁹ (-ldi) [BÉLDI Izor]: Hubay Jenő új [sic!] Dante-szimfóniája. Első előadása 1921. december 12. = *Pesti Hírlap*, 1921. december 13., 9.

¹⁰ V. N., II. novella

¹¹ V. N., XXI., 12. szonett

¹² Ferenczy Zoltán fordítása Hubay kéziratában. A többi részlet is innen. HUBAY Jenő: *Dante. Vita Nuova – Neues Leben – The New Life. Sinfonie für vier Solostimmen, grosses Orchester, gemischten und Knabenchor*. kézirat, Mosóc, 1921, OSZK-jelzete: Ms. Mus. 7397/1, 35–36.

¹³ V. N., XII., 5., Hubay viszont a V. N., VII., 2. sonetto rinterzatát használta fel.

¹⁴ HUBAY: i. m. (1921), I./59–60.

A negyedik tétel (zenekari fantázia) azt a lázalmot jeleníti meg, amely Beatrice édesapjának halálát követően tört rá Dantéra, aki, felismerve az ember halandóságát, megriadt attól, hogy szerelme is eltávozhat.¹⁵ Az ötödik tételben Beatrice néhány évvel későbbi valódi halálhírére szokogja el a kórus.¹⁶ (Hubay itt Dante Beatrice bátyja kérésére írt canzonéját zenésíti meg.) A hatodik tételben – ugyanazon canzonéra – Dante a kórusral siratja szerelmét.¹⁷ A hetedik tétel, amely a teljes II. részt tartalmazza, Beatrice megdicsőülését ábrázolja, amelyben a Chorus mysticus, hol együttesen, hol egyes tagjai révén concertál Dantéra. Előbb három égi hang, majd az angyalok kara ünnepli a nő mennybemenetelét: „Az Úr szavára már felszálla / ő az égi körbe, Mária egébe.”¹⁸ Hubay a finálé előtt magyarázatot ad Beatrice halálára (Égbe emelkedésére):

3. táblázat:
Hubay Jenő:
Vita Nuova –
szerkezet
(tétélek,
szereplők,
hangnem)

I. rész: A földön

1. Első találkozás – Fakadó szerelem	zenekari előjáték (a/C)
2. Az öröm Beatrice köszöntése miatt	Dante és kórus (H)
3. Az üdvözlés megtagadása	kórus, Dante (D)
4. Látomás Beatrice haláláról	zenekari közjáték (b)
5. Beatrice halála	kórus, zenekari gyászinduló (E)
6. Kesergés Beatrice halálán	kórus, Dante (I. finálé; Cisz)

II. rész: Az égben

a) „Az égben él” ²¹	[96] ²² : Három hang az éghől (D)
b) „Fénylik szerelmi lángban” ²³	[109]: Angyalok kara (D)
c) „Fenn a legfelsőbb forgó szférán túl” ²⁴	[116]: Dante és három hang az égből (II. finálé; D)
d) „Emléke bájos képét földidézte” ²⁵	[127]: Égi kar (A)
e) „Az égben él” ²⁶	[135]: Egy hang az égből (B)
f) „Nem fagy vivé el őt” ²⁷	[137]: Égi kar (D)
g) „Ó, Hozsanna Beatrice”	[140]: Égi kar (D)
h) „Tessék aztán a Jóság Urának, hogy” ²⁸	[147]: Dante és égi kar (III. finálé; D)

„Nem fagy vivé el őt, / se nap hősége a földi létből, [...], bámulta még a menny is nagy erényét, / de mindenek fölött csodálva nézte / és vágyini kezdte érte az Úr, / és eképp ifjan őt még magához / hívá angyalok körébe, / mert látta, hogy a gondterhelte élet / nem méltó hozzá, ki oly tiszta lélek!”¹⁹ A fináléban minden hangszer és énekes Hozsannát zeng, végül Dante könyörög, hogy „Tessék aztán a Jóság Urának, / hogy az én lelkem odaszálljon, / ahol nézheti úrnője égi fényességét, / a megáldott nőt, Beatricét, / ki megdicsőülten az arcát nézi annak: / qui est per omnia saecula benedictus.”²⁰ E fohász a hálaadó misék záró sorára rímel: „In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.” (Te vagy Uram, én reményem, ne hagyj soha szegyet érnem!) Az első rész tragikus és a második rész égi-monumentális világa után az utolsó gesztus bensőséges, s ezzel az univerzális intimitással zárul a mű.

Mögöttes programkoncepciót takar Hubay szövegkezelése. A földi síkon játszódó „történet” – Dante világa – időbeli, a második rész – Beatrice világa – pedig túlvilági utazás. (Beatrice felemelkedésével együtt Dante – és a befogadó is – felemelkedik a legfelsőbb szférába.) Dante misztikus-keresztény (lovagi) világát Hubay laikus-keresztény síkra emelte. A fiktív Ámort (akinek fizikai nem-létéről és költői szükségyszerűségéről Dante hosszan ír) a kereszténység angyalképzetével helyettesítette.²⁹ A laikus-szakralitást emeli ki a Chorus mysticus alkalmazása, a Dante lázalmából kiemelt – és a *La vita nuova*-tól idegenül felhasznált – *Hozsanna* beiktatása a II. rész fináléjába, illetve a Dante-ciklus utolsó (prózai) mondatának záró fohásszá emelése is.

A szimfónia zeneisége is a laikus-szakrális jelleget emeli ki. Az első részben a zenekar játssza a főszerepet a tenor és a kórus megszólalásai ellenére, míg a második részben a kórusok. Hubay a korszak nagyzenekari hangszerezését alkalmazza: háromszoros fafúvós kart, a szokott tizenegy rézfúvóst, sok ütőhangszert, valamint zongorát, hárfát, cselesztát, orgonát és nagy vonóskart. Szólószerepet (a lélek jelképe) a hegedű, (az égi tisztaság jelképe) a fuvola és (a szerelmi bánat jelképe) az angolkürt kap több ízben, epizódjelleggel pedig a cselló, klarinét és a kürt. Az énekhangok esetében egyedi megoldást választott: Dantét tenor énekli, az égi hangokat három női szólista

¹⁵ V. N., XXIII., 14. canzone

¹⁶ Beatrice halála: V. N., XXVIII. és XIX. novella, Hubay 5. tétel: V. N., XXXII., 21. sonetto

¹⁷ Ua.

¹⁸ HUBAY: *i. m.* (1921), 194–195.

¹⁹ Uo., 205–211.

²⁰ Uo., 223–226.

²¹ V. N., XXXI., 20. canzone, 15–16., 29–31.

²² Szögletes zárójelben a próbajelszámok.

²³ V. N., XXXI., 20. canzone négy zárósora és a XXVII. 18., canzone kezdete

²⁴ V. N., XLI., 30. sonetto

²⁵ V. N., XXXIV., 23. sonetto con due cominciamenti.

²⁶ V. N., XXXI., 20. canzone, 15–17.

²⁷ Uo., 18–28.

²⁸ V. N., XLII. novella.

²⁹ V. N., XXV. novella.

(szoprán 1-2, alt), akikhez nagy vegyeskar és fiúkórus is társul.

A szimfónia foglalata a zenekari előjáték, amely a mű két kulcstémáját mutatja be: Beatricét és a gyászmotívumot. A mű éteri hangfüggönnyel kezdődik (emlékeztetve Beethoven IX. és Mahler I. szimfóniájának kezdetére), amelyet a klarinét és a hegedű dallamfutamai kezdenek ostromolni. A vonósok dallammenetei ti-szeptimeket és nónakkordokat járnak körbe – előrevetítve a mélyben kavargó érzelmeket, amelyekre végül a gyászmotívum felel. Az álzárlat után, az *Allegro molto* zenekari futamából bontakozik ki a magasban (háromszoros pianóban) Beatrice témája. Az előjáték közép része e témából szőtt derűs variációsorozat, amelyet követően visszatér eredeti alakban Beatrice témája és felelete, a gyászmotívum. Végül – az apoteózis előrevetítéseként – az ütemenként lépegető akkordtömbök szoprán szólama egyre magasabb régiókba ér, és végül a zene c-mollból C-dúrrá világosodik.

A második (H-dúr) és a harmadik tétel (h-moll/D-dúr) hangulat szempontjából ellenétesek (vidám/szomorú), de szerkezetük hasonló: a főszereplő concertál a kórossal (amelyik hol együtt örül, hol együtt sír vele), és a zenekar kíséri őket. A negyedik tétel zenekari közjáték, amely a gyász hírrrel való vívódást érzelmileg híven tükrözi: a megrendülést (nónakkord hangjaiból szőtt, lefelé tartó dallam) az értékvesztettség (a zenekar alászálló kromatikus futamai), majd az ellenkezés érzete követi (súlyos, statikus disszonancia láncok), végül az elveszett idilli idézi vissza (a Beatrice-téma nosztalgikus hangszínében való megidézése). Ezt a narratívát Hubay szabad variáció után codaszerűen ismétli meg, amelyet széles ívű kromatikus aláhullás zár le b-mollban. A kórus a következő tételben is epizódyszerűen szólal meg, jelezve, hogy a fájdalom elmondhatatlan Dante számára. Az A-B-A-B-formát követő tételben a kar szónokias kijelentése („Hát, meghaltál...”) után nagyszabású gyászinduló bontakozik ki a zenekaron, amely a csúcspontján fantáziává alakul át. Olyannyira a hangszereké a főszerep, hogy amíg a kórus lassan mozgatótt akkordtömböket szólaltat meg, a siratódallamokat a kürt, oboa és hegedű játsszák. Hubay itt Liszt gyászzenéit idézi, jellegzetes dallamai és harmóniai modellje is visszatükröződnek. Az I. rész fináléja emelkedett, Cisz-dúr hangfreskó, amelyben Dante önkínzó módon siratja kedvesét, s a kórus vigasztalja őt. A második rész kezdetén a zenekar kiegészül a hangszerek királynőjével, és D-orgonapont felett óriási erővel harsogják Beatrice motívumát a megdicsőülés hangjaként (D-dúrban). (A szentté vált nő áldása a mennyből a földre száll.) A záróakkord felett egy dúr-nónakkord lefelé lépegető hangjait játssza a hegedű. Ezt követően három szóló női hang éneklí azonos hangnemben, de felfelé törő dallammal Beatrice dicséretét („Az égben él, hol üdv honol...”). A monumentális

Beatrice-himnusz (kórus, 3. tétel) Adagio

O ihr, die ihr den Weg der Lie - be ge - het nun hal - tet ein und
Ó, ti, kik jár - tok a sze - re - lem út - ján, néz - zé - tek őt meg -

se - het, ob's tie - fern Schmerz kann als den sei - nen ge - ben.
áll - ván, mély bá - na - tá - nak vajh le - het - e má - sa?

Három égi hang (szoprán, mezzo és alt szólista, 7. tétel) Poco piu vivo

Im Him - mel dro - ben wohnt in ew' - ger Won - ne.
Az ég - ben él, hol üdv ho - nol és bé - ke.

jelenet még háromszor ismétlődik meg (B-, Gesz- és A-dúrban): az égi hangok így mesélik el, hogy Isten miért hívta ifjan magához a szeretett nőt. A jelenet dramaturgiája (zenekari monumentalításra női szólóhang felel, majd ez ismétlődik több ízben) emlékeztet *A kékszakállú herceg vára* című opera 5. ajtójának epizódjára. Hubay ismerte az említett operát, s ha annak harmóniai, tematikus elemeivel, illetve szűzséjével nem is volt „kibékülve”, szerkesztési ötleteket vehetett át belőle. A három női szólista alkalmazása pedig a reneszánsz motettákra utal (például Josquin des Prezére).

Hubay Jenő:
A Dante-
szimfónia
énekes jelenetei,
részletek

Hubay Jenő:
Dante-szimfónia,
jellegzetes
zenekari témák
(zongora-
átíratban)

A nyitóképet visszafogott jelenet követi, amelyben egy égi hang nónakkordból font dallammal ecseteli Beatrice

Gyászmotívum (zenekar, Előjáték)

Gyászinduló (zenekar, 5. tétel)

A megdicsőülés (zenekar, 7. tétel)

földöntúli jó sorát, amelyet a kórus is átvesz (D-dúrban). Ez a jelenet a kórus örvendezése révén vidámmá válik, és – karmestertől függően – akár táncos scherzo is lehet. (Liszt *Szent Erzsébet legendájának* nyitó gyermekkarára emlékeztet, a hangvétele, hangszerelése és dramaturgiai szerepe). Ezt követően Dante és a kórus közös epizódjában a Beatricéből földre hulló áldásról énekelnek, és a férfi nem szűnő vágyáról, hogy szerelmét láthassa. A változatos zenei térben (H-, D-, Desz-, Esz-, H-dúr) Hubay számos nagyzenekari hangszínt kiaknáz, hogy a felfelé törő vágyakozást érzékletesen megfesthesse. A tétel lendületes orgonaszólóval folytatódik, amelyhez később a teljes zenekar csatlakozik. A rézfúvók felfelé tartó hangjai monumentális, VII. fokú (szekund-fordítású) nónhangtoronyba torkollnak, amelyet – feloldatlansága ellenére – a kantáta második fináléjának tekinthetünk.

Beatrice siratása (kórus, 6.tétel)
Largamente sostenuto

O, kom-met, o, kom-met um zu hö-ren sei-ne Kla-gen, mit sanf - ter Her-zen,
Ö, jer - tek, ö, jer - tek, ti, ke - ser-ve - it meg-ér - te - ni, sze - lid szí - vek,
die Er-bar-men fűh - len, ihn tö - te - ten, die ihm im Bu-sen wüh - len, die
így kí-ván - ja szá - nat, meg - öl - te őt a keb-lét dú - ló bá - nat és
Lei - den al - le, könn't er sie nicht sa - gen
bú - ját mind nem bír - ná el - be - szél - ni.

Hubay Jenő:
Dante-szimfónia,
Beatrice siratása

A zárlat után a szimfónia az oratorikus hagyománynak megfelelően ötszólamú fűgában meséli el, hogy Isten – látva kivételes szépségét – idejekorán magához hívta Beatricét. A fiúkórus belépésével telítetté váló epizód végül fenséges A-dúr zárlatban végződik. Éteri hárfaszóló vezeti fel az égi hang újabb megszólalását (éles fordulattal: B-dúrban), amely azonban jelen esetben inkább csak fanfárdallamot énekelve adja hírül Beatrice égi boldogságát. Ezt követi a korábban már jelzett „magyarázó” epizód (a tisztaságot jelképező H-dúrban), amelyben a kórus és

a fiúkar korált énekel, a kísérő pasztorális vonóshangzást azonban kemény fúvóstémák ellenpontoszzák. Ebből emelkedik ki az összkaron a D-dúr *Hozsanna*. (Dallama, harmóniája és felrakása Wagner *Tűzvarázsára* emlékeztet.) Lírai hárfáátvezetés után egyedi égi hangszínt alkalmazott Hubay: az énekkart hárfá és cseleszta mellett dallamjátszó ütőhangszerek kísérik. A megelőző és rákövetkező monumentális képek között az epizód (később ismétlődik) idilli hangsziget. Ebből az intim környezetből emelkedik fel Dante utolsó áriájára, amelyben a Jóság urához fohászkodik. Miközben ő és a kórus is akkordtömbök szólamait énekl, a zenekar Beatrice és a *Hozsanna* témáját játssza, s így jutunk el a megtisztító erejű D-dúr zárlatig.

A szimfónia karmestert, zenekart, énekest – és közönséget – próbáló, nagy hatású mű. Három elem tartja össze: a motívumok tudatos használata (főként Beatrice témája), a Dante-szövegekből kialakuló elbeszélés (a szerelmi tragédia és megdicsőülés), valamint a késő romantikus nyelv. Az utóbbi a századforduló német zenéjét (Gustav Mahler vagy a fiatal Arnold Schönberget) idézi; alapvető harmóniai elemei a ti-szeptimek és sixte ajoutée-k, továbbá a *Trisztán*-, nón- és alaphelyzetű alfa-akkordok. Zenei rendszere mindvégig a tercendszerre épül, amelynek szűkösségéből éppen a hetedik jelenet elején próbál kitörni. Mondanivalóját az általa alkalmazott késő romantikus eszköztár hatékonyan fejezi ki. A stílus egyértelműen késő romantikus volt, ami idejétmúltnak tűnt 1921-ben. A finom ízlésű Cserna Andor kritikájában az ellentmondást így oldotta fel. „Lesznek, akik Hubay zenéjét nem fogják eléggé modernnek találni, akadémikus ízt és pátoszt éreznek benne a felületes vizsgálódásra. Valóban: sok helyütt úgy hat a *Vita Nuova* partitúrája, mintha nem ma született volna, mintha nyomtalanul suhantak volna el alkotójuk mellett az utolsó évtizedek érdekes zenei áramlatai. De ha behatóbban vizsgáljuk ezt a nagy koncepciójú munkát és tisztában vagyunk a céllal, amely komponálás közben vezérelte, meglátjuk a teljes fegyverzetű, művészi ízlésű, finom modern zenét, aki szándékosan választ magának olyan stílust, amelyet legmegfelelőbbnek tart témájához és a modern zenekari művészet nagy tömegeket mozgó virtuozitással a quattrocento hangulatait festi, egyházi jellegű harmóniakat alkalmaz és gyakran Fra Angelico-ra emlékeztető színhatásokat kever zenekari palettáján.”³⁰ Ha hiányérzetünk van, az a dallamszövés terén akad. Lisztet követi abban, hogy egy-egy témát változatos harmóniakba transzponál, de több esetben nem fejleszti tovább szimfonikusan. Néhány zenekari epizódja (különösen az előjáték) és kórusjelenete

³⁰ (cs.a.) [CSERNA Andor]: „Vita Nuova”. Hubay Jenő Dante-szimfóniája. Bemutatóra kerül ma este a Zeneművészeti Főiskola hangversenyterében = Magyarország, 1921. december 13., 9.

Handwritten musical score for various instruments and voices. The score includes staves for Violins (Vn), Viola (Vla), Cello (Vcl), Double Bass (Vclb), Piano (P), Organ (Org), and various vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked *Lento* and the dynamics are *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The score is written in 4/4 time.

Violins (Vn): *ppp dolce*

Viola (Vla): *ppp dolce*

Cello (Vcl): *ppp dolce*

Double Bass (Vclb): *ppp dolce*

Piano (P): *ppp*

Organ (Org): *ppp*

Vocal parts: *ppp dolce*

Tempo: *Lento*

Dynamics: *ppp*, *pp*

Handwritten musical score for the vocal parts, including Soprano (S.A.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in 4/4 time and includes the lyrics in Hungarian and German.

Vocal parts: *ppp dolce*

Tempo: *Lento*

Dynamics: *ppp*, *pp*

Lyrics (Hungarian):
 Fessék aztán a jószág-
 Und ge-fal-le es dem Herrn der Gü-te, dem Herrn der Gü-te, dass ich meine See-le er-heben mö-ge, zu

Lyrics (German):
 Fessék aztán a jószág-
 Und ge-fal-le es dem Herrn der Gü-te, dass ich meine Seele er-heben mö-ge, zu se-hen die Herrlich-keit ihrer Herrin

Dante
 könyörgése
 az Úrhoz -
 nagyzenekar
 és vegyeskar
 kíséretében,
 Dante-szimfónia,
 VII. tétel, finálé,
 OSZK

Megnevezés	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Jelleg	összegzés	idill	össze- ütközés	drámai elválás (zenekari közjáték)	tragédia	gyászkar	szakrális felemeltetés
Szt. Erzsébet	előjáték	házasság	rózsacsoda	keresztesek induló	kiűzetése (vihar-közjáték)	halála, siratása	apoteózis
Vita Nuova	előjáték	szerelem	elutasított köszönés	látomása zenekari fantázia	halál (gyászinduló)	siratása	apoteózis

4. táblázat:
A két oratórium
szerkezeti
összevetése

a színes hangszerezés és a cserélődő előjegyzések ellenére statikus marad. A sok egyirányú (párbeszéd nélküli) szöveg megköti a szerző kezét, holott a szabad fantázia terén (például negyedik jelenet) kifejezetten újat hoz. A képzeletét korlátozhatta az is, hogy többszörös nyelvi fordításra komponált. Dante középkori olasz szövegét Ferenczi Zoltán magyar fordításában szerkesztette meg, de a partitúrában a német szöveget tekintette kiindulópontnak.³¹ Így előbb megírta németül, azt lefordította magyarra (legtöbb esetben azonos prozódiaival), végül olasz szövegre cserélte a zongorakivonatban és a szólisták szólamában. (A szerzői partitúrában nincs olasz szöveg.) A mondandó egyszerre három beszélt nyelvi változata közti fordítás – a poliglott zeneszerzőnek is – okozhatott fordítási nehézséget. Ez vezethetett oda, hogy a misztikus tárgy és a német nyelv miatt Hubay Wagner-élményei jutottak szóhoz, a szöveg kínálta olaszos és a szerző által kedvelt magyar irány helyett.

Hubay saját korábbi művei kevés fogódzót adnak a *Vita Nuova*hoz. Mivel a mindent elsöprő szerelmet az *Anna Karenina* operában (1914/1918) már megírta, érthető, hogy 1921-ben annak égi párját énekelte meg. Dramaturgiai előzmény lehet Beethoven IX. szimfóniája (1. Dráma: Allegro ma non troppo; 2. Scherzo: Molto vivace; 3. Nostalgikus lassú tétel: Adagio molto; IV. Finálé apoteózissal: Örömdá). Ezt követi a II. (1914, C-dúr) szimfónia (1915), a *Petőfi-szimfónia* (1922) és – redukálva – a kantáta is: a drámai első szakaszt (1. tétel), *scherzo* (2–3. tétel), majd nostalgikus lassú szakasz (itt: gyász; 4–6. tétel) követi, végül a finálé apoteózissal (7. tétel). Tárgyában, hangvételében és szerkezetében előképnek tekinthető Liszt két nagy oratóriuma, elsősorban a *Szent Erzsébet legendája* (amelyre Hubay egy interjúbán utal is áttételesen).³² Mahler VIII. (Esz-dúr) szimfóniája (1907) hasonlóan két részre tagolódik: a pünkösdi *Szentlélek-himnuszra* és a *Faust II.* zárójelenetére – és a főhős abban sem szólal meg. A programszimfónia műfaj szintén Lisztre és Mahlerre utal.

A szimfónia hatástörténetéből egy szál ismert: Dohnányi Ernő *Az ember tragédiájából* komponálta meg a *Cantus vitae* (1940) oratóriumát, amely több egyezést mutat a szöveges és a zenei dramaturgia terén. Kezdve azon, hogy ő is programszimfóniaként határozza meg a műfaját, folytatva azzal, hogy ő is kilépett az eredeti szövegmenetből, és ő is az emberi élet nehézségeiből („Zúg az élet tenger árja...”) emelkedett a bacchanálián és a funerálián keresztül a Chorus mysticus hangjain az apoteózisig, amelyet nála is *Hozsanna* zár le. (Stílusa ugyanakkor frissebb és tématranszformációja is közelebb áll a liszti eszményhez.) A két kantáta hangvétele, zenei elbeszélése, dramaturgiája és laikus-szakrális kifutása egybevág. Az pedig árulkodó, hogy Dohnányi kétszer is vezényli Hubay darabját (1928, 1938), másodízben éppen a *Cantus vitae* lezárása idején.

A *Vita Nuovát* Hubay mutatta be 1921. december 12-én, a Zeneakadémia nagytermében; ő vezényelte az Operaház Zenekarát és a Palestrina Kórust, a címszereplő Székelyhidy Józsefet és az égi hangok szólistáit, a Sztojanovics-tercettet. Az előadás zajos sikert aratott. Béldi Izor így méltatta: „Az első négy szonetthez, melyet a Dantét személyesítő tenorszólam és a vegyes énekkar érzéket meg, két tisztán zenekari rész is csatlakozik: az egyik az első találkozást ecseteli, a másik pedig Beatrice halálát. Mindegyik megkapóan szép, mély érzésű és színdúsan hangszerelt zenekép, aminthogy az egész mű is a szerző izmos alkotó erejének újabb örömdetes megnyilatkozása. Mindjárt a bevezetés, a fakadó szerelm poétikus szemléltetése (a szinkópált fuvolák epedő motívumával), melyből diadalmasan bontakozik ki az egész művön végigvonuló szerelmi motívum, még fugákban is jelentkezőn – de végig az egész mű, főleg a befejezés fenséges égi zenéje, a hozsánával és benedictussal: az igaz művészet varázásával hat a hallgatóra...”³³ A *Nemzeti Újság* tudósítója az összehatást foglalja össze. „A másfélórás mű első, hosszú szakaszában főleg a tenorszerepnek vannak olyan szépségei, amelyek fölérik a nagyigényű szólam nehézségeivel;

³¹ Lásd HUBAY: *i. m.* (1921), I./35. A német szöveg Johann WEGE fordítása.

³² (A Magyarország tudósítójától): *i. m.* (1921), 4.

³³ (-ldi): *i. m.* (1921), 9.

a nagyszabású zenemű egyébiránt ama szerencsés ritkák közé tartozik, amelyek emelkedést mutatnak: a második szakasz lírai részei szebbek, karai változatosabbak és erőteljesebbek. A hangszerelés az egész műben egyenletesen mesteri és hatásos”³⁴ A *Népszava* kritikusa az egyetlen, aki erőnei ellenére felejtésre méltónak tartja a művet: az „új szimfónia nem fogja túlélni Hubay tevékenységének egyéb maradandó eredményeit. Zenekara jól hangzik, óriási hangtömegek zavartalan folyamatossággal hömpölyögnek végig a zenekaron, az emberi hangot is hatásosan tudja érvényre juttatni. A hallgató valósággal belekábult az örvénylő hangok áradatába. De mindez nem elég. Amikor ily nagyméretű művel állunk szemben, igényeink is fölfokozódnak. [...] Ami a dallamszövést és hangszerelést illeti, túlságosan Wagner hatása alatt áll a szerző.”³⁵ (Szomorú tanulság, hogy a *Népszava* kritikája előrevetítette az 1949 utáni, Hubayval ellenséges zenepolitikai megnyilatkozásokat.)

A kantáta nyolc esten csendül fel, négy ízben élő rádióadásban.³⁶ Első alkalommal Dohnányi vezényletével (1928. január 23.) sugározta a Magyar Rádió, és harminc külföldi adó vette át. Hasonlóképpen rádiószenzáció volt a karlsruhei előadás, ahol 1933. február 2-án Joseph Krips dirigált, és azt az összes német adó közvetítette. A mű utoljára 1943-ban hangzott el. Feltámasztása időszzerű.

Francesca tragédiája

Alighieri másik ismert szerelmespárja Paolo és Francesca, lelkük a Pokol második körében bűnhődik. Francesca a sógorával Lancelot és Guinevere történetét olvasva kezdett viszonyt, ám férje meglepte és megölte őket. A katolikus tanítások szerint azért kerültek a Pokolba, mert a házasságtörésüket nem tudták meggyónni és nem kaptak bűnbocsánatot. A szenvedésüket az okozza, hogy bár

láthatják egymást, egy forgószelet sosem engedi, hogy egymáshoz érjenek. Mivel a közvélemény legkésőbb a romantika óta a szerelmet a házasság elé helyezi, Paolo és Francesca történetében nemcsak azt látjuk igazságtalannak, hogy két személy nem szeretheti egymást szabadon – családügyi szerződésektől függetlenül –, hanem hogy szenvedélyükért orvul megölik őket, ráadásul, a halál után is szenvedniük kell ezért. Alighieriben azt a humanistát látja a közvélekedés, akit annyira megrendít a szerelmesek sorsa, hogy elájul a találkozás után.³⁷ Számos művészeti ág alkotója a romantika, a szecesszió, illetve Alighieri halálának hatszázadik évfordulója idején elsősorban ezt a részletet ábrázolta.³⁸ Az olasz romantikusok és az angol preraphaeliták Alighieri-kultuszán túl számos hazai példa is van, például Tóth Árpád (*Non piulegge-vano...*), Kosztolányi Dezső (*Inferno*) és Babits Mihály költeményei (a fordítása mellett: *Dante*), valamint Juhász Gyula egyfelvonásos tragédiája (*Paolo és Francesca*). Említhetjük Gulácsy Lajos akvarelljét és Kövesházi Kalmár Elza dombozművét.³⁹ Amíg Csajkovszkij *Francesca da Rimini* zenekari fantáziája a tragédia sikeres feldolgozása, addig az azonos történet alapján született negyven opera egyike sem az (még Rahmanyinové sem).⁴⁰ Ebbe a sorba tartozik Ábrányi Emil zenedrámája (1909), amelyet öt esten át adott az Operaház 1912-ben.

Az 1921-es Dante-émlékvet követően hosszú ideig nem született jelentős újraírás (a nemzetközi színpadokon sem). A költő születésének 750. évfordulója alkalmából készítette el Baranyi Ferenc – a *Pokol* és a *Purgatórium* fordítójaként – azt a szöveget, amelyből Tóth Péter (többek között a népszerű *Tóték* opera és a *Szent Gellért-mise* alkotója) 2019-ben alkotta meg az *Isteni pokol* kantátát.⁴¹ A zenemű librettója harmadával csökkent (például kikerült a második kör több szerelmi vétkeére való utalás), viszont belekerült két kurta részlet: a kórus könyör-

³⁴ [NÉVTELEN]: *Dante-hangverseny. Hubay Jenő „Vita nuova” szimfóniája = Nemzeti Újság*, 1921. december 13., 8.

³⁵ (B-t.) [BRESZTOVSZKY Ernő]: *Dante-ünnepség = Népszava*, 1921. december 13., 5.

³⁶ A *Vita Nuova* előadásai:

1921. december 12., Hubay, BFTZ, Zeneakadémia [= Zak.]

1924. január 28., Hubay, Bécs, Große Musikvereinsaal

1928. január 23., Dohnányi, BFTZ, Zak., MR, élő adás

1928 (nincs közelebbi naptári adat), Hubay, Santa Cecilia Zkar, Róma, Teatro Augusteo

1931. október 15., Hubay, BHZ, Zak., MR, élő adás

1933. február 2., Joseph Krips, Karlsruhe, Festspielhalle, Südfunk (Délnémet Rádió) élő adás

1938. március 11., Dohnányi, BFTZ, Zak., MR, élő adás

1943. 05. 13. Hans Weissbach, Székesfőv. Zkar, Pesti Vigadó

³⁷ Az 1896-as, millenniumi Pokol-körképen még másképp ábrázolták: „Az Acheron [...] folyam partjain tolongókat darazsak és böglyök üldözik s fönn a levegőben a bűnös szerelem áldozatai lebegnek, köztük

Paolo és Francesca.” KÉZDI-KOVÁCS László: *A megnyitott „Pokol” = Pesti Hírlap*, 1896. május 16., 5. Dante nem (pusztán) együttérzésből ájul el, hanem mert szembesül azzal, hogy rá is ez a sors várhat. A jelenet értelmezési hagyományait lásd BÁN Imre: *Francesca da Rimini. (A Pokol V. énekének magyarázata)* = *Uó: Dante-tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 1988, 117–136.

³⁸ KESERÜ Katalin: „Légi semmi” és „állandó alak” *Dante a magyar szecesszióban = Irodalomtörténet*, 1986, 4. sz., 851–876., 855.

³⁹ Uo., 871.

⁴⁰ 1975-ig *Francesca da Rimini* címmel harminckilenc operát írtak. STIEGER, Franz: *Opernlexikon. Teil I: Titelkatalog*. Tutzing, Hans Schneider, 1975, 2. Band, 481–482. *Paolo and/és Francesca* címmel kettőt. STIEGER: *i. m.* (1975), 3. Band: 917.)

⁴¹ Lásd ALIGHIERI, Dante: *Pokol*. Ford. BARANYI Ferenc, szerk. MADARÁSZ Imre, Bp., Tarandus, 2012. A kantáta szövege BARANYI Ferenc: *Isteni pokol = Ezredvég*, 2015, 3. sz., 55–63. A műfordítót régóta foglalkoztatta a történet. Lásd BARANYI Ferenc: *A bölcselkedő lírája = Nagyvilág*, 1982, 9. sz., 1401–1404.

(1.) Sötét az erdő	B. Fele útján a földi létezésnek	C. Ó, nem, nem ember!	D. Rajtam jutsz át a bánat városába		
Kar; h	Dante belépője; d	Vergilius, Dante; d	kórus; G		
(5.) E. Bentjárva már vermében	F. Ravennában születtem...	G. Francesca, Francesca!	H. Rimini úrnője!	(9.) Most elmondom	J. Ne olvasd a könyvet!
Dante; D	Fran. belépője, kar; D	Paolo románca; a	Kar fohásza; f	Francesca áriája; F	Fran. és Paolo kettőse; E
(11.) Szerelem és nemes szív	(12.) Szerelemről dalol	(13.) Bátyám váratlanul	K. A szerelem nem tűri		
Kar, Fran, Plo; g	Verg, Kar, Dante; d	Paolo rec.; F	Fran, Plo, Verg., Dte, Kar; Asz		

5. táblázat:
Az Isteni pokol
szerkezete.
Jelenetek
(próbajelekkel
jelölve),
szereplők,
hangnem

gése (H.) és a végkifejlet elé Vergilius, Dante és a kar közjátéka (12. jelenet).⁴²

A félórás Alighieri-újraírás három férfi (Paolo – tenor, Vergilius – bariton, Dante – basszus) és egy női énekes szólistát (Francesca – szoprán), férfikart és modern szimfonikus zenekart igényel. Szokatlan a férfikar alkalmazása, amelynek eltérő a hangzása a szokásos női és vegyeskari felrakástól.⁴³ A stílus jellegzetessége a változatos harmóniai készlet, amely azonban végig tonális marad. A szerző a nyelvért polimodálisnak nevezi.⁴⁴

A kantáta egy állandó motívumra, számos hangjelképre és látványos harmóniai tervre épül. A jelentősebb dramaturgiai pontokon megszólaló lassú, passacaglia-szerű téma számos képzettársítást enged meg (például sötét erdő). Az első négy – az elemzésben jelenetnek nevezett –, próbajellel elválasztott szakasz tartalmilag elkülönül a későbbi részekről: itt Dante és Vergilius jelenik meg, illetve száll alá. Az előjáték a félelmetes, sötét erdőt ábrázolja: a basszusklarinéton és nagybőgőn megszólaló h-moll passacaglia téma zsongása – a magyar zenekultúrában felnőtt hallgatók számára – a *Cantata profana* hasonlóan sejtelmes (szintén erdőt lefestő) kezdetére emlékeztet. A 15. ütemben a kórus a passacaglia ellentétmájával lép be; hangzása a magyar kórushagyomány kevéssé ismert irányát (hangsúlyosan nem-kodályi és nem-bárdosi) képviseli. A B próbajelnél szólal meg a firenzei költő, akit Tóth Péter izgalmas, szabad módusú, Sprechgesang stílussal jellemez, amely az operai hagyományban eltér a basszus szereplők bölcs karakterétől. A C próbajelnél

lép elő a mantovai poéta, akinek nincs saját motívuma, de minden esetben mozgalmas, rendszerint moll zenekari gesztus kíséri. Ez alapján Vergilius nem a lélekvezető (mindentudó, bölcs és tanárosan szigorú), hanem Aeneas és Didó szerelmi tragédiájának költője. A két férfi ezután – klasszikus helyzetű dúrszeptimen keresztül – „a bánat városába” (azaz a Pokolba) lép. A híres „Hagyj fel minden reménnyel” sort a kórus négy ütem alatt A-dúrból a tengelyrendszer ellenpólusába (Esz-dúr) jutó nónakkord-sorral kiáltja világgá. A tritonúsznyi (értsd: ellentétes tartományokat – itt: mennyet és Poklot – összekötő) hangnemváltás a kantáta harmóniai alaptrópusa, a finálé értelmezésének kulcsa.

A szerelmi szűzsé (dramaturgiailag: történet a történetben) az E próbajelnél kezdődik a gomolygó passacaglia témával. Dante, megpillantván a szerelmeseket elválasztó forgószelet, közelebb merészkedik. (A zene emlékeztet Wotan és Loge Niebelheimbe érkezésére.) Francesca belépőjét – a nőhöz kapcsolódó – háromütemes téma vezeti fel, A-dúrban. Az életére visszatekintő lassú áriára kedvese felel (G próbajel) 8/8-os lüktetésű, háromtagú, víz szimbolikájú románccal. A folytonosan hullámozó dallamok (szekszola-figura + szünet lüktetése és dallamíve miatt a *Moldva* kezdetére hasonlít) igényes átfordítása annak, hogy kettőjük szerelme veszélyes (erre a hínár szóval utal), illetve ellenállhatatlan, mint az Adria. (Francesca áriájához hasonlóan a románcban is hallani – az eredeti szöveggel autentikus – tartózkodást; dramaturgiai elemeltséget.) Kettejük tiltott kapcsolata veszélyt hoz nemcsak

⁴² TÓTH Péter: *Isteni pokol*. Szerzői gépirat, 2019 (Strausz Kálmának ajánlva). Köszönöm a zeneszerzőnek, hogy a kottát a rendelkezésemre bocsátotta.

⁴³ Lásd FARKAS Anita: „Van egy zseniális Kodály-módszerünk, és mi mégis

veszni hagyjuk” *Mesterek és tanítványok* = *Magyar Demokrata*, 2020. szeptember 9., 60–62., 60.

⁴⁴ TÓTH Péter magánlevele a szerzőnek (Bp., 2021. augusztus 10., gépirat).

magukra, hanem városaikra is, ahogy arról a kar tudósít – Alighieri, sőt Baranyi eredeti szövegétől idegen részlettel –, korálban. Az f-mollban kezdődő kórusjelenet melegségével kiemelkedik a tragikus-szenvedélyes tónusból (megidézve Tóth Péter egyházzeneinek kedvelt zsánereit). A fohászt azonban a szerelmesek nem fogadják meg, s Francesca (I próbajel) 6/8-os ariettában meséli el pástorájuk történetét, amelyből kibomlik (J próbajel) szerelmi kettősük. Ennek a végén szólal meg először a kantáta mottója: „Szerlem és nemes szív mindig egyek!”⁴⁵ A kantáta zárlatát vetíti előre a mottó lezárása (494–497. ütem): f-mollból a párhuzamos dúrt Esz-dúron keresztül éri el.

Késleltetve a végkifejletet – belép a kórus is a *Vita Nuovából* való, említett sorral, g-mollban. (Az idézet kimondása azért fontos, mert a dolce stil nuovo azt tanította, hogy csak a nemes szívű emberek képesek a szerelemre.⁴⁶ Alighieri kijelentése azonban nem a testi szenvedélyre – tehát nem Paolo esetére – vonatkozott, hanem a lovagi misztika értelmében az unio mysticára.) Az éneklőkhöz csatlakozik előbb Vergilius – a rá jellemző mozgalmas, d-moll kísérettel – majd pedig Dante is. A firenzeit a halottak megindították, és a házasságtörés ellenére is megszánja a két, kárhozatra ítélt szerelmest.⁴⁷ Ekkor nyílik meg végképp Paolo, és hatütemnyi recitativóban elmeséli halálukat, majd pedig (K próbajel) az összes szereplő – az e-mollban megszólaló passacagliát követően – szerelmi himnuszt énekel: „A szerelem nem tűri, hogy viszonzatlan legyen.” A zárlat ismét meglepő, mert a sok moll hangzás után, az utolsó ütemek f-molljából ezúttal is Esz-dúron keresztül jutunk a párhuzamos dúrba (Asz). Mivel a kantáta kezdő hangzata a h-moll volt, a történet végére a tengelyrendszer legtávolabbi hangnemébe érkeztünk (miként a Pokol kapujánál). Ez vigasztaló a mű Dantéjára nézve, mert sötét erdőben való eltévelyedéséből e jelkép révén a szerelemben találhat valódi kiutat. (Ezzel a zeneszerző Alighieri és Baranyi szövegét is érdemben újraírta).

Az *Isteni pokol* szövege, dramaturgiája és harmóniája paradoxonokra épül, így Francesca „pokoli tiszta”, a cselekmény a történetet a történetben fordulattal fejeződik be (Alighieri nem lép vissza narrátori pozíciójába), és tritonusz távolságú hangnemek alkotják a mű harmóniai keretét.⁴⁸ A zeneszerző a két költőt kívülállóként (azaz a nézőkkel azonos helyzetben) ábrázolja, míg a két szerelmes „flashback” technikával emlékezik.⁴⁹ Szemben Baranyi 1982-es, és némileg a 2015-ös változatával, Tóth Péter

Passacaglia-téma

Cello

Basszusklarinét

Vergilius

Ó nem, nem em - ber! Az csak vol - tam én.

A Pokol kapuja (kar)

Ki itt be-lépsz, add fel min - den re-mé - nyed!

Francesca belépője (és jellegzetes kísérete)

Ra-ven - ná - ban szü - let - tem,

a katolikus értékrendet ironia vagy elutasítás nélkül jeleníti meg. Főként a kórusok árulkodnak arról, hogy melyek a szereplők egyéni vágyain túlmutató – a művön belüli – értékek. A korábban már említett többi elemmel (például a szereplők egyéni jellemzése) együtt tehát az Alighieri-terezinák érvényesen születettek újjá.

A szerző kantátáját Strausz Kálmán karnagynak ajánlotta, aki a Honvéd Férfikkal és a Szegedi Szimfonikusokkal mutatta be, több ízben. 2020. szeptember 30-án zárt koncerten tervezték előadni a Zeneakadémián, de a nyilvános ősbemutatója 2021. június 7-én zajlott le, a veszprémi Hangvillában.⁵⁰ Ezt követően 2021. június 15-én a Budapesti Kongresszusi Központban hangzott el. A Hubay-kantátaéhoz hasonlóan, többszöri előadása a magyar Alighieri-recepció létszükséglete (lenne).

Tóth Péter:
Isteni pokol,
témák

⁴⁵ V. N., XX., 11. sonetto, 1.

⁴⁶ BARANYI: *i. m.* (1982), 1401.

⁴⁷ Lásd erről bővebben BALOGH: *i. m.* (2012), 64.

⁴⁸ TÓTH: *i. m.* (2019), 24. Paolo: „Francesca, égiséged pokoli tiszta, így jár, kit zsigapig a hínár nem húz, de felelem.”

⁴⁹ [NÉVTELEN]: *Interjú Tóth Péter zeneszerzővel, az Isteni pokol című oratórium bemutatója kapcsán* = *Artnews.hu*, 2021. május 11.

<http://artnews.hu/2021/05/11/interju-toth-peter-zeneszerzovel-az-isteni-pokol-cimu-oratorium-bemutatoja-kapcsan/>

⁵⁰ [NÉVTELEN]: *Elmult idokbol – Dante és Jeanne d'Arc* = *Artnews.hu*, 2021. május 10.

<http://artnews.hu/2021/05/10/elmult-idokbol-dante-es-jeanne-darc/>

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Egy garabonciás művész dolga,
hogy mindig megtalálja a közönség szívéhez
vezető rejteket. Hogy ne hagyja magát
keretek közé szorítani.”

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

ma
mű

Latinovits, a garabonciás

Garabonciás lenne?

Járjunk csak utána ennek a fogalomnak! Mit mond erről a *Magyar szókincstár*? Ördögös, bolondos, kötekedő. Egyenként cáfolni tudnám mindegyik definíciót, de sejtem, hogy miért jut eszébe bárkinek is e három fogalom bármelyike Latinovits Zoltánnal kapcsolatban.

Ördögös volt, mert játszott – nem is akárhogyan – ördögi figurákat. Ivant, a Karamazov fiút, Cipolla lovagot a Thomas Mann-mű alapján készült egyfelvonásosban, Varró őrnagyot Örkénynél és *Az ötödik pecsét* gyűlöletes nyilas tisztjét Fábri Zoltán filmjében. Törőcsik Mari mondta róla egy meg nem jelent interjúban, hogy még a hősi szerepeiben is ott lappangott a játéka mélyén valamilyen rejtett negatív vonás.

Kötekedett, ha ki kellett állnia színészi hitvallása érdekében. Tegyük hozzá, mindig jó oka volt rá.

Bolondos lett volna? Az volt, ha csak úgy tudta a rábízott szerepet megformálni. Az volt, ha csak ezzel az esz-közzel tudta érvényesíteni szakmai vágyait.

**...Fel kell mutatni azt
a sorsát formáló erőteret.**

Róla írni ma úgy érdemes, ha valami újat mondunk az utókornak. Fel kell mutatni azt a sorsát formáló erőteret, amelyet a kádári-aczéli művészeti irányítás és a zseniális őstehetség alkati sebezhetősége között feszülő éles ellentét hozott létre, és darálta be őt élete és tehetsége csúcsán a nem-létbe.

Színház, film, versmondás, rendezés, írás.

Tartsunk sorrendet. Mi lehetett számára a legfontosabb szakmai terület? Elsőként és jelesen: csakis a színház. A magyar vidék. Debrecen, Miskolc, Kecskemét, Veszprém – a meghódított városok. Szent István körút, Paulay Ede utca, Városliget, Nagymező utca. Vígszínház, Körszínház, Thália, Fővárosi Operett. Rómeóból hirtelen Cipolla válik, Savonarolából Ványa bácsi lesz. Kutyavilág a színészetre, s kutyaként a színpadon. Jönnek a szerepek – futószalagon. Többségében a lélek púpjait hordozó alakokat keltett életre. Ő maga panaszkodott erről. „Naponta átlépte a jó és a rossz határát, s néha tarka virágcsokorral a kezében érkezett meg onnan.” Ezt nem ő mondta,

hanem Kassák Lajos egy másik teremtő zseniről, Bartók Béláról, de Latinovitsra is ráillenek ezek a szavak.

Ha örökké emlékezetessé vált filmalkításait leltározzuk, joggal juthat eszünkbe egy klasszikus garabonciás, Till Eulenspiegel. Vagy esetleg a jokulátor, nevezetesen egy bizonyos jokulátor Tarkovszkij *Andrej Rubljov*-jából. Az énekmondó vándorkomédiás, akinek büntetésből kivágják a nyelvét. Latinovitsot persze nem érhetette efféle megtorlás, ám lehettek, akik gondolatban megcselekedték ezt vele.

**...ki akarja hagyni a korai
Kádár-diktatúra kötelező
karrierlépcsőit.**

Szabályszegő celluloid alakmások peregnék a legjobb moziban, az emlékezetünkben. Törtető mérnök, aki ki akarja hagyni a korai Kádár-diktatúra kötelező karrierlépcsőit – ez a film a *Gyalog a mennyországba*. Ugyanezt a figurát látjuk viszont egy bő évtizeddel később, 1971-ben egy üzemi laphoz lecsúszott, jobb sorsra érdemes újságíró alakjában. Ez *A legszebb férfikor*, amelyet jócskán öszülőfélben mutat föl negyvenévesen, saját legszebb férfikorában. Minden, filmvásznon és tévéképernyőn látható alakítása közül legtovább él és hat a *Szindbád* című filmben megformált Krúdy-alakmás. Ebben a filmben cáfolja önmagát, azt a nyilatkozatát, hogy „halott gépművészetnek” tartja a filmkészítést. Huszárik filmje, benne az ő játéka hosszú időre beleírta magát a magyar mozgókép aranykönyvébe. Legszebb férfikorában járt, amikor éppen elhagyta a Vígszínházat – másodszor és utoljára, hogy aztán ne szerződjön többé tagnak sehová széles e hazában, amely nem is olyan széles, ha szabályszegő értelmiségi keres benne szellemi otthont valahol.

Nincs más hátra, írni kezd, illetve folytatja, amit még a 60-as években, az egykori *Új Írás* folyóirat hasábjain, 1966 novemberében elkezdett. Szurkálni kezdi a ködöt. Ma ez a kötet cím legendás, akkor azonban sokakban mosolyt keltett. „A színpalak mögött a közöny és a középser még hezitált.” Ez is idézet: Nagy László költőtől, akit – más nagyjaink mellett – forró áhítattal tolmácsolt pesti irodalmi esteken, rádióstúdióban, vidéki művelődési ott-

honok recsegő pódiumán. A színházi bajlaltár latinovitsi felidézése ma talán kiegészítésre szorulna, de a költői lélek mérnöki pontosságú elemzése mit sem veszítettek érvényességükből. Sajnálatos áthallás, de ő tényleg a versek „lelkének mérnöke” volt és maradt. *Verset mondok* című kötetében megtekinthetjük jeles lírikusainkról papírra vetett rajzait. Meglehet, ezeket az ábrákat vagy inkább mérnöki tervek kevesen értik, talán csak sejtik a jelentésüket. Bővebb magyarázatot – illetéktelenség okán – magam sem tudnék hozzájuk fűzni.

Továbbá fel kell tenni a kérdést: milyen író volt Latinovits Zoltán? Ha csak belelapozunk az *Emlékszem a röptélés boldogságára* című gyűjteményes kötetébe, néhány oldal elolvasása után rádöbbenünk, milyen stílussteremtő erővel tudott írni, milyen képszerűen megjelenítő módon közölte a gondolatait. Egyáltalán, mikor írt? Mikor szakított időt arra, hogy eszmefuttatásait papírra vesse. Gondolom, kézzel írt, hiszen, ha kedve támadt, rajzokkal is illusztrálta gondolatait.

Ezek a műfaji területek, amelyekről idáig szó volt, nyomon követhetők Latinovits munkálkodásának katalógusában. Celluloid- és mágnesszalagok, nyomdai termékek őrzik játékát és gondolatfűzéseit. Színházi rendezéseiről sajnos csak emlékfoszlányok maradtak fenn. Néhány túlélő játszótárs számára talán még eleven az élmény, amelyet a veszprémi Petőfi Színház próbáin és előadásain átélt, két, látszólag egymáshoz nem illő szerző, Németh László és Maxim Gorkij színdarabjainak bemutatóin. Téves forgatócsoportoknak kellett volna odarohanniuk és rögzíteniük a magyar színháztörténet e jeles eseményeit. Ehelyett a vígszínházi *Ványa bácsi* felvételét is törölni akarták az archívumból, csak egy kíváncsi technikus mentette meg a szalagokat, amelyek szerencsére újra nézhetők.

Hogy archívum őrizze teátrumi munkálkodása eredményeit – ezzel ő nem törődött. Annál inkább szeretett volna színházat alapítani, ahol magyar szerzők darabjai szerepeltek volna a programban. Szeretetszínház lett volna ez a hely is, miként egy másik nagy álmodozó, Mezei Mária képzelte a színházművészet erkölcsi-szakmai alapjait. Színházalapítás a korai 70-es években? Amikor az alig beindult és mindig is kordában tartott honi gazdasági és politikai reformok visszafordítása zajlott, 1972 táján.

Amikor ideológiai konferencián dádázták meg az állami irányítás szerint elhajló társadalomtudósokat és művészeket. Amikor alig titkolt jelszó lett egy ki tudja, honnan előrancigált, fegyelmező mondatból, nevezetesen, hogy „gúzsba kötve táncolunk”. Ő pedig igazából repülni szeretett volna. Gyerekkorát felidéző állatkerti emlékezésében írja: „Csak a madarak boldogok.” Bármilyen különösen hangzik, még áttételesen is, hitt abban, hogy a szárnyai újránőnek.

...Az igazi színház belül maradt, a lélekben.

Az igazi színház belül maradt, a lélekben: Latinovits terveiben, vágyaiban, álmaiban. És a szanatóriumi szobában, ahová megbántott, sebzett lelkét ápolandó, kénytelenségből visszaszorult. A politikai rendszer humánus volt vele szemben. Nem nyomtak a kezébe visszatérésre már nem jogosító útlevelet. Nem zárták rá gyógykezelése intézményének ajtaját. Dolgozhatott. Mehetett egyetemista versmondók közé fellépni, szavalni, rendezői tanácsokat osztani. Az ELTE Balassi Bálint Szavalóköre volt az utolsó szakmai menedéke. És a hanglemezgyár stúdiója, ahol legkedvesebb költője, Ady Endre mondatait rögzítette. Síron túli üzenetként még a halála után is megszólalt, ránk szólt, Adyra emlékeztetett egy mellesleg nem túl sikeres játékfilmben. (Ez volt a költő centenáriuma alkalmából, 1977-ben bemutatott, *Ki látott engem?* című alkotás.)

Egy garabonciás művész dolga, hogy mindig megtalálja a közönség szívéhez vezető rejtékutat. Hogy ne hagyja magát keretek közé szorítani. Huszonévesen se, amikor Balatonszemesről Füredre vitorlázik, hogy belekerüljön a *Liliomfi* nyitó képsoraiba. Évek múlva se, amikor a jeles építészdiplomát sutba dobva, szülői tiltással dacolva színésznek áll, mint évszázaddal korábban vándorkomédiás elődei.

Kifogott ő mindnyájunkon. Ma is velünk van, hódít, és igét hirdet.

Talán mégiscsak garabonciás.



INTERJÚ

A 80-as években európai szinten is sikertörténet volt a magyar régizenejátszás, de a rendszerváltás idején a kulturális életet is érintő anyagi nehézségek visszavetették a lehetőségeket. Hosszú idő után újra támogatásra számíthat a historikus zene előadása és az ehhez szükséges kutatás. Vashegyi Györggyel a Haydneum – Magyar Régizenei Központról és a régizenei élet hazai történetéről beszélgettünk.

„Óriási munka áll előttünk”

A magyar régizenejátszás több évtizedes múltra tekint vissza, központi támogatást korábban mégsem élvezett.

Magyarországon a 70-es években indult az úgynevezett Early music mozgalom, az első fontos mérföldkő 1981-ben, a Capella Savaria első koncertje volt (idén novemberben ünnepelhetjük a koncert negyvenedik évfordulóját). A Capella Savaria munkájára hamar felfigyelt az akkori Hanglezgyártó Vállalat, és elindította a Musica Antiqua projektet, ami úttörő vállalkozásnak számított európai szinten is. Sikertörténet volt az európai régizenei kiadásokon belül: Zádori Mária, a Capella Savaria, a fiatal Nicholas McGegan és Németh Pál vett részt benne. Később csatlakozott hozzájuk a Concerto Armonico, Spányi Miklós, a Festetics Vonósnégyes és sokan mások. Már a rendszerváltozás előtti években gazdag történetet tudhatott magáénak a magyar régizenejátszás: a lemezsorozatot a Hungaroton, a pártállami rendszer hanglezgyártó vállalata finanszírozta, Bors Jenő vezetésével. Vagyis az akkori állampárt támogatta magát a régizenét és ezt a sorozatot is, amely nagyon szép sikereket aratott.

Ön mikor találkozott a régizene-mozgalommal?

Nagyon fiatalon, 1985-ben, tizenöt évesen hallottam először korabeli hangszereket élőben: Nicholas McGegan Händel *Brockes-passió*-koncertjén, a Zeneakadémián. Aztán jött a rendszerváltozás; bár a parlamenti demokrácia beköszöntött, ami nagyon jó dolog, de a multik bejövetele pillanatok alatt megteremtette a néhol nagyon, néhol kevésbé vad kapitalizmus szabályrendszerét, a kulturális életben pedig a bénultság időszaka jött el. A kultúra már a rendszerváltás előtt is alapvetően a hiánygazdálkodásról szólt, általában nem jutott rá elegendő pénz. A régizenében azért volt különösen nehéz a rendszerváltozás utáni helyzet, mert ehhez a területhez – a klasszikus zenén belül – nem rendeltek „automatikusan” forrást. Nem volt ez mindenhol így (a posztszocialista országokban sem), például 1990-ben Csehszlovákiában, Pozsonyban létezett állami fenntartású régizene-együttes, a Musica Aeterna, amely évtizedekig tovább is működött. Magyarországon viszont szinte minden leállt.

A Purcell Kórus és az Orfeo Zenekar is közvetlenül a rendszerváltás után indult.

Szimbolikus, hogy a Purcell Kórus napra egyidős az első szabadon választott parlament alakulásával, és 1991-es

születésű az Orfeo Zenekar. Mi akkor toppantunk be a „piacra”, amikor már nem volt pénz, és nagyon nehéz idők jöttek mindenki számára. Szinte egyedüli volt a Régi Zenei Napok fesztivál (akkor Sopronban), 1993-ban még hallgatóként vettem részt rajta, 1994-ben vezényeltem ott először koncertet. Hamar látszott, hogy ezen a helyzeten változtatni kell, ezért 1998-ban írtam egy tervezetet egy magyarországi állami régizenei központ felállítására, Hámori miniszter úr számára. Bár az ötletet jól fogadták, nem volt rá forrás. Két évvel később ezt megismételtem Rockenbauer miniszter úrnak címezve: ő is pozitívan fogadta, de akkor sem volt forrás. Utána jöttek a baloldali kormányok; természetesen folyamatosan bővítettem az anyagot, beleépítettem új gondolataimat, frissítettem, és így juttattam el a baloldali kormányok kulturális vezetéséhez is. A szakmai visszhang pozitív volt, de esély sem volt a megvalósításra. 2020-ban jutottunk el odáig, hogy ennek az 1998-as tervezetnek a sokadik verziója érdemi támogatást kapott. 2020 tavaszán döntött arról a magyar kormány, hogy 2021-ben felállítja ezt a régizenei központot és a 2021-es költségvetésben már forrást is biztosít hozzá: végül a Miniszterelnökség alapította meg a Haydneum – Magyar Régizenei Központot, alapítványi formában. Az új intézmény neve kétarcú: második fele fedi le az 1998 óta folyamatosan újraírt tervezetet, amelynek célja a magyarországi régizenejátszás támogatása, finanszírozása, fejlesztése, nemzetközi kontextusba helyezése. Forrást kell biztosítani hangszerek vásárlására, építtetésére, restaurálására, kurzusokra, kottákra. Cél, hogy legalább visszakerüljünk oda, ahol a 80-as évek második felében már jelen voltunk, csak a történelem viharai sodortak el onnan bennünket. Nagyon fontos volt a 80-as évekbeli munka és az akkor megjelent lemezek: a világhírű kanadai szopránénekesssel, Nancy Argentával beszélgettem egyszer, és elmondta nekem, hogy ő is Zádori Mária lemezein nevelkedett. Nagyra értékelem a Capella Savaria munkásságát: Janzsó Györgyöt ki is emelném, aki már a 80-as években is a Capella Savaria nagybőgőse volt, és máig aktív muzsikos – többek között az Orfeo Zenekarban is –, de természetesen említenem kell Nicholas McGegant, aki a 80-as évektől kezdődően nemzetközileg is kiemelkedőt alkotott, ennek fontos része Magyarországhoz kötődik. Vissza az intézmény nevéhez: a Haydneum név ötletét Dobó Ágótától, a Műemlékek Nemzeti Gondnokságának korábbi igazgatóhelyettesétől kaptam. A név arra utal, hogy Magyarország zene- és kultúrtörténetében Haydnnak milyen

nagy a szerepe: vitathatatlan, hogy Magyarországon jelentős Haydn-kultusznak kell lennie.

Bár Haydn neve közismert, magyarországi tevékenységéről nagyon kevesen tudnak, és ritkán kerül szóba.

Ezen a téren is van mit tenni. Egyébként ennek a gyökerei is éppen 1998-ra nyúlnak vissza: akkor indult ugyanis a Haydn Társaság Haydn Eszterházán fesztiválja – 1998 szeptemberében Zádori Máriával együtt adtuk a nyitókonzertet –, ami új fejezetet nyitott az itthoni Haydn-kultusz terén, elsősorban Fertőd-Eszterházán. Magas nemzetközi színvonalú historikus fesztivál bontakozott ki ott – mások mellett – Jaap Schröder, Simon Standage, Malcolm Bilson, Frans Brüggen, Roger Norrington, Zádori Mária, Komlós Katalin, a Capella Savaria és az Orfeo Zenekar közreműködésével. Hamarosan az Orfeo Zenekar lett a fesztivál rezidens együttese, valószínűleg a legtöbb koncertet is mi adtuk ott. A Haydn-kultusszal és Eszterháza zenei életével ennek ellenére továbbra is sok gond volt.

Ezek egy része súlyos történelmi örökség a szocializmusból.

A kommunizmus alatt határzár volt: Fertőd-Eszterháza a tiltott zónába esett, vagyis a vonatról lényegében leszállították az embert, ha nem ott lakott, de oda akart menni. Valóságos Csipkerózsika-kastély volt, düledezőfélben: 1991-ben, az Orfeo alakulása utáni nyáron két hétig dolgoztunk ott – sokszor teljesen elment az áram, s gyertyákkal bolyongtunk éjszaka a kísértetkastélyban, érdekes idők voltak... A kastély majdnem összedőlt, de szerencsére az első Orbán-kormány alatt felújították, és megmenekült. Eszterháza viszont továbbra is szinte halott település maradt.

Fertőd néven.

Ennek a története is jellemző arra a korra: sok más jó mellett ezt a nevet is Rákosi Mátyásnak köszönhetjük. Fertőd nevű falu nem létezett, amíg ki nem találták a kommunisták a Mindszenty-perrel egy időben, hogy a térképről tűnjön el még az emléke is az Eszterházy családnak. Eszterházát tehát összevonták Süttörrel, és az együttest Fertődnek nevezték el. Máig aktuális feladat: vissza kellene hoznunk a történelmi településnevet, legalább Fertőd-Eszterháza elnevezéssel.

Sokan a mai napig nem tudják, hogy hol keressék Eszterházát.

Elképesztő, hogy ez mekkora látogatókiesést jelent évente. Emellett Ausztriában évtizedekig rendszeresen adtak ki olyan könyveket, amelyben, mondjuk, Eszterháza és a díszterem fotója mellé azt írták: Eisenstadt. De visszafelé a témához: Haydn-kultusznak lennie kell. Az új in-

tézmény megalapítását az is indokolja, hogy Haydn körül – őt időben megelőzően és követően –, mintegy kétszáz évet lefedve, 1620-tól 1820-ig, Magyarországon páratlan zeneszerzői hagyaték van. A barokk elejétől a nemzeti romantikáig terjedő periódust nevezzük mi Haydneum-repertoárnak. Ebben beletartoznak azok a szerzők, akik itt születtek, de Európában máshol fejezték be az életüket, azok a szerzők, akik nem itt születtek, de itt dolgoztak, és azok a művek, amelyeknek az egyetlen forrása valamelyik magyarországi könyvtárban található – még akkor is, ha a szerzőnek adott esetben semmi köze nem volt Magyarországhoz, csak a műve ide került. A Haydneum névválasztása – miközben Haydn jelentőségét is hangsúlyozza – ennek a repertoárnak a fontosságára hívja fel a figyelmet. Az OSZK-ban levő Esterházy Zenei Gyűjtemény első három műcsoportjában Joseph Haydn, testvére, Michael Haydn és Gregor Joseph Werner felbecsülhetetlen jelentőségű művei is megtalálhatók. Ezeken kívül is további ezernyi kéziratról van szó: csak Albrechtsbergertől például körülbelül négyszázötven kompozíció autográfát őrzik itt. Nemcsak az OSZK-ban, hanem az itthoni egyházi kottatárakban – például a veszprémi érsekség kottatárában is – páratlan értékek találhatók. Lényegében több tízezer kötet várja, hogy legalább száz évig egy-egy szakértő komolyabban foglalkozzon vele. Címük jó esetben szerepel egy katalógusban, de amikor kinyitjuk a kötetet, olykor teljesen mást találunk benne – például egy elveszettnek hitt művet –, mint amire számítottunk. Komoly felfedezések várhatók: ez jelentős részben azért van így, mert sokszor ennyire kutatatlan az anyag. Mindez nemcsak indokolja, hogy létrejöjjön egy ilyen intézmény, de hosszú távra biztosítja is, hogy legyen hozzá feladat.

A Zenatudományi Intézettel karöltve végzik majd ezeket a kutatásokat. A Magyar Művészeti Akadémia mennyire tudja segíteni a Haydneum munkáját?

Igazából az MMA-nak csak bizonyos kutatások beindításában volt szerepe: most tudunk építeni arra a munkára, amelyet – például MMA-ösztöndíj keretében – kutatásként már elvégeztek. Pintér Ágnes Albrechtsbergerrel kapcsolatos, hároméves kutatását idén augusztusban fejezte be. Szokos Augustin és Mészáros Péter közös pályázattal a Werner-oratóriumok közreadását készíti elő. Amúgy vizuálisan is gyönyörűek ezek a Werner-partitúrák: Werner zenésze, Thonner György kézírása szép, emellett szinte hibátlan is. Itt az egyik legnagyobb kihívás a Kurrent-schriftben lejegyzett, nyomtatásban nem megjelent, 1730-as évekből kismartoni dialektusban készült, korabeli, erősen filozofikus német szövegek visszafejtése. Tizenkilenc Werner-oratórium maradt fenn: ebből tizenkettőnek Budapesten, nyolcnak Bécsben van a forrása, egyiknek mindkét helyen, a többiből csak egy-egy pél-

dány maradt fenn. Nagyon kicsi az esélye, hogy valaha elő fognak kerülni további másolatok.

Mit tudunk ezekről az oratóriumokról?

Az oratóriumok valószínűleg Werner zeneszerzői pályafutásának legfontosabb darabjai, nagypéntekenként, a kismartoni kápolnában hangoztak el. Ahogy jobban megismerem őket, egyre inkább az a benyomásom, hogy valamilyen szinten színpadi előadások lehettek. Werner rendkívül eredeti módon kezeli a zenei anyagot: nemrég vettünk fel egy nyolc és fél perces, nagy csellós szólós áriát Christian Immlerrel, a világ egyik vezető basszbaritonjával: biztosan nem véletlen, hogy Werner – bár olykor negyven másodperces zenekari bevezetőt vagy közjátékot is ír az áriába – az énekes utolsó hangja után egy másodperc alatt lezárja a tételt, utójáték nélkül. Kifejezetten színházi hatású ez az ária: nem csoda, hiszen Trauerspiel-nek nevezik ezeket az oratóriumokat, ami a színpadi előadás lehetőségére utal. Az oratóriumok ékes bizonyítékai annak, mennyire távol áll az igazság attól a képtől, amely az utókorban Wernerről kialakult Haydnal közös öt évük konfliktusokban gazdag, jól dokumentált történetéről, a féltékeny, idős mester és a fiatal gényusz szembenállásáról. Számomra Werner Haydnal egyenértékű zeneszerző, csak negyven évvel korábbi stílusban alkotott, hiszen Bach, Händel, Stölzel kortársa volt, és most már meggyőződésem, hogy ezt Haydn is így gondolta. Minden bizonnyal idős korában már lelkiismeret-furdalása is lehetett a mesterrel kapcsolatban: ezért jelentette meg a Werner-oratóriumokból a hat nyitányt vonós négyesre. Ezek a darabok olykor Händel op. 6-os concerto grossóihoz is hasonlítanak: rendkívül erős kontrapunkt és nagyon mély harmóniai tudás jellemzi őket. Emlékszem, Somfai tanár úrral 1998-ban beszélgettem erről, amikor a Haydn-fesztiválon a Cecília-misé első ízben játszottuk. A Cecília-mise 1766-ban keletkezett: ez Werner halálának az éve, ekkor lép elő Haydn első karmesterré. Most, több mint húsz év után úgy látom, Haydn Werner halála után egyszerűen nem írhatott „akármilyen” zenét, fel kellett vennie a versenyt a mesterrel. Annyira nem ismerték ezeket a műveket, hogy sokáig olyan feltételezések is voltak, hogy a bevezetőket a Werner-fúgákhoz Haydn írta, pedig ezek szintisza Werner-művek.

Beethoven életének is van magyar vonatkozása. Ő mennyire kerül be ebbe a körbe?

Bár nagyon fontos része a korszaknak, nem hiszem, hogy nekünk Beethovenre kellene koncentrálnunk: szerencsére neki Magyarországon is megvan a kultusza. Ugyanakkor fontos kimondani, hogy alighanem Haydn volt a XVIII. század végének a legjelentősebb nemzetközi kisugárzású zeneszerzője: gyakorlatilag nincs olyan a német nagyro-

mantika zenéjében, amit ne tudnánk valahogy Haydnig visszavezetni, sőt, számomra az egész német romantika Haydn köpönyegéből bújott ki. Persze, Beethovennel is akad bőven teendő, a régizenejátszás szemléletében rengeteg a változtatnivaló a Beethoven-előadásokon: pontosan azért, mert a tradíció sokszor nagyon furcsa dolgokat rögzít. Beethoven is része a Haydneum-repertoárnak, de nyilván nem őt kell elsősorban kutatnunk.

Például Jánosi András nagyon érdekes összefüggéseket tárt fel a népzene és Haydn munkássága között. Ezek az oldalági kutatások mennyire férnek bele a Haydneum profiljába?

Jánosi András akadémikus úrral sokszor beszélgettünk erről, koncertjeiket is örömmel hallgattam. Fontos és izgalmas kölcsönhatás ez: nemcsak Haydn kapcsán, hanem az egész barokk zene viszonylatában. Rengeteg érdekes kapcsolódó kutatási témát lehet találni, de mi itt és most elsősorban a műzenei repertoár feltárására szeretnénk összpontosítani, hiszen a feltáratlan anyag hatalmas. Az első megállapodásokat most kötjük meg a Veszprémi Érsekséggel, erre készülünk még az idén az OSZK vonatkozásában is. Az OSZK Esterházy-gyűjteményében sok francia barokk kézirat is található: nemcsak Lully és Rameau, hanem többek között Dauvergne, Colin de Blamont, Boismortier, Mondonville és Montéclair művei is. Ez azért érdekes, mert XIV. Lajos törvénye értelmében minden bemutatott francia opera partitúráját kötelező volt kinyomtatni, így ami a kor francia operáiból fennmaradt, főleg nyomtatás. A nyomtatott partitúrák zömükben nem tartalmazzák az összes belső szólamot, a fennmaradt kéziratokban viszont megtalálhatjuk őket, ezért bírnak ez utóbbiak különleges jelentőséggel. Bizonyos ilyen belső szólamokat egyes francia barokk operák esetében ma is az Uppsalában található Düben-kollekcióból veszünk, hiszen egyedül ott lelhetők fel. Már most borítékolható, hogy számos francia barokk tétel belső szólamainak egyetlen forrása itt lesz, Magyarországon. Esterházy „Fényes” Miklós, előtte Pál Antal és később II. Miklós mindenképp a legjobbakat szerezte be: anyagi erőforrásaik korlátlanok voltak, és rajongtak a művészetért. „Fényes” Miklós meg tudta vásárolni Madame Pompadour hagyatékát is, ám jelentős részének 1945-ben nyoma veszett...

A kutatások mellett a régizene gyakorlata is fontos lesz. Hogy oszlik meg ez a két feladat?

Az intézmény kétarcúsága azért nagy előny, mert minden egyes esetben mi döntjük el, hova helyezzük a (hang)súlyt: a Haydneumra, tehát a Haydneum-repertoárra vagy a régizenejátszásra. Ha a repertoárra: ennek nagy százaléka egyházi zene, és ez a pártállami időkben ideológiai tiltás alatt állt, többnyire kimondatlanul, de néha ki is mondvá.

Részből ez magyarázza, hogy a rendszerváltozásig nem kutatták ezt a területet. A repertoár bemutatásánál nem kötelező a historikus előadásra törekednünk: ehhez nincs is elég ilyen előadó itthon, viszont rengeteg a szimfonikus zenekarunk, és mindegyiknek megvan a saját közönsége. Szeretnénk őket is bevonni ebbe az együttműködésbe. 2022 áprilisában vezényelem például a *Krisztus hét szava a keresztfán* oratórium verzióját a Zeneakadémián: ez Haydn egyik fő műve, ez a változat a szintén gyönyörű vonósnégyes- és zenekari verzióhoz képest is másik dimenzió. Ezt a MÁV Szimfonikus Zenekarral és a Purcell Kóruskal adjuk elő – ilyenfajta együttműködésekkel szeretnénk népszerűsíteni ezt a repertoárt a zenekarok „saját” közönségénél. Viszont ha a régizenejátszásra koncentrálnunk, akkor nem kell a Haydneum-repertoárra szorítkoznunk: szinte bármit előadhatunk, ami előreviszi az itthoni historikus régizene-játszás ügyét.

Talán ezzel reflektorfénybe kerülhetnek a kis régizenei műhelyek, amelyek Magyarországon ritkán kapnak komolyabb bemutatkozási lehetőséget.

A Haydneum szempontjából 2022 lesz az első teljes költségvetésű, ám Eszterháza vonatkozásában még csonka év, hiszen a kastély felújítása jövő júniusban fejeződik be. 2023 már minden vonatkozásban teljes évnek ígérkezik; a magyarországi régizene-játszás színvonalát emelő produkciók, más együttesek számára is szeretnénk már 2022-re pályázatokat kiírni. Ez ebből a szférából eddig nagyon hiányzott. Ugyanígy fesztiválok és kurzusok támogatását is fontosnak tartjuk.

Régóta hiányos a régizenei oktatás. Mennyiben tudják segíteni az előrelépést ezen a téren?

A Haydneum nem oktatási intézmény, de természetesen mindent megteszünk, hogy ezt is előremozdítsuk. A Zeneakadémiával is szeretnénk mihamarabb megkezdni az együttműködést, ahogy a Müpával is, valamint az összes olyan, zenei vonatkozású kulturális intézménnyel, amelyek nyitottak erre.

Mikor juthat ez a repertoár nemzetközi szintre?

A külföldi koncertek tervezése már 2023 őszénél tart, így jelentősebb koncertjeink erre az időszakra már le vannak

kötve, különböző koncerthelyszíneken. A nemzetközi együttműködésnél is megjelenik a kétarcúság: ha külföldön zajlik, akkor a repertoárt kell hangsúlyoznunk – ahhoz hasonlóan, ahogy a cseheknel például Václav Lukšák csinálták Zelenkával. Ha viszont belföldön valósul meg az együttműködés, akkor az a cél, hogy az előadás a hazai régizene-játszást emelje magasabbra. Ha például egyszer majd – vélhetően nemzetközi együttműködés keretében – a Müpában Wagner-korabeli hangszereken szólal meg *A bolygó hollandi*, akkor a Régizene Központnak is érdemes lesz e vállalkozás mellé állnia, hiszen ilyen még nem volt Magyarországon.

Hogyan működik a Haydneum?

Alapítványi formában működő intézmény vagyunk, amit Gulyás Gergely, Miniszterelnökséget vezető miniszter úr alapított meg. Művészeti igazgatója Benoît Dratwicky, aki a Versailles-i Barokk Zenei Központ művészeti vezetője, a velencei Palazzetto Bru Zane művészeti tanácsadója, és aki ezt a tapasztalatát hozza át nekünk Versailles-ból és Velencéből. Ez azért is fontos, mert jelentős részben e két intézmény mintáját követi a Haydneum, költségvetése is nagyjából ezekkel az intézményekkel van egy szinten. Én a két rezidens együttes, az Orfeo Zenekar és a Purcell Kórus művészeti vezetőjeként vagyok hivatott művészeti kérdésekben tárgyalni; mindenről az alapítvány kuratóriuma dönt majd. Tudományos bizottságunknak jelenleg két tagja van: Kim Katalin zenetörténész és Koltai András történész-levéltáros, de legalább egy-egy osztrák és szlovák kollégát is szeretnénk majd bevonni ebbe a munkába. A Haydneumnak van tiszteletbeli bizottsága is, amelynek Somfai László, Komlós Katalin, Malcolm Bilson, Zádori Mária és Kertész István a tagjai. Ide elsősorban zenetudósokat és előadóművészeket hívtunk, akik az elmúlt évtizedek során sokat tettek a magyar Haydn-kultuszért és a régizeneért. Az alapítvány kuratóriuma és a felügyelő bizottsága adminisztratív irányító testület, viszont egy zenetudós, Solymosi-Tari Emőke is bekerült a kuratóriumba. Annyi az előttünk álló feladat, hogy mindenkire szükségünk van. Az első időkből az jelöli majd ki az irányokat, hogy minek a megvalósításához van már tökéletes szakemberünk.

Óriási munka áll előttünk.

SZEMLE

Sepsiszentgyörgy emlékezik –
1956 fában, kőben, bronzban

SZEKERES ATTILA ISTVÁN

A szöveg mint partitúra

KOLOZSI ORSOLYA

A közlekedőedények bámulatra méltó
tevékenysége

WEHNER TIBOR

Molnár Tamás centenáriuma

ALAIN DE BENOIST

Molnár Tamás, avagy a szellem reakciója

JEAN RENAUD

Mozgóképes pokoljárás

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

Sepsiszentgyörgy emlékezik – 1956 fában, kőben, bronzban

Az 1956-os magyar forradalom nemcsak Magyarországon keltette fel a szabadság reményét, majd követelt a megtorlása áldozatokat, hanem a határokon túl is, azon belül főleg Erdélyben. Sepsiszentgyörgynek megvannak a saját 56-osai, akik a Volt Politikai Foglyok Kovászna Megyei Szövetségébe tömörültek, és tesznek azért, hogy 56 szelleme ne lankadjon. Az 1989-es rendszerváltozás után a szervezet emlékjeleket állított általában véve a kommunista diktatúra áldozataira és azon belül az 1956-os magyar forradalom utáni megtorlást szenvedettekre való emlékeztetőül: 1993-ban kopjafát, 1996-ban emléktáblát, 2006-ban térplasztikát, 2012-ben emléparkot és végül 2014-ben emlékházat.

A szervezet már 1993-ban emlékművet állított Sepsiszentgyörgy központi parkjában, az 1848–1849-es emlékmű szomszédságában.¹ A monumentális kopjafa Haszmann József népművész, a Csernátóni Népfőiskola vezetőjének alkotása.² Talapzatán emléktábla hirdeti: A KOMMUNISTA DIKTATÚRA ÁLDOZATAINAK EMLÉKÉRE 1944–1989. Alatta román nyelven megismétlődik a szöveg.³ A tábla alján az állító szervezet neve magyarul – A VOLT POLITIKAI FOGLYOK SZÖVETSÉGE – és románul.⁴

A forradalom negyvenéves évfordulójára újabb emlékjel készült. A városháza falára háromnyelvű bronz emléktáblát helyeztek.⁵ A tábla felső felirata GLORIA VICTIS,⁶ alatta kisebb méretű, de ugyancsak nagybetűvel: 1956-OT KÖVETŐEN SEPSISZENTGYÖRGY 23 POLGÁRÁT ÖSSZESEN 265 ÉV BÖRTÖNBÜNTETÉSRE ÍTÉLTE A KOMMUNISTA DIKTATÚRA. Alatta a szöveg románul⁷ és angolul.⁸ Végül csupán magyarul:

ÁLLÍT[T]ATOTT 1996-BAN, A MAGYAR FORRADALOM ÉS SZABADSÁGHARC 40. ÉVFORDULÓJÁN, A MILLECENTENÁRIUM ÉVÉBEN.

Az emléktáblát még október 23. előtt állították, ugyanis az évforduló napján a Volt Politikai Foglyok Kovászna Megyei Szövetségének küldöttsége, vezetőivel ez élen – Török József elnök, Jancsó Csaba és Puskás Attila alelnökök, Csobotár István titkár, valamint Zsók László, Albert Mihály, Barabás Ferenc, Bordás Attila és Éltés László – részt vett a budapesti emlékünnepeken, tagságának itthon maradt része a Magyar Köztársaság bukaresti nagykövetségén emlékérmét vett át.⁹

2003-ban emléktáblát avattak a Csíki utcában, annak a háznak a falán, amelyben Szalay Attila 56-os mártír élt egykoron.¹⁰ A csiszolt gránitlapba a következő szöveget vészték: E HÁZBAN LAKOTT A KOMMUNIZMUS ÁLDOZATAKÉNT A SZAMOSÚJVÁRI RABTEMETŐBEN JELTELEN SÍRBAN NYUGVÓ SZALAY ATTILA 1930–1959. Az évszám alatt a szöveg román fordítása olvasható.¹¹ A tábla alján az állító szervezet neve magyarul – VOLT POLITIKAI FOGLYOK KOVÁSZNA MEGYEI SZÖVETSÉGE – és románul.¹² Legalul a táblaállítás éve: 2003. Szalay Attilát 1958-ban tartóztatták le, e házból hurcolták el. A következő évben a huszonkilenc éves életerős, sportos fiatalember a szamosújvári börtönben belehalt a kínzások okozta sérülésekbe.¹³

Sepsiszentgyörgy emlékművel készült az 50. évfordulóra. A Kónya Ádám Művelődési Ház udvarán Vargha Mihály szobrászművész, a Székely Nemzeti Múzeum igazgatója által alkotott *In memoriam* 1956 című térplasztikát leplezték le, egyúttal bejelentették az 56-os emlépark

¹ Az avató elkerülte a sajtó figyelmét.

² Hátoldalán, az oszlop tövébe faragva: HJ. CSERNÁTÓN.

³ IN MEMORIA DICTATURII COMUNISTE.

⁴ ASOCIATIA FOSTILOR DETINUTI POLITICI.

⁵ Ennek avatója is elkerülte a sajtó figyelmét.

⁶ Latinul dicsőség a legyőzötteknek, de értelmezhető így is: dicsőség az áldozatoknak.

⁷ DUPA ANUL 1956, 23 CETATENIAI MUNICIPIULUI SFINTU GHEORGHE AU FOST CONdamnATI LA 265 ANI INCHISOARE DE CATRE DICTATURA COMUNISTA.

⁸ FOLLOWING 1956, 23 CITIZENS OF SAINT GEORGE TOWN WERE SENTENCED TO 265 YEARS IN PRISON BY THE COMMUNIST DICTATORSHIP.

⁹ [BENKŐ Levente]: *Emlékező ötvenhatosok = Háromszék* (Sepsiszentgyörgy), 1996. október 22. (1870. sz.), 8.

¹⁰ Az avató elkerülte a sajtó figyelmét, de a 2003. október 23-i megemlékezések műsorában szerepelt a tábla megkoszorúzása, derül ki a *Háromszék* október 21-i, 22-i és 23-i előzeteséből: *A magyar forradalomra emlékeznek = Háromszék*, 2003, 3994. sz., 3.; 3995. sz., 1.; 3996. sz., 12.

¹¹ VICTIMA COMUNISMULUI A LOCUIT IN ACEASTA CASA SI ODIHNESTE IN CIMITIRUL DETINUTILOR DIN GHERLA.

¹² ASOCIATIA FOSTILOR DETINUTI POLITICI FILIALA COVASNA.

¹³ SYLVESTER Lajos: *Megmaradt a vadság a maga szépségében = Háromszék*, 2004. november 5. (4311. sz.), 5.

létesítésének tervét. A *Háromszék* beszámolt az eseményről:¹⁴

„Történelmi parkot és 1956-os emlékművet avattak Sepsiszentgyörgyön a Városi Művelődési Ház udvarán, egy eseményhez méltó, igen bensőséges és emelkedett szombat déli ünnepségen. A szervezők, a Volt Politikai Foglyok Szövetsége, az 1956-os Bajtársi Társaság a helyi tanács és a prefektúra támogatásával a 20. század magyar történelmének legjelesebb eseménye előtt tisztelgett népes érdeklődő jelenlétében. Vargha Mihály alkotása, a fájdalomtól megrokkant kereszt mély szimbolikát hordoz, és méltó főhajtás az 1956-os forradalom hazai és magyarországi áldozatai előtt, az előtt a szabadságharc előtt, mely erkölcsi tisztaságával és bátorságával a 20. század európai történeteinek kimagasló eseményévé magasztosult. Magyarország, a pesti srácok, a tiszta szívű forradalmárok 1848 után először ismét a világ figyelmének középpontjába kerültek, s bukásuk is a kommunizmus addig megdönthetetlennek hitt falán végzetes repedéseket okozott. Megnyitóbeszédében Török József, a Volt Politikai Foglyok Szövetségének elnöke az ember olthatatlan szabadságvágyáról szólt, a forradalom hatalmas élményét, az eltiprása okozta fájdalom megértését Nagy Imre megszólalásairól készült korabeli felvételek, a László Attila vezette Cantus Firmus kórus válogatottan szép dalai, László Károly színész-házigazda eseményfelelevenítő keretszövege, Czimbalmos Kozma Csaba alpolgármester beszéde, Darvas László, Gazda Zoltán, Krizsovánszky Szidónia [...] előadása segítette. Az emlékművet Hajdó István plébános szentelte meg, a részt vevő szervezetek és magánemberek virággal, koszorúkkal hódoltak a forradalom emléke és Vargha Mihály műve előtt” – olvasható a *Háromszék*ben.

A 2006-ban felavatott emlékműnek helyet adó kertet egybenyitották a szomszédos Plugor Sándor Művészeti Líceum főépületének külső udvarával, és 56-os emlékparkot alakítottak ki. A 2012-ben tartott avatóra nem fejezték be a térrendezést, de a pavilonszerű főépítmény elkészült. Az évforduló előtti hétvégén tartott avató-ünnepségről beszámolt a *Háromszék*:

„Új helyszínen új hagyomány született: szombat délután, estébe hajlóan különleges, felemelő esemény részei lehettek mindazok, akik az (előrehozott) ’56-os emlékünnepeken részt vettek. A felavatott emlékpark csak félig készült el ugyan, de már így is mutatja, több, mint építészeti kiválóság – igazi műalkotás. Az elhangzott beszédek pedig, különösképp a rendezvény fővédnökéé, nemcsak a múltat elevenítették fel, de hitet adtak a hol-

nap, a holnapután megéléséhez – büszkén, emelt fővel. [...]

A Kónya Ádám Művelődési Ház Cantus Firmus Vegyeskara és Magyar Férdfalárdája a Szózat eléneklésével nyitotta meg az ünnepséget, »a lélekben felfakadó szabadságvágy tüzeinél megtisztulni« összegyűlt közönséget László Károly színművész köszöntötte. Elsőként Dávid Gyula professzor, volt politikai fogoly szólalt fel, beszédében az emlékezés szilánkjait villantotta fel, kezdve: »amikor a szétdarabolt, megalázott nemzet kimondta: élni csak szabadon érdemes«, aztán a külföldi rádióadókra tapasztott füllel tájékozódni próbáló erdélyi magyarság, mely nemcsak együtt érzett, de segíteni is próbált – majd emiatt szenvedett, mert jöttek a letartóztatások, a kirokatpercek, a kivégzések vagy a börtön, az éhezés, verés, kényszermunka szadista rabőrök hajszozásával, aztán »a szabadulás a szebbnek tűnő rabság külső világa«, majd lassan, sokak számára soha, a ’89-es változás a maga gyors kiábrándulásával, az új kiszolgáltatottság, a kor, melyben »az áldozat csak annyiban érték, amennyiben politikailag felhasználható«. Ilyen körülmények között »nem tehetünk mást, mint reméljük, unokáink, dédunokáink megérik mindannak a megvalósulását, amiért közülünk sokan életüket, még többen fiatalságukat áldozták« – zárta beszédét Dávid Gyula.

»Csak azért érdemes élni, amiért érdemes meghalni, ezt mi, székelyek úgy hívjuk: szabadság« – kezdte beszédét a budapesti Szent István Zeneiskola előadása után Antal Árpád. Sepsiszentgyörgy polgármestere párhuzamot vont ’56 és napjaink között, kiemelve, bár most békésebb időket élünk, de a rendszer ma is elroppantja azokat, akik szavukat emelik az igazságtalanság ellen, akik a közért cselekszenek. [...] »Holott mi mindig a történelem folyamán nem mások ellen, hanem magunkért küzdöttünk, és küzdelmeink még mindig nem értek véget, még nincs autonómiánk, közösségünk tagjait még mindig védenünk kell, épp ezért az ’56-os emlékpark mindig arra emlékeztessen: semmi sem elég drága, ha jogainkról van szó. Ne alkudjunk meg, és ne féljünk cselekedni« – kérte az előjáró. [...]

Kiss Tamás, a Magyar Politikai Foglyok Szövetsége (Pofosz) képviselőjében szólalt fel. Kiemelte, az erdélyi bajtársak kegyetlenebb elbánásban részesültek a magyarországiaknál, holott »bűnük« annyi volt csupán: elénekeltek a Himnusz, vagy az éjszaka leple alatt gyertyát gyújtottak. Felidézve ’56 történeteit, a mérhetetlen lelkesedést, szabadságvágyat emelte ki legfőbb értéként – de ugyanezt érezte az erdélyiek cselekedeteiben is, tette

¹⁴ SIMÓ Erzsébet: 1956-ra emlékezünk. Emlékművet avattak Sepsiszentgyörgyön = *Háromszék*, 2006. október 23. (4907. sz.), 1.

hozzá. »Köszönet a hősöknek, akik később áldozatokká váltak« – zárta beszédét, miután elmondta azt is, a Volt Politikai Foglyok Kovászna Megyei Szervezetének lyukas zászlót hozott ajándékba.

Octav Bjoza, a Romániai Politikai Foglyok Egyesületének elnöke beszédében kiemelte, a magyarországi '56-os forradalom és szabadságharc mély nyomot hagyott Európa történelmében. [...]

Majd a rendezvény fővédnöke, Semjén Zsolt, Magyarország nemzetpolitikáért felelős miniszterelnök-helyetese lépett a mikrofon elé. '56 szerencsésen illeszkedik a magyar történelem sodrába, miként Szent Istvántól napjainkig, a magyarság nem egyebet akar: függetlensége megmaradását, jogai biztosítását. Amit más népeknek lehet, nekünk is lehessen, az autonómia bennünket éppúgy megillet, mint Európa más népeit, soha semmit nem követeltünk, ami más népeknél már meg ne lenne – mondta.

A Kovács Kázmér tervei alapján készült új emlékművet, a pavilonszerűen kialakított építményt – melynek tartógerendáira magyar, román, német és angol nyelven Az 1956-os magyar forradalom romániai mártírjai és bebörtönzöttjei emlékére felirat, négy tartóoszlopán pedig 774 (és a névsor még nem teljes, talán soha nem is lesz az) név olvasható – Semjén Zsolt, Antal Árpád, Octav Bjoza és Török József leplezte le, Hajdú János római katolikus esperes szentelte fel és Bustya Dezső nyugalmazott református lelkész áldotta meg. A koszorúzás alatt a Cantus Firmus és a Magyar Férfidálárda énekelt, majd Török József, a Volt Politikai Foglyok Kovászna Megyei Szervezetének elnöke mondott köszönetet mindazoknak, akik az általa megálmodott emlékpark létrehozásában részt vettek, és reményét fejezte ki, a park intő példa lesz az utókornak arra, mit jelentett '56¹⁵ – áll a *Háromszék* részletes tudósításában.

És Török József tovább álmodott, s álma beteljesült. 2014. április 30-án a Kommunista Diktatúra Áldozatainak Emlékházát avatták Sepsiszentgyörgyön, az önkormányzati tulajdonban levő, a Volt Politikai Foglyok Kovászna Megyei Szervezetének is székházat biztosító egykori Beör-palota alagsorában. Tófalvi Zoltán történész, 56-kutató előzetesében így ír a *Háromszék*-ben: „A kommunista diktatúra áldozatainak tiszteletére Sepsiszentgyörgyön ma olyan emlékházat avatunk és nyitunk meg, amely méltó társintézménye – és nem konkurense! – a máramaroszigeti Kommunizmus Áldozatai Emlékházának és Kutatási Központjának, a budapesti Terror Házának.”¹⁶ Az avatóünnepről beszámolt a *Háromszék*:

„Nagyszámú, főleg idős érdeklődő jelenlétében tegnap felavatták a Kommunista Diktatúra Áldozatainak Emlékházát Sepsiszentgyörgyön a Beör-palota alagsorában. A falakon megtekinthető kiállítás mellett több olyan helyiséget alakítottak ki, amelyek a szenvedésre emlékeztetnek: vallatószoza, börtöncella vaságyakkal, szalmazsákkal és eredeti, Jilaváról beszerzett csíkos rabruhával, cella priccse, szűk sötétzárka, szigorított zárka láncos bilincsel.

A pannókon fényképek, dokumentummásolatok a különböző elítélt csoportok irataiból, besúgói jelentések, fogságból hazairt levelek láthatók. Utóbbiakban fellelhető a foglyok némelyikének leleményessége, Harai Pál úgy címezte haza, Szentkatolnára a lapot, hogy Gumicsizmát utca 42. szám, vagy egy másik fogoly a néhány soros román szöveg után úgy írta alá: Czigit, Bundikát, más meg: Ezerbagót. [...] Antal Árpád, Sepsiszentgyörgy polgármestere kijelentette, Sepsiszentgyörgy tud emlékezni, és elmondta, 1956-os emlékművet, majd emlékparkot, ma börtönmúzeumot avattunk, jövő héten holokauszt-emlékpark következik. Fontosnak tartja, hogy minden fiatal ellátogasson ide, és lássa, nem is olyan régen mivel járt az, ha valaki vállalta véleményét. Azért fontos emlékezni arra, ami '56-ban történt, mert tudatosítani kell, mennyire fontos a szólásszabadság. A polgármester '56-nak egy másik tanulságára is felhívta a figyelmet: hatvan év nem volt elég a román hatalom számára, hogy megértse, a széke-lyeket nem lehet megtörni, nem lehet jogi, közigazgatási eszközökkel elérni, hogy ne szeressük szülőföldünket, szimbólumainkat, Székelyföldet. Hiába ítélte el a parlament a kommunizmust, az olyan hatalom nem tud hiteles lenni, amely nem változtat radikálisan módszerein, nem tud hiteles lenni a demokrácia, amikor 2014-ben arról beszélünk, kit hol hallgatnak le, vagy nem loboghat Sepsiszentgyörgyön, Székelyföldön a székely zászló.

Zsigmond Barna Pál, Magyarország csíkszeredai főkonzulja úgy fogalmazott, ez a hely látszólag a múltra emlékeztet, valójában a mindenkori terror valóságos mivoltára figyelmeztet. Miközben Románia testvériséget, békés egymás mellett élést hirdetett, valóságos hadjáratot folytatott a magyar nyelvű oktatás, egyházak ellen, s azt kiterjesztette más gyanús elemek ellen. 1956 ürügyén az sem számított, ha valaki kiskorú volt. Így mérgezték meg az erdélyi magyarságot, mint gyanúsaknak ítélt közösséget. Erkölcsi kötelességünk fejet hajtani azok előtt, akik életük, szenvedésük árán arra tanítanak, hogy embernek lehet maradni, az emberi méltóság megőrzése jelenti a közösség erejét. Erkölcsi kötelességünk életben tartani a közös emlékezetet – zárta szavait a diplomata.

¹⁵ VÁRY O. Péter: '56-os megemlékezés Sepsiszentgyörgyön. Hit a büszkeségért és a megmaradásért = *Háromszék*, 2012. október 22. (6725. sz.), 1.

¹⁶ TÓFALVI Zoltán: *Ma nyílik Sepsiszentgyörgyön a Kommunista Diktatúra Áldozatainak Emlékháza = Háromszék*, 2014. április 30. (7181. sz.), 5.

Tófalvi Zoltán történész, '56-kutató igazolta a polgármester megállapítását: Sepsiszentgyörgy tud emlékezni. Felemlítette, 1996 szeptemberében végigjárták a szenvedés helyszíneit, a szamosújvári börtönt, ahol Puskás Attilával térdig vízben állva készített interjút, Jilavát, ahol a felszín alatt négy szint mélységben magyar és székely elítéltek románokkal együtt szenvedtek, és eljutottak a poklok poklába, a Duna-csatorna megsemmisítő munkatáborába is. Említette az Erdélyi Magyar Ifjak perét, Orbán Lászlót, az ozsdolai szökevényeket, akik nem voltak betyárok, mint ahogyan azt rájuk ragasztották. Kitért Moyses Mártonra, aki, ha van hős a világon, akkor ő az, kivágta saját nyelvét, hogy ne tudjanak vallomást kicsikarni belőle, majd a diktatúra elleni tiltakozásként 1970-ben Brassóban felgyújtotta magát. A 20. század legnagyobb magyarjának Márton Áron püspököt nevezte. Megindokolta: ő tudta, meddig érdemes, meddig szabad elmenni a kompromisszumok megkötésében. A felavatott emlékházat Török József életműveként értékelte. [...]

Octav Bjoza, a Volt Politikai Foglyok Országos Szövetségének elnöke [...] képmutatásnak nevezte azt, ahogyan Románia elítélte a kommunizmust, hisz utána ez a gyakorlatban nem látszott meg. [...]

Török József, a VPFO SZ háromszéki elnöke köszönetet mondott mindenkinek, aki hozzájárult az emlékház létesítéséhez, és szerényen visszautasította Tófalvi Zoltán szavait, mondva, egyedül ezt nem hozhatta volna létre. Közölte, a kiállított anyag csak töredéke annak, amit átnéztek, de bővíti majd a kiállítást. El szeretné érni, hogy a tanárok ide hozzák a diákokat rendhagyó történelemórára¹⁷ – számolt be a *Háromszék*.

„Becslések és hozzávetőleges számítások szerint 1945 és 1989 között mintegy kétmillió állampolgárt hurcolt meg a román kommunista diktatúra” – írja Tófalvi Zoltán említett előzetesében, majd így folytatja: „Kétmillió ember szenvedett a román gulágokon, a negyven politikai börtönben, a »halál csatornájaként« emlegetett Duna-csatornánál, a poklok poklaként emlegetett Duna-deltai megsemmisítő munkatáborokban, a közbűntényesek számára fenntartott, valójában szigorított fegyházakká változtatott büntetés-végrehajtási intézményekben. Az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc eszméivel való azonosulás, majd a forradalom leverése kiváló ürügyet jelentett a desztalinizációt csak mímelő román kommunista diktatúra számára a példátlan retorzióra. [...]

A magyar forradalom hatását a letartóztatási hullám fokozására a következő adatok bizonyítják: 1956 és 1962 között összesen 24 629 személyt tartóztattak le, a csúcstól 1959 jelentette, amikor felgöngyölítették a szervezkedések és szervezkedési kísérletek döntő többségét, 8910 embert tartóztatva le. 1950 és 1968. március 31-e között 129 személyt ítélték halálra, közülük 34 legionárius, 10 egykori történelmi pártok tagja, 84 más kategóriájú és büntetlen előéletű. A kivégzésekről nincsenek pontos adataink. 1958-ban például az adatok szerint 34 halálos ítéletet hajtottak végre, ám a tényleges szám ennél jóval magasabb, hiszen a Szoboszlai Aladár római katolikus pap nevével fémjelzett per tíz kivégzett áldozata közül a kimutatás csak három nevet említ, az érmihályfalvi csoportból kivégzett Sass Kálmán református lelkész és dr. Hollós István hadbíró századost meg sem említik. 1957 és 1959 között 9959 elmarasztaló, azaz börtönbüntetéssel végződő ítéletet hirdettek ki, 45 személyt végeztek ki, 139 személyt hunyt el a vallatások, illetve a börtönbeli kínzások, szenvedések nyomán. A túlélők visszaemlékezése szerint a romániai politikai börtönökben az életkörülmények a szovjet gulágokon megtapasztalt állapotoknál is rosszabbak voltak.”¹⁸

Egyszóval, Sepsiszentgyörgy tud emlékezni: fából, kőből, bronzból emlékjeleket állított, emlékparkot, emlékházat avatott. A sepsiszentgyörgyiek minden évben megemlékeznek a „pesti srácokról” és – természetesen – az erdélyiekről is. Amióta megvan az 56-os emlékpark, a központi rendezvényt ott szervezik, onnan meg fátylós felvonulást tartanak. A nap folyamán megkoszorúzzák az összes említett emlékhelyet. Az évforduló napján, illetve környékén más megemlékező rendezvényeket is szerveznek a Székely Nemzeti Múzeumban, illetve a Bod Péter Megyei Könyvtárban: konferencia, könyvbemutató, filmvetítés, találkozó 1956-osokkal.

Tavaly a világjárvány okozta korlátozások következtében csak szerényebb rendezvényre kerülhetett sor, de az emlékezés koszorúit akkor is elhelyezték. Antal Árpád polgármester így fogalmazott: „emlékük kötelez, hogy minden nap megkeressük magunkban a bátorságot! Mert elsősorban bátorság kell, és sok-sok tett ahhoz, hogy jobb legyen a világunk, hogy minden nappal többek legyünk mi is!”¹⁹

Gloria victis!

¹⁷ SZEKERES Attila: *A kommunista diktatúra áldozatai. Sepsiszentgyörgy tud emlékezni = Háromszék*, 2014. május 1. (7182. sz.), 1., 3.

¹⁸ TÓFALVI: i. m. (2014), 5.

¹⁹ NAGY D. István: *Október 23. Sepsiszentgyörgyön. Főhajítás járvány idején = Háromszék*, 2020. október 26. (9104. sz.), 1., 4.

A szöveg mint partitúra

Csehy Zoltán: *Aritmikus képzelet. Avantgárd zene, chance poetry és epikus gravitáció Cselényi László műveiben*
Budapest, Pesti Kalligram, 2021, 180 oldal

Az irodalmi kánon alakulása sokszor esetlegesnek tűnik, mert bonyolult, sokrétű összefüggések alapján működő és éppen ezért nem is teljesen átlátható mechanizmusok irányítják. A kanonizált szerzők listája nincs kőbe vésve, a centrumból a perifériára lehet kerülni, az elfeledettségből pedig elvileg bármikor be lehet lépni a középpont legfontosabb alkotói közé. A kanonizációs folyamathoz egy adott szerző szövegeinek befogadástörténete, kortárs kritikája, majd későbbi értelmezései nagyban hozzájárulnak. A József Attila-díjas Cselényi László költészete annak ellenére marad(t) ki a legfontosabb lírai kánonokból, hogy már három önálló monográfia született róla: Bohár Andrásé (*A megírhatatlan költemény*, 2005), Pomogáts Béláé (*Cselényi László*, 2007) és Vilcsik Béláé (*Cselényi László élete és életműve*, 2016). A viszonylag gazdag recepció és a három monográfia azonban nem volt elég ahhoz, hogy a szlovákiai magyar költő izgalmas és experimentális munkásságát el tudja mozdítani a XX. századi magyar irodalom különböző kánonjainak peremvidékéről. Ez a viszonylagos „ismeretlenség” nehezen magyarázható, hiszen Cselényi kísérletező, rengeteg hatást befogadó költészete rendkívül sűrű, rétegzett világot alkot, és sokféle értelmezői közösség számára, sokféle interpretációs módszerrel megközelíthető.

Csehy Zoltán idén megjelent monográfiája is ezt bizonyítja – a Pesti Kalligram Kiadó gondozásában megjelent *Aritmikus képzelet* című kötet ugyanis Cselényi költészetét elsősorban a kortárs zenei és irodalmi mozgások felől interpretálja, de a zárszóban több olyan lehetőséget (hálózatelemélet, képzőművészet vagy a posztumán esztétika felőli olvasatok) felvet, amelyekkel a lírai életmű szintén termékenyen megközelíthető. Csehy többféle okot sorol fel, hogy Cselényi – gazdagsága, rétegzettség, intermedialitása ellenére – miért „nincs súlyának megfelelő magabiztossággal jelen irodalmi tudatunkban”. A legalapvetőbb magyarázat az lehet, hogy ez a szövegvilág távolról sem hagyományos líra. A montázs és a kollázs e költészet alapformája, a versekbe interjúrészletek, idézetek, roncsolt szövegrészek illeszkednek, ezáltal palimpszeszt jellegűvé válnak. A zenei narratívák jelenléte, az

interaktív játékok, az értelemkioltó vagy -sokszorozó eljárások mind az olvasó aktív közreműködésére tartanak számat a befogadás során. Ez sokak számára elidegenítő lehet, ugyanakkor épp ezért a szokásosnál kreatívabban, többféle szempontokból értelmezhető ez a szöveguniverzum. Vagy ahogyan a monográfia szerzője megfogalmazza: „A konzervatív stratégiákhoz szoktatott, elkényeztetett mai olvasó kicsit elveszítettnek érezheti magát ekkora kisajátított és újrastrukturált szövegkinálat láttán, de akár valamiféle szabadságérzettel feltöltődve, kreatívabban is nyúlhat ehhez a költészethez, mint általában szokás.” (12.) Az olvasó komfortzónából való kibillentése azonban csak az egyik oka a relatív mellőzöttségnek. A másik ok Csehy szerint a „neoavantgárd gesztusrendszer kikopása” az uralkodó lírai nyelvből, illetve az avantgárd muzealizálódása, tulajdonképpen zárvánnyá válása. Cselényit a neoavantgárd irodalomtörténeti címke alá sorolták (Esterházy Péter mondta róla, hogy „ő talán a legkitartóbb, legelszántabb avantgárd költőnk”), és ennek az irányzatnak az alkotói későbbi hatásukat tekintve nem igazán jelentősek, ezért egyre inkább belekövesednek az irodalomtörténeti hagyományba; alkotásaik már nem élő szövegek, nem lépnek párbeszédre a későbbi művekkel. Éppen ebből az életteleniségből próbálja meg kiléptetni Cselényi munkásságát Csehy Zoltán kiváló könyve, amely igyekszik leporolni ezt az életművet, és a kortárs zenei és irodalmi tendenciák felől olvasni a korpuszt. „Cselényi életművét ki is szabadítja a neoavantgárd immár muzealizálódó irodalmi kereteiből, s részint a kortárs zenei mozgások újabb paradigmáihoz közelítve, részint a kortárs irodalmi mozgások felől aktuális olvasási stratégiákat is felvillant.” (9.)

A kilenc fejezetre osztott kötet időrendben tárgyalja az életművet, a költői indulástól a közelmúltig, és elsődleges értelmezési kerete mindvégig a zene. A zeneművészetben tájékoztatlanabb olvasó (mint jómagam) ijedten kezd neki az olvasásnak, de Csehy logikus, kristálytisza, példákkal teli szövegvezetése érthetővé és jól követhetővé teszi a monográfiát. A sokszor kaotikusnak, rendezetlennek, véletlenszerűnek tűnő Cselényi-versekben megtalálja a rendet, a harmóniát, mégpedig éppen a zenei

struktúrák megjelenésében. A Cselényi-recepció és -szakirodalom is nagyon bőségesen jelenik meg a monográfiában, igyekszik felhasználni az eddigi megállapításokat, értelmezéseket. Ezeket használja alapnak, hogy aztán erre építse fel saját interpretációját. A kötet alapvető „axiómája”, hogy minden kompozícióban tetten érhető a zenei szerkesztésmód, és bár az *Einstein* című, ars poeticaként is olvasható költemény ennek ellentmondani látszik („menekülni a tételek / százszor megértett formák börtönéből / ahogy az emlék menekül a megkövesítő időtől”), ha alaposabban megvizsgáljuk (és ezt teszi Csehy Zoltán is), a sorok mögött fellelhető a struktúra, a rendezettség. A nyelvben való tobzódás, a szövegjelleg a legfontosabb jegyei ennek a költészetnek, és Cselényi kísérleti szövegeit a monográfus nagyon sokszor a partitúra metaforával jelöli. Ennek értelmében a kötetekbe kerülő textusok nem kész szövegek, „csak” partitúrák, amelyeket az olvasónak kell befejezetté, véglegessé tennie. Nem hagyományos műalkotásokkal találkozunk, hanem lehetőségekkel, amelyek használati utasításként szolgálhatnak ugyan, de a műalkotás ez esetben bennünk, befogadóknak válik késszé. Csehy ezzel kapcsolatban Tózsér Árpádot idézi, aki szerint Cselényi Lászlót „a befejezett költemény előtti »píszkozatok« költészete, az ún. szövegelőttés (az avant-texte) poézise érdekelte” (53.), a kész, befejezett műalkotás távont állt költői gyakorlatától.

A lineáris szerveződést és lezártágot kereső olvasásnak ellenálló, a nyelvi játékokra, a nyelv elemeinek kombinatorikájára építő, befejezetlen művekben a zene segítségével vág rendet a költőként és irodalomtörténészként is jelentős monográfus. Elsősorban Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Luciano Berio, Terry Riley, Karlheinz Stockhausen és Bartók Béla kompozíciós eljárásainak hatását vizsgálja az egyes szövegekben. A felsorolt zeneszerzők elgondolásai, zenei struktúrái kerülnek át (sok egyéb mellett) Cselényi szövegeibe, az említett alkotók zenepoétikája hagyja rajta a bélyegét az alkotásokon. Miként tud ez megvalósulni, hogyan hatnak a zenei szerkezetek és szerveződésmódok a szövegekre, a szerző nagyon alapos, strukturális elemzéseken keresztül mutatja be kötetről kötetre, versről versre.

Zenei előismeretek hiányában a kötet nehezen befogadható. Nem a nagyközönségnek szól, hanem a szűkebb szakmának szánt tudományos munka, amely inspirálhatja az olvasót a zenei struktúrák felé fordulásban. Másrészt jó mintát és módszertant ad az irodalomtörténeti kutatásokhoz, speciális megközelítésmódok kibontásához. Legfontosabb célkitűzését pedig hiánytalanul megvalósítja: Cselényi László költészetére irányítja a figyelmet, megmutatja e lírai életmű sokszínűségét, kiaknázatlanságát, és megerősíti, részben talán át is értelmezi a most nyolcvanhárom esztendősköltő helyét az irodalomtörténetben.

A közlekedőedények bámulatra méltó tevékenysége

SZEMLE

Szokolczay Lajos: *A táj lélekarca.*

Képzőművészeti tanulmányok, esszék, kritikák 2005–2020

Budapest, Kalota Művészeti

Alapítvány, Napkút Kiadó, 2021, 1056 oldal

A *Napút online* 2021-ben, Szokolczay Lajos nyolcvanadik születésnapja alkalmából közreadott összeállításában olvasható Ködöböcz Gábor *Agria*-főszerkesztő terjedelmes, a kiváló irodalomtörténész, művészeti író és művészetkritikus egyéniségét, életútját, szerteágazó munkásságát, alkotói elveit, munkamódszerét megrajzoló, tíz évvel korábban rögzített, aktualizált beszélgetése, amelynek során fontos kérdéseket és válaszokat fogalmazott meg az ünnepelt: „Aki fejét adja az egyetemes magyar irodalom istápolására, annak – ha tisztességesen végzi a dolgát – se éjjele, se nappala, se családja nincs. Csak feladat van. Csak ezer-millió oldalak vannak, az olvasás Himalájája. S aki ezt nem tudja – akár idő híján, akár kényelemszeretből, akár nemtörődömségből – megmászni, az ne vállaljon ilyen szerepet. Ne vállaljon, mert istennek és embernek is vét. Megakasztja azt a kereket, amelynek hűség, odaadás a neve. Rákényszeríthető-e bárkire is, hogy a kortárs magyar művészetet (rengeteg munkával!) egyetlen *glóbusznak* lássa? Pedig az, hiszen a képző-, a zene- és a színházművészet, akárcsak az irodalom, ugyanabból a valóságból – a huszadik és huszonegyedik század magyar valóságából, s nem utolsósorban *álmából* – táplálkozik. Azt teszi – mit teszi, fölteként *avatja* – élvezhető, esztétikailag leírható-megfogható gyönyörre. Aki – csak egy példát az ezerből – nem veszi észre, hogy a Vidnyánszky Attila rendezte opera, a *Jenufa* jég-kereszt-építése – benne a megölt csecsemő – nemcsak Pilinszky *Harmadnaponjához* áll közel, hanem Deim Pál ötvenhatos bábujához és a szakralitása révén izzó valamelyik Hager Ritta-gobelinhez is, az keveset (pontosabban, nem eleget) tud a műfajok és műformák közötti közlekedő-

edények – a hatalmas befogadóképességű vivő-erek – hasznos, olykor bámulatra méltó tevékenységéről.”

Nos, a magyar művészet „egyetlen glóbusznak látásának” és láttatásának eltökélt, határozott szándéka munkál Szakolczay Lajos művészeti témájú írásait összefogó és összefoglaló könyveinek hátterében és lapjain. A szerző termékeny irodalomtörténész, a Kárpát-medencei magyarság irodalmát szerves egységben vizsgáló és tolmácsoló tevékenysége mellett már az ezredforduló előtt megjelent írásaiban – tanulmányaiban, esszéiben –, majd az ezeket az értekezéseket önálló gyűjteményekké rendezett köteteiben is jelentős szerepet kaptak a vizuális művészetek. Csupán a legfontosabbakat említve, egymást követte *A csavargó esztétikája* (irodalmi és képzőművészeti esszék és kritikák, Balassi Kiadó, 1996) és a *Korforduló* (irodalom, színház, képzőművészet, Széphalom Könyvműhely, 1999); ezután a 2000-es években a 2006-os *Kikötő* című (Hungarovox) művészeti napló-könyv, a 2010-es *Párbeszéd és perbeszéd* című (Magyar Napló), a művészekkel folytatott beszélgetéseket közlő gyűjtemény, majd a 2016-ban a Ráció Kiadó által gondozott *Időlámpa* című, a 2011 és 2013 közötti művészeti írásokat felölelő kiadvány. 2015-ben a Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó vállalkozásaként hagyta el a nyomdát Szakolczay Lajos válogatott művészeti írásainak *Nagybányától Picassóig* című, csaknem ezeroldalas azon kötete, amelyet a közelmúltban egy újabb, ugyancsak ezeroldalas könyv követett: *A táj lélekarca* című, *Képzőművészeti tanulmányok, esszék, kritikák 2005–2020* alcímű, nagyszabású kiadvány. *A táj lélekarca* gerincét a 2014 és 2019 között született szövegek alkotják, amelyekhez mintegy kiegészítésként kapcsolódnak a 2005 és 2013 közötti időszakban írt tanulmányok és esszék.

A jelenkori (határokon belüli és határokon túli) magyar művészet minden ágát-bogát időrendben feltérképező, megannyi jelenségét, kezdeményezését, törekvését, alkotóinak mű-világát elemző eszmefuttatások keletkezési körülményeiről – és talán ez a kötet egyetlen hiányossága – nem tudhatunk meg fontosnak ítéltető tényezőket, illetve információkat: a szerző és a hatalmas munkát végző szerkesztő sajnos nem tájékoztat arról, hogy a különböző műfajú írások milyen alkalomból vagy milyen alkalomra, milyen céllal, milyen körülmények között keletkeztek, hol és pontosan mikor kaptak nyilvánosságot vagy jelentek meg korábban. Csak találgathatunk, hogy esetenként egykor elhangzott kiállításmegnyitót, kiállításikatalógus-bevezetőt vagy valamely folyóiratban, heti- vagy napilapban megjelent kiállításismertetőt, kritikát, önálló tárlatot, kisebb-nagyobb csoportos bemutatót, országos hatókörű ágazati vagy műfaji seregszemlét elemző-ismertető dolgozatot, alkotói portrét olvashatunk a rendszerint két-három oldalas írásokat lapozgatva, de szerepelnek a gyűj-

teményben műelemzések, szoboravatók, művészetikönyv-recenziók, egy-egy művészt üdvözlő ünnepi köszöntők, laudációk és temetési búcsúbeszéd is. A rövidebb eszmefuttatások mellett néhány nagyobb lélegzetű tanulmány is megjelent a vaskos kiadványban, mint a *Határon túli magyar képzőművészet. Egy vázlat vázlata* című, forrásértékű áttekintés. A feltételezett, de mégiscsak valóságos műfaji sokszínűség mellett árulkodó tényezők, üde változatosságúak a színterek is, amelyekre a címek és az alcímek utalnak a művészek működési helyeként, illetve a művek földrajzi kötődése és a kiállítások helyszíne révén. A Magyarország nagyobb és kisebb városainak és falvainak és a trianoni határokon túli magyar települések múzeumaiba, kiállítótermeibe, galériáiba, műtermeibe tett sűrű látogatásokról tanúskodnak a Szakolczay Lajos által rögzített dolgozatok, így Budapest központi és periferikusnak vélt művészeti intézményei mellett Olaszliszka, Dunaszerdahely, Érd, Tatabánya, Leányfalu, Pécs, Révkomárom, Tokaj, Eger, Miskolc, Székesfehérvár, Esztergom, Beregszász, Zalaegerszeg, Kis- és Nagymaros, Szatmárnémeti, Ráckeve, Szentendre, Szekszárd, Tököl, Sepsi-szentgyörgy, Gödöllő, Kecskemét – és még hosszan sorolhatnánk – jelzi a művészeti írói figyelem már-már (közép-európai viszonylatban) határtalan határait.

A táj lélekarca kötet írásai révén Szakolczay Lajossal visszapillantathatunk a XX. század művészetére is – a ma már lezárult munkásságú mesterek életművét és napjaink idősebb alkotóinak korai korszakait idézve –, de azért a szerző főként az új évezred, az új évszázad első két évtizedének művészeti krónikáját írja: mintegy szélesvásznú panorámaképet tárva az olvasók elé a jelenkor művészeiről és művészetéről. Az egyéni és a csoportos fellépéseket dokumentálván és az ezáltal kristályosodó művészeti jelenségeket értelmezvén festőművészek, grafikusok (illusztrátorok és karikaturisták), szobrászok, az iparművészeti ágazatok alkotói (textilesek, keramikusok, üveg-művészek), valamint fotográfusok, belsőépítészek, művészkönyvalkotók, tűzzománcművészek, a mail-art és az elektrográfia művelőinek éles vonásokkal megjelenített alkotói portréi rajzolódnak meg. (A vállalkozás nagyszabású voltát, a szerző művészetírói elhivatottságát igazolhatja, hogy a névmutató negyven, hosszú oldalon keresztül sorolja a tárgyalt és a könyvben megidézett alkotók névsorát és hivatkozásait.) Egy-egy művész produkciója hosszabb vagy rövidebb idő múltán újra meg újra a művészetkritikus mérlegére kerül, így nyomon követhetünk fordulatokat, korszakváltásokat vagy teljes pályaképalakulásokat is. A vállalkozás perdöntő tényezői, megértő szakmai szeretettel övezett alanyai a magyar művészet különböző generációinak alkotói: díjakkal elismert mesterek és a viszonylagos ismeretlenségben dolgozó művészek, a nagy öregek és a középgeneráció képviselői, akiknek

hangsúlyos szerepeltetése mellett a pályakezdők, a fiatalok is bizalommal fordulnak felkéréseikkel és interpretációs megbízásaikkal a fantasztikus munkabíráshoz, mindig ropant alapos munkát végző Szokolczay Lajoshoz, akit nem visznek tévútra szakmai vagy ízlésbeli elfogultságok, diszkriminatív stíluspreferenciák, divatjelenségek, aki minden műben a gondolat mélységét, a kifejezés érvényességét és hitelét kutatja, s nem feledkezik meg a mesterség, a kivitel tökélyének követelményéről és megbecsüléséről sem.

Szokolczay Lajos nem művészettörténész, hanem művészetkritikus, illetve művészeti író, aki így elkerülheti és el is kerüli a szakzsargon útvesztőit és csapdáit, és sok esetben irodalmi stílusban, költői hevülettel, de mindig érzékletesen kifejezőn, láttató erővel fogalmazhat. Olvasmányos tárgyalásmódját meghatározza a széles körű szakmai tájékozottság, az irodalmi, a társművészeti analógiák magától értetődő felvetése, az értelmezés egyéni útjainak bejárása, továbbá a hűvös dokumentációs szándék és a szigorú kritikai szemlélet érvényesítésének finom egyensúlya. E varázslatos, magával ragadó tárgyalásmód illusztrálása gyanánt idézhetjük meg a Csíkszentmihályi Róbert szobrászművész budapesti, a Párbeszéd Házában rendezett kiállítását kísérő Szokolczay-jegyzetek egyik részletét: „Nem tudhatni biztosan, csupán sejthető, hogy a harmincalakos búcsú (*Mind elmegyünk* – 2009), a huszonhárom figurát szintén menetoszlopba terelő *Sablonok* (2011) – mindkettő bronz – és a 2005-ös, a biblikus vizekről az élet vizére evező *Kőbárka* (2015) abból az élettapasztalatot, bölcsességet, plasztikai nívót magában hordozó korábbi – egyszerűen zseniális – kisplasztikai arzenálból merített (innen a nemes alap!), amelyben a korai, Krisztus kereszthalálára építő *Háború* (1970, vas) éppolyan biztos pont, mint a szelídség és barbárság ötvözetét magában foglaló *Oltár* (1986, bronz), az egyszerűségében is megejtő *Alkony* (1991, bronz), vagy éppenséggel a páros szobrok közül a biblikus tanulságokkal fölvértezett *Káin* (1994), avagy a magyar szobrászatban unikumnak számító bestiárium, azaz állat-ember sorozat »ütös«, egyszerre szent és profán megannyi darabja (*Fohász* – 2001; *Trófea* – 2014; *Viszony* – 2012; *Üvöltés* – 2002;

Kutyául – 1996). Tájmitosz, erdőmitosz, ember(i)ségmitosz? Csíkszentmihályinál úgy épülnek egymásra a rétegek, mintha öröktől fogva valaminő harmonikus életvágyat sugalló szellem rabja volna. Az is lenne (s talán az is), ha az önkifejezői bátorság nem törte volna össze az ítélkező komolyság kalodáit. Drámai sorozatokat (is) hurcol magában, ám nincs az a tengerhullám, amely – akár a vállára véve őt, akár az égre dobva – kiborítaná nyugalmaiból. Mindmáig meglevő keménysége onnan, hogy faragta (véssével, kalapáccsal) az irdatlan kötömeget, hogy az amorfból kibonthassa saját arcát. És mindazon teremtményeiét, akik szembemenvén a nehézségekkel, a sors bántásaival, a plasztikai gyönyörben vélték igazuk kiteljesítését. Minden művében, még a vicsszövegekben is, az anyag *mosolyog*.” Két-három bekezdés – és máris előttünk áll az életmű, kibomlanak izgalmas tartalmi és szépségei.

A Szondi György által 2003-ban alapított Napkút Kiadó és a Cédus, valamint a Kalota Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó az utóbbi években a magyar művészeti irodalom klasszikusai nyomán tevékenykedő, a közelmúlt és jelen napjaink művészettörténeteinek, művészeti íróinak – Mezei Ottó, P. Szűcs Julianna, Rózsa Gyula, P. Szabó Ernő, Kovács Albert, Szemadám György, Kozák Csaba, Novotny Tihamér stb. – gyűjteményes kötetéhez kapcsolódva egy nagyon figyelemreméltó, ropant értékes, művészeti írásokat, művészettörténeti tanulmányokat megjelentető könyvsorozat kiadójaként lépett fel. A sorozatban – mások mellett – olyan fontos kötetek láttak napvilágot, mint Supka Magdolna: *A drámai groteszk* (2013), Hann Ferenc: *A Sajna de Mahorkai vacsora* (2013), Deim Pál: *A nagy művészet csendben növekszik* (2016), Lóska Lajos: *Tárlatról tárlatra* (2018) és Prohászka László: *Menny és föld* (2018) című gyűjteménye. E sorozatba illeszkedett Szokolczay Lajos korábbi, *Nagybányától Picassóig* (2015) című, és e sorozatba illeszkedik a 2021-ben közreadott *A táj lélekarca* című, nehezen kézben tartható, és képletesen és valóságos értelemben ugyancsak nehezen letehető, nemcsak fizikai valójában súlyos kötete is.

A közlekedőedények végzik a dolgukat.

Molnár Tamás centenáriuma*

Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani és szívből gratulálni mindazoknak, akik megszervezték az emlékkonferenciát Molnár Tamás születésének századik évfordulója alkalmából. Ez nagyszerű és teljesen indokolt kezdeményezés volt!

Molnár Tamással először Párizsban találkoztam, 1967. június 10-én, azaz több mint fél évszázaddal ezelőtt. Akkor huszonhárom éves, fiatal újságíró voltam, és ő már befutott szerző, mégis rövid idő alatt szoros barátság szövődött köztünk. Egészen 2010 júliusában bekövetkezett haláláig ez a kötelék mindennek ellenállt. Hosszú évtizedeken keresztül soha nem tévesztettük szem elől egymást.

Molnár nagyon szerette Franciaországot, rendszeresen jött Párizsba, és én is többször meglátogattam őt az Egyesült Államokban. Először 1973 februárjában, New Yorkban, ahol első feleségével élt. Különösen emlékezetes számomra az 1980 márciusában, a New Jersey-beli Ridgewoodban tett látogatásom, ahol az igen bájos második feleségével, Ildikóval kötött házassága után telepedett le.

A naplóm tanúsága szerint alkalmunk nyílt találkozni Rómában, Antwerpenben, Münchenben, Chicagóban, Torinóban, Nizzában, illetve még sok más helyen, ahová – többnyire előadóként – meghívtak minket. Nagy örömmre 1986-ban közösen írtunk egy vitakönyvet *A szentség napfogyatkozása* címmel. Igazi szellemi élmény volt ez a munka, és a téma kapcsán kiváló alkalom eltérő filozófiai és vallási véleményeink szembesítésére. Sajnos, a művet eddig csak olasz nyelvre fordították le.

Molnár Tamás különösen megnyerő egyéniség volt függetlensége és gondolkodásának szabadsága miatt. Ha valakit szabad szelleműnek nevezhetünk, akkor ő pontosan az volt. Határozott meggyőződése ellenére nyitott volt bármilyen párbeszédre és kötetlen beszélgetésre, könnyen ráhangolódott minden váratlan, új ötletre. Néha előfordult, hogy nem értettünk egyet, mert én eléggé eltávolodtam a rá jellemző ellenforradalmi gondolkodástól. Molnár képes volt ilyenkor is hatásosan megvédeni nézőpontját, méghozzá olyan humorérzéssel, amely mindig kellemesen meglepett. Ezt bizonyítják a hosszú évtizedek során küldött levelei is.

Ugyanakkor az is meglepő volt, hogy szinte állandóan körülöngte egyfajta szomorúság, ami fizikailag is láthatóan mély nyomokat hagyott az arcán. Molnár Tamás szomorúan élt egy olyan korszakban, amelyben az uralkodó ideológia szerinte – és joggal gondolta így – alapvetően uniformizáló és személyiségromboló volt. Azonkívül száműzöttnek is érezte magát. Nem kedvelte az Egyesült Államokat, ahová a sorsa vezérelte, hogy ott megállapodjon.

Az amerikai mentalitás az ő szemében elképesztő mértékű konformizmuson alapult, amely szerint az ember lényegét „gazdasági” mivolta (*homo oeconomicus*), a haladásba vetett naiv hite és a technika iránti optimizmusa határozza meg. „Az amerikaiak – ismételte nekem – még mindig hiszik, hogy a dolgaik jól fognak végződni, képtelenek felfogni, hogy a történelem tragikus, nem értik a politika lényegi természetét.”

Molnár egyébként alapvető fontosságú könyvet szentelt Amerikának (és a világ amerikanizálásának), amely 1991-ben jelent meg francia nyelven, *Amerikanológia* címmel.

Tudni kell róla, hogy egy letűnt kultúra örökösének vallotta magát, és az általános dekadencia korszakával szembesült. Egyik utolsó, *Én, Symmachus* című, francia nyelvű művében – amely, ha jól tudom, 2000-ben megjelent magyar nyelven is – párhuzamot vont a jelen világ helyzete és a Római Birodalom vége, illetve Symmachus és saját maga között. A paradoxon az, hogy a katolikus Molnár ebben a könyvben megvédte a IV. századi nagy, római arisztokrata, Quintus Aurelius Symmachus emléket, aki főleg arról a küzdelemről ismeretes, amely során foggal-körömmel védte a hagyományos római vallást a föléje hatalmasodó kereszténységgel szemben!

Az 1990-es évek végén visszatérhetett hazájába tanítani, ami tudom, mekkora örömet és meglelégedést okozott Tamásnak. A görög mitológia Antaeus óriásához hasonlóan valósággal új erőre kapott a szülőföldjével való érintkezéstől.

Molnár emléke sosem hagy el, és büszke vagyok arra, hogy a barátja lehettem.

* Ez és a következő írás a Kucsera Tamás Gergely szervezésében, 2021. június 25-én, a Pesti Vigadóban tartott *Molnár Tamás 100* című em-

lékülésen elhangzott videóüzenet leiratának magyar nyelvű, szerkesztett változata. A szövegeket S. KIRÁLY Béla fordította.

Molnár Tamás, avagy a szellem reakciója

Mindenekelőtt szeretném üdvözölni a Molnár Tamás Emlékkonferencia szervezőit és résztvevőit. A mester elsőrendű gondolkodó volt. Erkölcsi és szellemi nagysága számomra sosem volt kétséges. Igazságot szolgáltunk emlékének, ha szeretett szülőházájában – amelynek jövőjéhez annyi reményt fűzött – méltatjuk jelentős terjedelmű és civilizációnk jövője szempontjából igen fontos munkásságát. Kevesen elemezték ilyen éleslátással és gazdag érveléssel azt a fenyegető veszélyt, miszerint a liberalizmus kikövezi a „szolgáshoz vezető utat” – hogy Friedrich Hayek híres művének címét idézzem. Ám Hayek aggodása pusztán a menedzselt gazdaság veszélyeire korlátozódott, ő – Molnárral ellentétben – nem jutott el a liberalizmus metafizikai gyökereihez: a természettörvény tagadásához, a nominalizmushoz, a relativizmushoz, az individualizmushoz, illetve a kollektívizmushoz, az egzisztencializmushoz és az idealizmushoz. A liberalizmus intellektuális, politikai, vallási vezérmotívumai – amelyek nem mindig összeegyeztethetők egymással – vezettek ugyanis a politika, illetve a politikát korlátozó, de azt mégis éltető transzcendencia elutasításához.

*

Molnár Tamással először írásain keresztül találkoztam. Később, szenvedélyes párbeszédeink egyikében védekeztem is érvei ellen. Emlékszem, akkor még – a fiatal kezdőkhöz hasonlóan – úgy tekintettem a könyvekre, mintha élőlények lennének. Ő mindig hatásosan ellenpontosította néhány intellektuális reflexem, amelyek talán a neotomizmus hatására alakultak ki. Az akkori, túlzott absztrakciós hajlamomról és – ahogy Carl Schmitt mondaná – a „politikai romantika” iránti vonzódásomról volt szó.

1986-ban a québeci *Le Beffroi* (*Harangláb*) című filozófiai folyóirat társszerkesztői lettünk Alexis Klimovval, a Belgiumban született, orosz származású filozófussal. Ez a Nyikolaj Bergyajev és Jakob Böhme által befolyásolt, kitűnő gondolkodó abban a kiváltságban részesült, hogy Marcel De Corte tanítványa lehetett. Molnár is ehhez a francia ajkú belga filozófushoz érezte legközelebb magát, és mindig változatos témájú filozófiai cikkeket írt a folyóiratunkba. Az első, Molnárnak szentelt írásom az *Európa zárójelben* című könyvét méltatta, ami szintén a *Le Beffroi*-ban jelent meg.

Így kezdődött a kapcsolatunk. Később, a 90-es évek közepén már együtt írtuk közös könyvünket: *A modern-kór. Tünetek és ellenszerek. Öt beszélgetés Jean Renaud-val* címűt, ami hatalmas élményt és tapasztalatot jelentett számomra. A párbeszédünket egy esszé előzte meg, *Molnár Tamás, avagy a szellem reakciója* címmel. Kamaszkorom óta a hierarchikus, klasszikusan ellenforradalmi, lényegében katolikus szellemi hagyomány világában éltem, és egyszeriben mindezek élő képviselője előtt találtam magam. Edmund Burke, Louis de Bonald, Joseph de Maistre, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Léon Daudet, Jacques Bainville, Charles Maurras, Marcel De Corte, Gustave Thibon, Pierre Boutang, Alekszandr Szolzsenyicin és még sokan mások voltak a napi olvasmányaim. Jegyzeteltem őket, és tépelődtem műveik mondanivalóján. Molnárt viszont kedvemre faggathattam, ellentmondhattam neki, és meghallgathattam a kritikáját is. Egy civilizáció élő örököseivel találkoztam, és nem is akárkivel. Talán éppen ő volt nemzedéke legkimagaslóbb képviselője az említett hagyomány folytatásában és megújításában. Romantika nélkül, nyitott szemmel járt-kelt a kézzel fogható dolgok világában.

Molnár egyike volt azoknak, akik a legjobban látták és láttatták a modernitás genealógiáját. A Nyugat intelligenciája Descartes óta a hiperkritikus ismeretelméletben vesztegel, ami szárnyaszegetté tette. Az evidencia erőltetése, a világos és egyértelműsített gondolat karteziánus elfogultsága mindannyiunkat elszegényített. A modern gondolkodás drámája Descartes óta és azon is túl részben az egyértelműség kényszerének, a geometriai módszer alapján történő meghatározásnak tudható be, ami hasznos az egzakt tudomány számára, de megakadályozza a kimeríthetetlen valóság gazdagságának és árnyalatainak befogadását. Leértékeljük az analógia, a metafora, a szimbólum, a nyelv gazdagságát mint gondolati forrást – ezeket meghagyjuk a költőknek –, hogy a mikroszkopikus érdeklődésre számot tartó kérdésekben találjunk megoldást: van-e külvilág? Létezik-e másik? És én vajon létezem-e? A megismerhető világ tartománya számárbórként zsugorodik, és e koncepciókiürülés árnyékában a nihilizmus virágzik.

Az értelmiségi úgy próbál kievickélni e csávából, hogy lemond a megismerésről, helyette aktivista lesz. „Az ember az Isten – az elvont nagyságok világában” – tanította Vico. Hiábavaló a valóság pusztája ismerete; át kell alakítani,

újrateremtteni, tökéletesebbé, logikusabbá, észszerűbbé kell tenni. Tudni annyi, mint gyakorolni. A megismerés problémáját gyakorlatilag a technológia oldja meg. A technológiai ideológia e kopernikuszi forradalom gyermeke: a régi marxizmusnál is radikálisabb ideológia.

Ezzel máris Molnár modernitás- és Amerika-diagnózisának kellős közepén vagyunk. A technológiai ideológia nem feltétlenül istentagadó, de a természetes rend tagadása, a teremtés és az emberi állapot elutasítása, az „utópia, az örök eretnokség” végső testet öltése – ahogy Molnár nevezné. Ezzel az ideológiával soha nem érhető el az intenzitás párolgó hőfoka, mivel az nem más, mint az emberiség dekonstrukciója, majd sajátos újjáépítése, egy olyan világ megteremtésének eszköze, ahol az anya már nem nő, az apa meg nem férfi.

A technoideológia a valódi embert kiszámíthatatlannak és ellenőrizhetetlennek tartja, ezért a laboratóriumban kikísérletezett, gyári emberrel helyettesítené. Azt ugyanis képes a céljának megfelelően alakítani. E forradalom jövője a mindent elárasztó technológiától függ, amely felszívódik a testekbe, az agyakba, a szívekbe. A modernitás genealógiája következetes: egyenesen az embergéphez vezet.

A híres amerikai énekesnő, Demi Lovato pánszexuálisnak nyilvánította magát tavaly áprilisban, májustól meg már hivatalos „pecsétje” volt arról, hogy ő nem bináris lény. „Mindennap, amikor felébredünk – okoskodott –, megadjuk magunknak az esélyt, hogy olyanok legyünk, amilyenek akarunk és szeretnénk lenni.” Az énekesnő többes számban beszél saját magáról („we”). Ő minden reggel ébredés után dönti el a nemét aszerint, hogy jobb vagy bal lábbal kel. Valószínűleg gyakran habozik, de mi nem. Mi jól tudjuk, hogy ez a fiatal nő csak e lebutított korszak egyik áldozata. Lelki nyomorultja lett egy „megtévedt konformizmusnak”, amelyet korábban már Gabriel Marcel filozófus is megjövendölt.

Ez az újfajta ember szabadulni akar minden transzcendenciától – amelyet elviselhetetlen zaklatásnak érez –,

minden függéstől, minden stabil identitástól. Ám aki függetlenedni szeretne mindentől – még önmagától is –, az nem egyéb, mint alakítható, manipulálható bábu, aki rabszolgája a kedélyeinek. Ezt ismerte fel idejekorán Molnár a sasszemével Amerikában.

Molnár Tamás az *Én, Symmachus* című művében tett különbséget a jelenlegi Nyugat és az ókori Róma dekadenciája között. A miénk elvesztette „emberi vonását”. Valójában a technológia embertelenné tesz, és gépies társadalmat hoz létre. „A modernitás szellemisége – írja Molnár – a pusztítás kíméletlenségét illetően meghaladja a legkegyetlenebb barbár megszállásokat.” Ez a testetlen szellemiség végzetesen kikezdi a lelket.

Saint-Just, Robespierre fiatal harcostársa 1794-ben, egyik híres beszédében kijelentette: „A boldogság új eszme Európában.” Csakhogy ez a sajátos ideológiai boldogság beprogramozott és kiszabott volt. „Hadd tudja meg Európa – jelentette ki Saint-Just –, hogy önök nem akarnak több boldogtalan embert és elnyomót látni Franciaország területén.” Az ilyen szekuláris és kötelező boldogság csak pokol lehet.

Amerikanológia című könyvében Molnár Saint-Justtel ellentétben egy másik utat javasol: a „reakciónak” kell „új eszmévé válnia Európában”. Így van ez Európa azon részén, amely a kommunizmustól megszabadulva nem hajlandó feloldódni Amerika és Nyugat-Európa túlfejlett liberalizmusában. Közép-Európában „a váratlan – írta Molnár – szembeszállt a mechani-cinizmussal, a szabadság pedig a rutinnal”. Minden számítgatás ellenére ez a régi Európa, amely par excellence a Nyugat bástyája volt, napjainkban már fáklyavívó lett. Reményt nyújt arra, hogy helyreálljon az emberiség alapvető alkotmánya, és megerősödjenek régi alapjai.

Nem gyógyítjuk meg a Nyugatot, nem szabadulunk meg a „modern gonoszságtól”, ha nem gyűjtjük össze Molnár Tamás örökségét, nem elmélkedünk annak tanulságain.

Mozgóképes pokoljárás

The Oxford Handbook of Dante

Edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, Francesca Southerden,
Oxford, Oxford University Press, 2021, 784 oldal

Eljátszhatnánk azzal a merőben történetietlen, sőt abszurd, ám tanulságosnak ígérkező felvetéssel, amivel Vilém Flusser Az írás bevezetőjében: Homérosz, Arisztotelész, Goethe, sőt a *Szentírás* szerzői az íráseszközök helyett talán szívesebben használtak volna hangszalagot vagy filmkamerát mondandójuk közléséhez. A költő Pier Paolo Pasolini például a legnagyobb céltudatossággal részesítette előnyben a kamerát. Talán Dante is hasonlóan tett volna. Adja magát ugyanis a felismerés, hogy a látomásos vagy (tekintettel az évszázados visio-fictio-diszkuszióra) fikcionális *Isteni színjáték* a középkor múlhatatlan allegóriájaként meggyőzőbben mutatna 3, sőt – sutba minden kisserőséggel! – 4D-ben. Dante a fáradságos és sosem problémamentes mediális váltás nélkül, „eredeti forgatókönyv” alapján, közvetlenül a mozivásznon valósíthatná meg elképzeléseit, miközben fenntarthatná a középkori világképből származó jogos igényét a vízióra. De nyelvészeti megfontolásairól sem kellene lemondania, karakterei a kívánt dialektusban és regiszterben szavalhatnák terciáit, mozgás- és környezeti effektek révén pedig empirikus közelségbe varázsolhatná a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom képzetét. Sőt, tegyük hozzá némi malíciával, ha „önmagát” alakítaná, új lendületet adhatna a Dante-poeta és a Dante-personaggio körüli elmélkedéseknek. Vajon többet nyerne-e ezáltal az *Isteni színjáték* esztétikai hatáseggyüttesét tekintve, mint amennyit veszítene, ha költője marad a kaptafánál? Arról mindenesetre Danténak le kellene mondania, hogy Vergilius meglegedésére az ókor legnagyobb poétái dicső körükbe vonják (Pok. IV., 94–102.).¹

Ugyanakkor legyünk méltányosak: ha tehát Dante a szó művészete helyett a mozgóképhez fordult volna, saját készítésű filmjéből ne számítsuk le felmérhetetlen hatástörténetét. A lehengerlő élménnyel kecsegetető blockbuster-trilógiára nemcsak olyan vetélytárs rendezők váltatának jegyet, mint Ken Russell (*Dante's Inferno*, 1967) vagy Peter Greenaway (*A TV Dante*, 1990), hanem az

elsők között Loyolai Szent Ignác (a Pokolról szóló részt rögtön kétszer megtekintve) vagy Richard Wagner, persze más okból. James Joyce, Ezra Pound és T. S. Eliot találva érezné magát, úgyhogy tüntetőleg távol maradjon.

Flusser persze kritikai beállítottsággal töprengett el az abszurd lehetőségen, hiszen jóformán grafománként az írás és egyszersmind az olvasás védelmében emelt szót. Mert ha most palinódiát éneklünk, és visszahelyezzük Dante szövegét vagy általában az irodalmi szöveget jogai- ba, úgy megérhet bennünk a belátás: minden filmes adaptáció hátránya az eredeti szöveggel szemben az, hogy audiovizuálisan rögzül a szövegből áradó közvetíthetetlen elevenség, a nyelvi absztrakció, a szó és a fogalom mankóra nem szoruló evokatív, sőt Dante esetében transzcendentális tartalma és üzenete. Különösen szövevényessé válik az *Isteni színjáték* egészének filmes feldolgozása – nem is szánta rá még magát senki –, ha egyetértünk a kutatással: Dante víziója a Paradicsomról „kezdettől fogva képek nélküli volt” (193.). Ez a fő oka annak, hogy csak igen kevés jó vagy meggyőző adaptáció születik a legnagyobbra tartott irodalmi alkotásokból. Az olvasás során előálló imaginárius pedig a vetítövásznon megjelenő tájjal, térrel idővel és hús-vér emberekkel visszavonhatatlanul konkrétta dermed, végérvényes fiziognómiává kövül. Sem az animációs adaptáció, sem a népszerű illusztráció nem mentesül a megjelenítettségnek ettől az üledékétől – legalábbis mindaddig, amíg az irodalmi műhöz mérjük.

A *The Oxford Handbook of Dante* több mint hétszáz oldalas, negyvennégy kutatót felvonultató tanulmánygyűjteményét minden bizonnyal referenciaműnek szánták. A következőkben csak tallózni tudunk a terjedelmes kötetben. Részletesen egy tanulmányra térek ki.

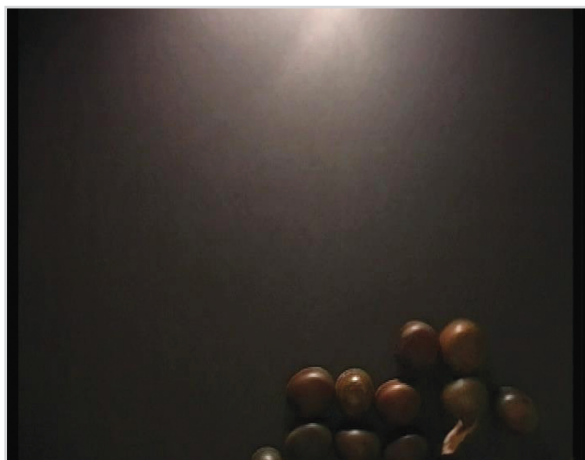
A *The Author* címet viselő első tanulmány felütéseként Justin Steinberg a francia irodalomelmélet felől közelít, és Roland Barthes *A szerző halála* és Michel Foucault *Mi a szerző?* című szövegére utal, amikor úgy fogalmaz: „Soha senki nem merte megölni Dantét mint szerzőt. [...] Im-

¹ A Dante-idézetek a következő kiadásból valók: ALIGHIERI, Dante: *Isteni színjáték*. Ford. NÁDASDY Ádám, Bp., Magvető, 2017.

munitása a posztstrukturalista elméletre nem tulajdonítható egyszerűen középkoriságának” (3.). Steinberg rácsodálkozásából most számítsuk le azt a kényszeresnek tűnő gondolatot, hogy az *Isteni színjáték* szerzője bármilyen értelemben is függne néhány ideig-óráig divatos elméletéstől. Érdemesebb inkább arra figyelni, hogy Dante kivételességét igyekszik hangsúlyozni. Már Schelling is azzal érvelt *A művészet filozófiájában*, hogy Dante zsenialitásának szükségszerűségében olyan, autonóm műalkotást teremtett, amelyet elkülönítésében lehet csak vizsgálni. Valóban: finnyás szörszálhasogatónak, kicsinyesen rosszakaratúnak kell lenni ahhoz, hogy kikezdje valaki a dantei tekintélyt. De sok mindenki megfér egymás mellett az ég alatt, és Steinberg is tévedhet. Vannak ripők tagadók, fád nihilisták, a művelődés pártütői, a felsőségek ellen lázadók, akiket kiváltképpen a legnagyobb teljesítmények sarkallnak ellentmondásra. Így semmi meglepő nincs abban, hogy Witold Gombrowicz egy interjúbán a tőle elvárható mély meggyőződéssel úgy nyilatkozott: ő azért nagyobb gondolkodó, mint Dante, mert be tudja kapcsolni a televíziót. E szórakoztató és groteszk „gyilkossági kísérlet” tétjét aztán a naplójában még emelnie is sikerült. 1966 októberében párhuzamosan olvasta éppen Foucault és Barthes egy-egy könyvét, valamint Dantét. Napokon keresztül töprengett Dante személyéről és a kettejük elválasztó hatszáz évnyi múlttól, és méltatlankodott az *Isteni színjáték* ellentmondásos világgépén (különösen a Pokol, a dantei ítékezés kérlelhetetlen nyerssége hozta ki a sodrából) – miközben ki- és feljavított néhány neki nem tetsző szakaszt a műből.

Vajon Oszip Mandelstam olvasta-e Schelling vagy Hegel fejtegetéseit Dante nagyságáról? Feltételezem, igen. Gyanítom, végső igazságukat aligha vitatta volna, és hevesen tiltakozott volna a „szerző halála” ellen. A *Beszélgetés Dantéről* (1933) az orosz költőnagyság illuminatív eszéje. Mandelstam szerint Dante a képi gondolkodást nevelgeti értő olvasójában, hérakleitoszi metaforáival a jelenségek cseppfolyósságát hangsúlyozza, képeit pedig „pontosabbá tenni ugyanúgy lehetetlen, mint felsorolni azoknak az embereknek a nevét, akik részt vettek a népvándorlásban”.²

A filmművészetben mégis számos kísérlet történt a dantei képek pontosabbá tételére. Az Oxford-kötet egy másik szerzője, John David Rhodes *Dante on Screen* című tanulmányában a vonatkozó szakirodalommal egyetértésben állapítja meg, hogy a dantei szöveg a filmes feldolgozás kimeríthetetlen forrása. Sőt, egyes filmelemzők szerint danteivé válik (elsősorban az olasz) film, „ha vala-



Lovas Ilona:
*Könyörűlj
rajtam...*, 2003,
videomunka,
loop,
filmkockák

melyik karakter lelki átalakuláson megy keresztül, kivezetik a sötétségből a fényre, ha [adott film] az emberi lélek legsötétebb részein időzik, vagy ugyanazon lélek megváltás iránti nyitottságát tematizálja” (620.). Rhodes sema-

² MANDELSTAM, Oszip: *Beszélgetés Dantéről* = *Uő: Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Szerk. ERDŐDI Gábor, ford. MAKAI Imre, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1992, 82–131., 120.

tikus felosztásában három filmtípust különböztet meg Dante és a mozgógép kapcsolatát (tehát nem kizárólag az adaptációkat) illetően, amelyekhez csupán néhány példát említ, miközben nemigen számol azzal, hogy ezen típusok között átjárások lehetnek, illetve vegyesen is megjelenhetnek. Azért csak induljunk el a nyomdokain!

Az első a „szó szerinti” („literal”): a dantei szöveghez való közelségével ez a legegységelműbb típus. Nem nélkülözheti Dante szövegeit, elsősorban az *Isteni színjátékot*. Egy rövid filmtörténeti áttekintés megvilágíthatja jelentőségét.

Olaszországban 1907 körül nyolc-kilenc jelentős stúdió működött, így Nápolyban a Troncone fivérek vagy Torinóban II. Miklós cár (állítólagos) pártfogoltjának, Arturo Ambrosiónak a vállalata. Közel ezeröttszáz másik film mellett Ambrosio volt a producere annak a tizenhét perces, *Pompeji utolsó napjai* (1908) című kasszasikernek is, amely az olasz film számára megnyitotta az utat Amerika felé. Az ősfilmek korszaka utáni első években a történelmi filmek és vígjátékok között alig két-három esztendő alatt megjelentek az irodalmi-színházi vonatkozású, nagy ívű mozgóképes eposzok. Így kerültek be a cirkuszi látványosságokból még sokat őrző filmek közé a magaskultúra képviselőit ellátó alkotások Néróról, Jeanne d'Arcról, Lucrezia Borgiáról, Tassóról vagy Aragóniai Izabelláról. A döntően francia támogatással, Charles Pathé filmmogul által létrehozott Società Anonima Italiana per Film d'Arte 1909-től tudatos piacpolitikával igyekezett ellensúlyozni az olasz nemzeti filmgyártás előretörését, és kanonizált szerzők, valamint népszerű írók (Alexandre Dumas, Carolina Invernizio) műveinek igényes adaptálásába fogott, kezdve Shakespeare *Othellójával*. A sors fintora, hogy Ambrosio többek között Pathé műhelyében tanult.

Dante és műve döntően hozzájárult az olasz nemzeti identitás megalapozásához, nem kis részben a film- és tömegművészetben betöltött szerepe révén. Érdemes eltöprengeni azon, hogy a századelőn az olasz társadalom zöme analfabéta volt, így sokan először mozgóképen találkoztak a nemzeti közkinccsé tett *Isteni színjátékkal* (vagy legalábbis részleteivel). Dante hatása a risorgimento utáni modern olasz kultúrára, politikára és hétköznapiakra rendkívüli volt,³ elegendő csak Giovanni Gentile működésére utalni. A *L'Inferno* eredeti változata végén feltűnik a trentói Dante-szobor (míg az amerikai kópiának az elején látható), amit a cenzorok 1914-ben politikai okból töröltettek: felkorlátozta volna az irredenta érzelmeket.

Néhány év leforgása alatt, 1908 és 1912 között tucatnyi film született Dante nyomán, ezek közül kiemelkedik

a Rhodes által is részletesebben bemutatott *L'Inferno*. Ebből merített ihletet Henry Otto *Dante's Inferno* című filmje (1924, Fox Film Corporation), amelyből a Fox 1935-ben újabb változatot készített Spencer Tracy főszereplésével, és mellékszerepben Rita Hayworthszel. Szintén ebbe a típusba tartozik Ambrosio nyolcperces *Ugolino grófja* (1908), Mario Caserini *Dante és Beatrice* című filmje (1908), Giuseppe Berardi és Arturo Busnengo *Visioni dell'inferno* (1911) című alkotása, Ugo Falena rendezésében és D'Annunzio tíz évvel korábbi színműve nyomán a *Francesca da Rimini* (1911), valamint a három kópiából 2016-ban rekonstruált *La mirabile visione* (1921), Luigi Caramba filmje. A hangosfilmek korszakából „szó szerinti”, a Pokol egy-egy híresebb jelenetét bemutató feldolgozás a Riccardo Freda-féle *Ugolino gróf* (1949), továbbá a *Paolo és Francesca* (1950), amelyet a neorealizmus utáni évtized talán legsikeresebb rendezője, Raffaello Matarazzo rendezett.

A második, alluzív típushoz tartozik a legtöbb alkotás. Rhodes azokat is ide sorolja, amelyek mintegy névlegesen vagy legfeljebb címükkel utalnak Dantéra. Példaként mindössze két olasz filmet említ. Az első a Mussolini-korszakban készült *Maciste a pokolban* (*Maciste all'inferno*, 1925). A Duce által is nagy tiszteletben tartott, beszédeiben több alkalommal hivatkozott Dante a fasiszta elképzelések központi alakjává vált. A Rómába tervezett monumentumot, a Danteumot az *Isteni színjáték* építészeti allegóriájának és tudományos központnak is szánták. Az először a *Cabiriában* feltűnt Maciste az olasz film egyik leghíresebb karaktere, amolyan modern kori Herkules, akit Gabriele D'Annunzio alkotott meg és nevezett el. Guido Brignone rendezése a huszonhét Maciste-némafilm közül az egyik legismertebb. Cselekményvezetésében nem ragaszkodik Dante szövegéhez, és a kortárs olasz viszonyokat sem ábrázolja, bár példázatos meseként akarva-akaratlanul is beillik a kiépítés alatt lévő fasiszta állam kulturális környezetébe. Ennél azonban fontosabb, hogy a *Maciste all'inferno* Federico Fellini gyerekkorának egyik maradandó filmélménye volt.

Ide sorolható a Foxnál készült *Drums of Love* (1928), D. W. Griffith rendezésében, amely a XIX. századi Dél-Amerikába helyezte Francesca da Rimini történetét. Hasonlóképpen Vittorio De Sica múlhatatlan klasszikusa, a *Biciklitolvajok* (1948), amely a maga péntektől vasárnapig tartó cselekményével és a külső eseményeknek kiszolgáltatott hőseivel emlékeztet Dante útjára a Pokolban, aki nagypénteken lépett be oda, és húsvétvasárnap kora reggel hagyta maga mögött. Nem hiába keresnénk Dante-

³ Az 1940-es években még egy Beatrice elnevezésű hashajtót is forgalomba hoztak. A korabeli marketingesek ugyanis szó szerint vették Beatrice Vergiliushoz intézett szavait és a műveltető szerkezetet:

„I' son Beatrice che ti faccio andare” (Pok. II., 70.) – az érzékletesség jegyében magyarítva: „Én, Beatrice, aki téged menésre bírlak.”

fossziliákat Rossellini heroikus-humanista *Róma, nyílt városának* (1945) hamuszürke romjain sem.

Rhodes második példája egy másik nagy klasszikus, Federico Fellini *Az édes élet* (1960) című filmje. Fellinit egész pályafutása során foglalkoztatta az *Isteni színjáték*. Tervezett egyórás tévéfilmet a Pokolból. Producerek győzködtek egy nagy trológia elkészítéséről: a Purgatóriumot Ingmar Bergman, a Paradicsomot Robert Bresson készítette volna el – vagy mindkettőt Kurosza Akira. *Il viaggio di G. Mastorna* címen tervezett filmjét szintén Dante nyomán képzelte el, de Petronius *Satyricon*jának adaptálása (1969) miatt lemondott róla. A *Szélhámosokban* (1955) Augusto bizonyos tekintetben éppen úgy húzza-halasztja a bűnbánatot, mint Bonconte a Purgatórium V. énekében.

Rhodes még Pier Paolo Pasolinit említi. Teljes joggal. Pasolini egész életműve felér egy nagyszabású Dante-allúzióval. Szépirodalmi műveiben – mint a befejezetlenül maradt *La divina mimesis* vagy a *Petrolio*, számos, terciánokban írt vagy a dantei utat követő verse – és filmjeiben állandóan ismétli, imitálja, variálja a dantei stílust, Dante poétikai-politikai attitűdjét átvett vagy továbbfejlesztett motívumokkal, pokoljáró alakokkal, társadalom- és kléruskritikával vagy a dialektusokhoz és nyelvi stíluszintekhez való vonzódásával. E tekintetben Roberto Longhi művészettörténész, a német irodalomtudós, Erich Auerbach és az olasz nyelvész-irodalmár, Gianfranco Contini gyakorolta talán a legnagyobb hatást Pasolinire. A két utóbbinak különösen sokat köszönhet a modern Dante-recepció. Auerbach *Dante als Dichter der irdischen Welt* című, eredetileg habilitációs munkájából (1929), illetve nevezetes, *Mimézis* című könyvéből (1946) Pasolini a „figura”, illetve figurális realizmus gondolatát és a stílus-elegyítés elvét vette át; Contini legfontosabb tanulmányai közül pedig – *Dante come personaggio-poeta della Commedia* (1957), *Un'interpretazione di Dante* (1965) – a dantei plurilinguismo értelmezését. E két kutató tudományos felismerései nyomán beszélt dantei realizmusról, amit aztán kiegészített saját marxizmusával. A filmtörténetben meglehetősen ritkán fordul elő, hogy egy teoretikus teljesítményből meghatározó filmrendezői gyakorlat válik. Nem beszélve arról, hogy Pasolini maga is közölt vonatkozó elméleti írásokat, amelyek közül magyar fordításban a *Dante költői szándékáról* (*La volontà di Dante a essere poeta*) című olvasható.⁴

Pasolini első (botrány)filmje, *A csóró* (1961) a Purgatórium V. énekéből vett idézettel indul (orgonapontja pedig Bach zenéje a vallásos és szent lealacsonyításának szándékával): „Fölvett az Isten angyala, s az ördög / pörölt:

»Hé, égi! Minek veszed el?! / Egy könnyecsepp miatt elszeded előlem / azt, ami benne örök!« (Pur. V., 104–107.). A karakterek néha csak egy-egy szófordulattal, máskor közvetlenül, egész sorokkal idézik meg Dantét, míg a forgatókönyv rendezői instrukciókban, leírásokban. Hasonlóképpen járt el Pasolini a *Mamma Romában* (1962) és a *Madarak és madárkákban* (1966). A *Salò, avagy Szodoma 120 napja* (1975) egész felépítése és kegyetlen világa mögött ott izzik Dante Pokla Sade márki szellemében és egy teológiai vertikalizmus jegyében – fogalmazott a rendező egy 1975-ös interjúban. A Dantéval vállalt atavisztikus rokonságban Pasolini kis túlzással a középkori költő-gondolkodó újjáélesztését kísérelte meg.

A sor folytatható újabb alkotásokkal. Giuseppe Tornatore *A csillagos ember* (1995) című filmjében a filmes karrierre vágyó főtörzsőrmester saját szicíliai fordításában szavalja az *Isteni színjátékot* az elszánt főhősnek, aki varázslatos felvevőgéppel úgy szeli keresztül-kasul a vad vidéket, mintha maga Vergilius segítené. Roberto Benigni *L'ultimo del Paradiso* (2002) címen országosan sugárzott, nagy sikerű tévéműsorban elevenítette meg Dante szóművészetét, később pedig sorozatot készített belőle (ahogy Vittorio Gassman is).

Rhodes harmadik kategóriája a strukturális, ahol a feldolgozás szerkezetében válik dantei fogantatásúvá. Ezt a legbonyolultabbnak, ingoványos talajnak nevezi (622.). Nem is részletezi tipológiáját. Egyetlen példára szorítkozik, Hollis Frampton *Zorn's Lemma* című filmjére (1970). Magam is csak egyet említek: Werner Herzog egyszerre evilági (kuvaiti) és nem evilági pokolvízióját *Tanórák a sötétben* című filmjében (1992), amely, dacára az apokaliptikus látványnak, gondosan komponált szekvenciákkal és szofisztikált kísérőzenékkal kelti fel a Paradicsom fenséges, vigasszal szolgáló képzetét.

A *Pokolt* (*L'Inferno*, 1911) a milánói nemesi családok támogatásával, határozott pedagógiai és művelődésszempényeik jegyében, az 1909-ben alapított Milano Films Company gyártotta, amely a némafilmes korszak egyik vezető olasz vállalatává vált. Ez volt az első film Olaszországban, amelyet szellemi tulajdonként bejegyeztek. A filmtörténészek három rendezőt szoktak megnevezni (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan és Giuseppe De Liguoro), de arról eltérnek a vélemények, melyikük mekkora részt vállalt a produkcióból. A *Pokol* jól illeszkedett a „film d'arte” vagy „quality films” alkotások sorába, és eredményesen népszerűsítette ezeket a nem pusztá szórakoztatásra szánt művészfilmeket. Utat tört továbbá

⁴ PASOLINI, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*. Szerk. ZALÁN Vince, KÁRPÁTI Zsuzsa, ford. CSANTAVÉRI Júlia et al., Bp., Osiris, 2007, 133–146.

olyan, a némafilm történetében új korszakot jelentő, kosztümös történelmi filmeknek, mint a *Marcantonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), a *Giulio Cesare* (Enrico Guazzoni, 1914) és a háromórás *Cabiria* (1914) – utóbbit máig az egyetemes filmtörténet egyik legkiemelkedőbb némafilmjeként tartják számon.

A *Pokol* minden korabeli játékfilmet megelőző vizualitás tekintetében, elsősorban De Liguorónak és a technikai rendezőnek, Emilio Ronsardónak köszönhetően, akik Gustave Doré roppant népszerű illusztrációi (1861) nyomán megalkották a film képi világát. A legmodernebb technikákat alkalmazták az alvilág, a pokolfajzatok és a legkülönfélébb testi fájdalmakra ítélt kárhozottak meg-

elevenítéséhez (speciális effektek, stoptrükk, kettős, háromszoros, négyszeres expozíció stb.) – mintha csak az ősfilm mágusa, Georges Méliès nyújtott volna segítő kezét a készítőknél. A Júdást rágcsáló Lucifer hatalmas pofája az *Utazás a Holdba* komikus-groteszk óriásarcát idézi fel: „Aki a legjobban szenved, középen / – szólt Koltöm –, az Iskarióti Júdás: / a feje benn van, lába kinn kálimpál.” (Pok. XXXIV, 61–63.)

Nem csoda, hogy a *Pokol* (korábbi változatának címe: „Saggi dell’Inferno dantesco”) az olasz filmgyártás addigi történetének leghosszabb és legdrágább filmje volt: körülbelül 1300 méter, öt tekercs, hetvenperces játékidő, ötvennégy jelenet és százezer lírás költségvetés. Három évig

Szurcsik József:
Tortura
humana, 2018,
akril, olaj,
vászon,
fotó: Alapfy
László



készült, és Olaszország első nagyjátékfilmjeként belföldön és külföldön egyaránt sikert aratott. Egymaga leváltotta a jellemzően nyolc–hús perces némafilmeket, világviszonylatban is előmozdítva a többtekerces filmek elterjedését (tudtommal egyetlen film előzte meg: az ausztrál *The Story of the Kelly Gang* 1906-ból), ami nemcsak növelte a filmregények versenyképességét a színházzal szemben, hanem rendkívüli infrastrukturális következményekkel is járt. A megnövekedett játékidéjű filmek miatt csökkent az egy este bemutatható alkotások száma, következésképpen nagyobb befogadóképességű helyiségeket (általában színházakat) kellett felkínálni a nagyérdeműnek (Olaszországban 1905 körül ért véget az cinema ambulanti, a vándormozik korszaka). A *Pokol* volt az első egész estét betöltő film, amit szünetek nélkül mutattak be az USA-ban, és amíg a korabeli amerikai rövidfilmeket tíz centért lehetett megnézni kétszáz férőhelyes nickelodeonokban, addig az olasz sikerfilmet egy dollárért, ezer férőhelyes színházakban. Az olasz filmgyártás rendkívüli lendülete, amihez a *Pokol* jócskán hozzájárult, léptékváltást eredményezett: 1912-re naponta három filmet mutattak be.

Még egy lényeges mozzanat: a készítők bevonzották az értelmiségi nézőt a filmszínházakba, ami hosszú távon döntően hozzájárult az olasz némafilm kulturális beágyazódásához, sőt megalapozta, hogy az olasz nemzeti filmművészet kimagasló értelmiségi és intellektuális érdeklődésnek örvendhessen. Az olasz értelmiség – így Edmondo De Amicis, Giovanni Verga, Giovanni Papini vagy Luigi Pirandello – a kezdetektől kíváncsian figyelte az új médium fejlődését, 1910-től pedig már rendszeresen jelentek meg filmkritikák, mi több, évente hat-nyolc új filmes szaklapot alapítottak Olaszország-szerte.

Gustavo Lombardo producer már négy hónappal a bemutató előtt jól felépített reklámkampánnyal népszerűsítette a filmet saját magazinja, a *Lux* hasábjain (többek között Dante-travesztiával). A nápolyi Teatro Mercadante-ban, 1911. március 1-jén rendezett bemutatón – az alkotók meghívására – jelen volt az „olasz Hegel”, Benedetto Croce, Roberto Bracco drámaíró, valamint Matilde Serao író, aki másnap a nápolyi *Il Giorno*-ban megjelent kritikájában így lelkendezett: „Bennünket, akik gyakran megvetettük a mozi látványának banalitásáért és bárgyúságáért, tegnap este nagyszerűen kártalanítottak. [...] Számunkra a Milano gyártotta dantei *Pokol* rehabilitálta a mozi: ez a film bárki számára a különlegességek és érzelmek tárházát fogja jelenteni. Ha Gustave Doré a rajzoló tollával a legjobb grafikai kommentárt írta az *Isteni színjáték*hoz, akkor ez a film megelevenítette Doré művét.”⁵



Baksai József:
Szent Kristóf I.,
1992,
olaj, vászon

Jules Claretie francia író tanulmányt közölt a párizsi *Temps*-ben, de még Auguste Rodin is kifejezte tetszését.

A Párizsban élő elméletíró és lapszerkesztő, nevezetes avantgárd manifesztumok szerzője, Ricciotto Canudo rögtön a francia bemutató után (1911. március 16., Salle

⁵ Idézi BERNARDINI, Aldo – MARTINELLI, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro*. Torino, Nuova ERA, Edizioni RAI, 1995, 312.

Fernet) előadást tartott az alkotásról a L'École des hautes études-ben. Canudo rajongott Dante művészetéért, műveiből rendszeresen szervezett felolvasásokat. Az ő köreiből tartozott René Guénon (aki *Dante ezoterizmusa* címmel írt vitára készítő könyvet), továbbá olyan, a francia impresszionista film ügyét támogató mozgalmárok és alkotók, mint Abel Gance, Marcel L'Herbier és Louis Delluc vagy éppen a kubista Csáky József. Canudo azon kevesek egyike volt, akik egyszerre fordulhattak az olasz művészvilág két ellentétes pólusához, D'Annunziohoz és Marinettihez. A film médiumának egyik legkorábbi szószólójaként (ha tetszik, az egyik első filmesztétaként) igazolást látott a *Pokolban*: a film valóban a hetedik művészet, amely a paragone delle arti sok évszázados hagyományát lezárva megkoronázza a másik hatot, ezzel beteljesítve a művészetekben öröktől benne rejlő tendenciát, vagyis a totális művészet eszméjét. Megjegyzendő: Canudo a Richard Wagner-i Gesamtkunstwerk lelkes híveként támogatta a filmet, és ha kicsit is komolyan vesszük az új médiumról vallott idealisztikus elképzeléseit, úgy feltétlenül tanulságos lenne összevetni a bayreuthi „összművész” vízióját és minuciózus fejtegetéseit példának okáért Rudolf Arnheim vagy Siegfried Kracauer nem kevésbé kimerítő filmesztétikai megfigyeléseivel, különösen a hang(sáv) adekvát használatát illetően; ahogyan Friedrich Kittler is médiatechnológiai értelmezéssel közelített Wagner zenedramáihoz. Ugyanakkor a mozi naiv entuziasztjaként Canudo azok közé sorolható, akiket – kiváltképpen a francia „reakciósakat” – Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című írásában joggal vádolt meg vak erőszakossággal, mondván: mindenáron kultikus elemeket akarnak belemagyarázni a filmbe. Jóllehet Benjamin medialitástanulmányát kivételes gondossággal kanonizálta és lankadatlan szorgalommal balzsamozza az utókor, a néma- és hangosfilm művészetének korai esztétikája nem érthető meg normatív, jobban mondva dogmatikus elvárásai mentén. (Gyaníthatóan a szintén kontemplációellenes Bertolt Brecht felbujtására ugyanis a szovjet munkásfilmben látta meg az új művészet egyetlen valóban üdvözlendő, sőt marxista szempontból üdvöztető típusát. Ugyanakkor messzire vezetne, ha a nagy kedvenc, Szergej Eisenstein valamelyik zabolázatlan jelenetén igyekeznénk igazolni Benjamin szentenciáit. Pedig milyen tanulságos volna, feltéve, de nem megengedve, komolyan venni direktíváit, és előírásainak megfelelő szigorú következetességgel alkalmazni, mondjuk, a *Régi és új* vajköpülőgép-jelenetere – már ha félre tudjuk tenni szemérmességünket.)

Elsősorban a technikai meghatározottság miatt a filmművészet történeti előrehaladtával fordított arányban nő a korai (azaz egyre régebbi) filmek esztétikai és percepciók amortizációja, kiváltképpen akkor, ha az alkotásban

a látvány nagyobb jelentőségre tett szert a történetmesélésnél. Így a tudományos reflexiónak a némafilmek esztétikai rekonstrukciójáért is egyre több erőfeszítést kell tennie. Értelemszerűen ugyanez a kopás figyelhető meg a régi filmesztétikákon, illetve a film médiumáról készített egykori látteleteken, amelyek visszatekintve hol meghökentően naivnak, hol üresen túlírtnak hatnak, kiváltképpen akkor, ha nem számolnak az emberi percepció alkalmazkodó- vagy fejlődőképességével. A felületesen aligha nevezhető Benjamin sem kivétel e tekintetben – és milyen hiábavalónak tűnik lassan száz év hangosfilmtörténet távlatából Eisensteinék kiáltványa a hangosfilmről vagy Rudolf Arnheim kimerítő eszmefuttatása az optikai és akusztikus elemek összetettségéről!

Így a korai vagy ősfilm elbeszéléstechnikai szempontú kutatása legkésőbb a 90-es évektől (Noël Burch, Tom Gunning, Thomas Elsaesser, Kristin Thompson stb.) sok filmtörténeti kérdést új megvilágításba helyezett, nem beszélve az olyan filmekről, amelyek előkészíthették a későbbi narratív műfajokat. Az ősfilmek készítői még lépten-nyomon hangsúlyosan jelentek meg a narrációban, jelenlétüket nem igyekeztek tompítani. Ez azzal járt, hogy a mese, a cselekményszövés háttérbe szorult, nem alakultak ki és rögzültek egyes filmnyelvi konvenciók, így a rendezők nem is alapozhattak ezekre. Az olasz film történetében az újító alkotások közé tartozik a *La presa di Roma* (1905) Filoteo Alberini rendezésében, Olaszország (egyik?) első történelmi filmje.

Alig néhány évvel később a *Pokol* már átmenetet mutat a Gunning-féle „cinema of attractions” és „cinema of narrative integration” között. Rhodes is ezt a kettősséget hangsúlyozza, amikor összegzően kijelenti, hogy a film egyfelől le akarja nyűgözni a nézőt a speciális effektek segítségével, másfelől józan kísérletet tesz arra, hogy vászonra vigye a világ egyik legnagyobb elbeszélő költeményét, ekképpen pedig „egyfajta serdülőkori érettséget” (623.) mutat. A némafilmekre gyakran jellemző szónokias taglejtés mindazonáltal még jelen van benne (a korban igen kevesen bántak vele takarékosan). Az üdvözlés, kérelem, rémület, iszonyat, fájdalom stb. gesztusai szélesek, teátrálisak, ám legfőképpen elvethetetlenek – annak is kell lenniük, mivel a korabeli néző a színpadi alakításokhoz szokott, a *Pokol* pedig még döntően kistotalókból vagy totalókból építi fel világát, azaz csak a legritkább esetben lép közel az eseményekhez.

A *Pokol* stilisztikai és technikai jellemzőinek bemutatásával nem maradt adós sem az olasz, sem a magyar filmesztétika. Az olasz némafilmtörténet egyik legjelentősebb szaktekintélye, Aldo Bernardini szerint a *Pokol* „a többtekerces filmek új, feltérképezetlen távlatait nyitotta meg”, és „a legjobb eredmények kompendiumát jelenti a nemzetközi filmművészet fejlődésének első szakaszá-



Gaál József:
Vezeklések
kora I., 2021,
akril, vászon,
fotó: Alapfy
László

ban”⁶. Bárdos Judit az irodalmi művek adaptálhatóságának esztétikai gyökerű nehézségeire is kitért tanulmányában, amelyben gondosan elemezte a filmnyelvi jegyeket, és figyelmet fordított a táj stilizációjának problémájára is.⁷

Rhodesnak is igazat adhatunk, amikor úgy fogalmaz: „Akár még azt is mondhatjuk, hogy [a *Pokol*] egyaránt adaptálja a költeményt és Doré illusztrációit.” (623.) Doré 1857-ben kezdett el dolgozni a hetvenöt fametszeten Pier-Angelo Fiorentino műfordítása alapján. A *Pokol* (*L'Enfer de Dante Alighieri*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie) 1861-ben jelent meg, a kiadás költségeit maga Doré állta. 1868-ban az *Isteni színjáték*hoz készített összes (negyvenkét, a Purgatóriumhoz és tizennyolc, a Paradicsomhoz) illusztrációját megjelentette. Ugyanakkor a szakirodalom más előképeket is említ. Dorénál például hiányzik Dis városának vagy a három Fúriának (Pok. IX., 34–51.) az illusztrációja, így a filmben látható jelenet nagy valószínűséggel John Flaxman 1793-as rajza alapján készült.

A képközi feliratokkal lehatárolt jelenetek a Doré-tablók hű meglevenítései, mozgásra bírt tableaux vivant-képek, amelyek jobbra tagoltan, elkülönülten érvényesülnek. Mintha az inzertek azt a lélegzetvételní szünetet jeleznék, ami a Doré-album lapozása közben megakasztja a képsorozat befogadását. Gondolatban könnyen kiegészíthetnénk a filmet ennek a lapozásnak az animált megmutatásával. Így a *Pokol* mintegy mediális koprodukcióként abban az értelemben is átmenet, hogy benne a folyamatos vágás még véletlenszerű, esetleges, és csak ritkán jut konstitutív szerephez. Az egymástól szinte mindig független jelenetek közötti idő- és térbeli folytonosságot többnyire vagy a cselekményben eligazító feliratok állítják helyre, vagy vizuálisan a szereplők mozgásából következik, akik nemcsak horizontálisan, hanem a képmező előteréből a mélysége felé is haladnak (fordítva talán ritkábban). Többször előfordul azonban, hogy nem őrzik meg a mozgásirányt: balról jobbra távoznak a plánból, majd a következőben jobbról balra sétálnak be. A Pokolba való folyamatos alászállás vertikális mozgása helyett horizontális haladást látunk (a költőpárost alakító két színész egyébként gyakorlott hegymászó volt), ami azzal jár, hogy a film csak kismértékben tartja fenn a lefelé megtett út térérzetét. Három jelenet azonban kivétel ez alól, amelyek már filmszerű gondolkodásról tanúskodnak, akár csak a flashback használata.

A Nyolcadik Kör ötödik szennyrovatában Vergiliusra és Dantéra rontanak a helyi Rondakarmok, felbőszült szárnyas démonok. Dante szinte Vergilius ölébe ugrik

ijedtében, emez „fölkapja gyermekét s úgy menekül” (Pok. XXIII., 40.), és összekapaszkodva lecsúsznak egy szikla lejtős oldalán. A következő vágásban már a talajon állnak, és mindketten felfelé pillantanak. Aztán újabb vágással a szikla tetején acsargó üldözőiket látjuk. Ennek a jelenetnek a vágással történt térbeli elrendezése szintén filmes gondolkodásra vall. Míg Doré megfelelő illusztrációján a két csoport egyszerre látható – a két költő a bal alsó sarokban, a szurdokban, az ördögök a jobb felsőben, a szikla tetején –, addig a *Pokol*ban két snittel arra bírták a nézőt, hogy képzeletben alkossa meg a teret.

A második lefelé haladás úgy történik, hogy Antaeus, az először perspektivikusan, majd egymásra filmezéssel megnövelt óriás leemeli kettejüket egy hatalmas szikláról, majd „puhán letette” őket a „Kút legalján, / mely Lucifert és Júdást nyeli el” (Pok. XXXI., 142–143.). A harmadik függőleges mozgás pedig Lucifer csipőjénél történik, amikor Vergilius a nyakán csimpaszkodó Dantéval megkapaszkodik Dis szőrös testében, „és szörccsomóként mászott lefelé / a tömött bunda és a jég között” (Pok. XXXIV., 70–75.). Ebben a jelenetben két plánváltással még közelelt is látunk, hogy jobban szemügyre vehessük a „Fájdalmas Ország császárat” (Pok. XXXIV., 28.), amint előbb három, majd egy pofájával mohón falja a három főbűnöst. Az *Isteni színjáték*ban itt, a Föld középpontján való áthaladásukkor fordul meg a fizikai világ Dantéval és Vergiliusszal. A film készítői ezt az érzékszerveket összezavaró átfordulást talán azzal kívánták érzékeltetni, hogy a következő jelenetben a két költő a legnagyobb óvatossággal lépked a szilárd talajon. Igaz, Dante művében az is olvasható: „az ösvény nyaktörő” (Pok. XXXIV., 95.), aztán a Pokolból kivezető sziklarés előtt meg-megtorpannak, vissza-visszanéznek, és megbeszélik a zavarba ejtő élményt: „Miután kivergődöm e gödörből, / jó Mester – mondtam, miután fölálltam –, / világosíts föl, hogy ne tévelyegjek!” (Pok. XXXIV., 100–102.).

Rhodesot a *Pokol* úttörő volta jogosítja fel a film médiuma és Dante pokolképe közötti analógiáról való töprengetésre. André Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányára támaszkodó fejtegetését azzal kezdi, hogy a dantei Pokol változatlanságára emlékeztet, megváltoztathatatlanságára, sőt szakadatlan jelenére. Vizuálisan ezt támogatja a leginkább statikus totál plán használata. Az örök kárhózat a gögös Capaneus szavaiban is tetten érhető: „Holtan se vagyok más, mint életemben!” (Pok. XIV., 51.). Ebben a tekintetben a holtában az alvilágba került Capaneus bűnös életének egyfajta másolata, „önmaga fotografikus mozgóképe, aki arra ítéltetett, hogy újra meg újra levetít-

⁶ BERNARDINI, Aldo: *I film dall' Inferno = Dante nel cinema*. A cura di CASADIO, Gianfranco, Ravenna, Longo, 1996, 29–33., 33.

⁷ BÁRDOS Judit: *Dante ihlette filmek = Filológiai Közöny, 2017, 1. sz., 101–110.*

sék a pokol vetítőtermének sötétjében. Láthatjuk tehát, a pokolban valóban van valami fotografikus: olyan archívum, amelyben a (bukott) múlt megismételhető, érzékeink számára hozzáférhető és mindig ugyanolyan.” (624.) Ezeket a pokolbéli másolatokat nevezi a Dante nyomán töprengő Northrop Frye – akit az Oxford-kiadvány sajnálatos módon egyszer sem említ – testetlen pszükhéknek.⁸

„Egy szüntelen pokoli szélvihar / hordja a lelkeket ropant erővel, / pörgetve, ráncigálva gyöttri őket” (Pok. XIII., 31–33.) – kezdi Dante a kéjelgők büntetésének bemutatását. A filmben két (három? négy?) egymásra vetített felvétel jeleníti meg ugyanezt. Dante és Vergilius ismét a bal alsó sarokban áll, és egy sziklaoromról figyel az egymástól szinte teljesen megkülönböztethetetlen emberalakok sűrű kavalkádját. Rhodes szerint ebben a látványos jelenetben a puszta ismétlésként értett bűn érvényesül (vö. 626.). Esztétikai szempontból a filmben ábrázolt Pokol mint a földi bűnök fixált fotónegatívja Rhodes tanulmányának érdekfeszítő felvetése, amivel Flusser (vagy éppen Frye) bizonyosan tudna azonosulni.

A *Pokolban* háromszor is megjelenik a flashback, amit indokol az *Isteni színjáték* narratív módszere és felépítése. Paolo és Francesca (Pok. V., 73–142.), Pier della Vigna (Pok. XIII., 55–78.) és Ugolino gróf (Pok. XXXIII., 1–78.; De Liguoro alakításában) sorsának felidézése betéttörténet a nagy elbeszélésben, visszapillantó rövidfilm a filmben. Doré a középsőhöz nem készített illusztrációt, így az teljes egészében a film készítőinek munkáját dicséri. A flashback háromszori használata a készítő filmnyelvi magabiztosságára utal. E narrációs fogásnak a film médiumához illeszkedő használata a *Pokol* jelentős filmnyelvi újdonsága, amivel ritkán találkozunk a korban – a leghíresebb párhuzam D. W. Griffith, aki sokat tanult a világsikerű olasz némafilmekből, és mindig nagy körültekintéssel alkalmazta a flashbacket (amit ő switchbacknek nevezett).

Végezetül egy utolsó jelenet, amely szintén az önálló filmes komponálást bizonyítja. Az ördögöktől való sike-

res megmenekülésük után Dante és Vergilius a Nyolcadik Kör 6. szennyrovatában találják magukat. „Vakító arany-színű” köpenyesekeket pillantanak meg, a „képmutatók csüggedt csapatát”. Dante már éppen részvétellel nyugtázná szavaikat, amikor észrevesz valakit: „keresztként / három karóval földhöz volt szögezve. / Mikor meglátott, vonaglani kezdett / s a szakálla között sóhajtozott” (Pok. XXXIII., 110–113.). Kajafás büntetése láttán Vergilius elcsodálkozik, mivel korábban nem találkozott ilyesmivel. A filmben látható jelenetben is szétárja a karját meglepetésében. Doré két képben mutatta meg ezt az egybefüggő történetet, különválasztva a csuklyás vonulást és a Kajafásra letekintő két költőt. Az adaptáció másként járt el. A plánban először látjuk, amint Dante és Vergilius odalép a vonulókhöz, szóba elegyednek velük, aztán vágás (lapozás) nélkül kis szögben balra svenkel a kamera. Ekkor tűnik fel a földhöz szögezt Kajafás. Ez nem a plán kiigazítása, hiszen ugyanez elvárható lett volna számos korábbi jelenetben, ahol a két főszereplő indokolatlanul közel kerül a keret széléhez. Ez a dantei jelenet egyazon térben történő megmutatása és a meglepetés, a feszültség kifejezése. Ehhez tegyük még hozzá a következőt. A monoton menet a kép mélységéből átlósan halad az előtér felé. Az ólomsúlyú köpennyel terhelt, csuklyás alakok ezen térbeli elrendezése megelőlegezi Mauritz Stiller *Arne úr kincse* című filmjének (1918) nagyszerű halottvivők-jelenetét. Amíg a *Pokolban* a sziklás-köves vidék segítette a kompozíciós és dramaturgiai lehetőségek kiaknázását, addig Stiller a végtelen hómező hasonló felhasználásával mélyítette el a gyásszal terhes jelenetet. Ezek az eredendően filmnyelvi megoldások a *Pokol* készítőinek nem pusztán illusztratív szemléletéről vallanak.

Az írást kísérő képanyagot a *Kinek a pokla ma Dante pokla?* című kiállítás műveiből válogattuk. Római Magyar Akadémia, 2021. szeptember 23. – november 4., kurátor: Sulyok Miklós.

⁸ Lásd FRYE, Northrop: *Az Ige hatalma. Második tanulmány a Biblia és az irodalom kapcsolatáról*. Ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1997, 163. Később pedig így fogalmaz: „Dante poklában az árnyak

az élet ama vonatkozását jelképezik, amelyben az ember tulajdon tettei összességének örök rabja.” (173.)

Márkus Béla

Szatírájáték 68-ban

Cseres Tibor Kentaurok és kentaurnők című regényéről

A tanulmány első része széles művelődéstörténeti összefüggésekben vizsgálja Cseres Tibor „tragiko-szatírájának” különös címét és műfajmegjelölését. Majd arra keres választ, hogy mi vezethette az író, amikor az 1960-as évek végének meghatározó társadalom- és politikatörténeti eseményeihez kötötte kulcsregényét. Végül arra mutat rá, hogy a *Kentaurok és kentaurnők* nem lett a kulturális emlékezet részévé, ahogy a csehszlovákiai katonai bevonulás sem vált a szocialista pártállam szégyenévé.

Falusi Márton

A kézirat hatályba lép

A normasértő individuum Hajnóczy Péter és Bereményi Géza prózájában

Hajnóczy Péter szociográfiája, *Az elkülönítő* (a *Jelentések a súlylyesztőből* című kötetben) és Bereményi Géza önéletrajza, a *Magyar Copperfield* a valóságreferens olvasat létjogosultságát bizonyítja. Elemzésükkel jobban megérthető a szocializmus mibenléte, ugyanakkor a rezsím működésének ismerete segíti a szövegekben való tájékozódást. A politikai rendszer heteronómiaja és a szövegszerűség autonómiaja egyaránt a normasértő vagy normakövető emberi viselkedésről, az univerzális (társas) lélektanról tudósít.

Szekfü András

Bódy Gábor, az alkotó, a közeg és a démonok

Bódy Gábor hetvenöt éves lenne. A személyes hangú esszé korabeli interjúk és filmkritikák segítségével idézi fel a harminchat éve elhunyt rendező, elméletíró nyugtalanító egyéniségét és alkotásait. A szerző arra keres választ, melyek voltak azok a főbb tényezők, amik meghatározták Bódy Gábor életét és munkásságát, hogyan formálódtak filmelméleti nézetei, és életműve hol helyezhető el a nemzetközi filmtörténetben. Végül azokról a „démonokról” szól, amelyek végigkísérték Bódy életét.

Szepessy Péter Donát

Táncházmozgalom – Táncház és mozgalom

Az 1972-ben induló táncházmozgalom rendkívüli hatását jelenség a magyar társadalom történetében. A szerző áttekinti a mozgalom elindulásának és megerősödésének szociológiai és szakmai feltételeit, majd azt vizsgálja, miért ellentmondásos a táncházmozgalom kapcsolata a néptáncmozgalommal. Végül arra mutat rá, hogy nem egyértelmű a hagyomány és a néphagyomány viszonya, mert a meghatározásuk közötti különbségek elsősorban abból fakadnak, hogy mely gondolkodásforma felől közelítjük meg a fogalmakat.

Kucsera Tamás Gergely

„A beszélgetés folytatódik”

Hommage à Molnár Tamás

Molnár Tamás – akit a Magyar Művészeti Akadémia posztumusz tiszteleti tagként tart számon – idén lenne százszentendős. A tanulmány első része a filozófusprofesszor 1994-es bemutatkozó és 1995-ös székfoglaló előadásának elemzésével tárja fel gondolkodásának alapjait. Ezt követően a szerző arra ad választ, hogy Molnár Tamás életműve, filozófia- és valóságfelfogása miért fontos a Magyar Művészeti Akadémia mint nemzeti, kortárs és összművészeti köztestület számára.

W. Somogyi Judit

Dante, a békés lázító

Dante alkotásai nyelvükben is tükrözték a korabeli Európa jelentős kulturális áramlatait. A még uralkodó elvárásoknak megfelelően egyes műveit latinul írta, de költői alkotásainak többségéhez, például első verseihez is a népnyelvet választotta. Ezzel az elhatározásával ahhoz az új kulturális irányzathoz csatlakozott, amelynek célkitűzései között szerepelt, hogy helyet szorítson a népnyelveknek azokban a műfajokban, ahol a latin – noha már megszűnt a mindennapi kommunikáció eszköze lenni – még egyeduralkodó volt.

Balogh Csaba

„Hogy megértsd a Jót, mit ott találtam...”
Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében

A szerző arra keres választ, hogy az irodalmi mű felől közelítő hallgató számára mit jelenthet Liszt *Dante-szonátája* és *Dante-szimfóniája*. Végül arra a megállapításra jut, hogy aligha lehet meggyőző az az interpretáció – közelítsen a zene- vagy az irodalomtudomány felől –, amely a két darab zenei szövetének és a *Színjáték* szerkezetének, egyes szövegrészeinek szorosabb párhuzamba állítására vállalkozik, és nem hangsúlyozza Liszt Dante-kompozícióinak művészi öntörvényűségét.

Windhager Ákos

Beatrice és Francesca
A magyar Dante-kantáták hősnői

Liszt *Dante-szimfóniája* utolérhetetlen mintaként áll a későbbi magyar zeneszerző nemzedékek előtt. Hubay Jenő nem kívánt versenyre kelni mesterével, ezért Dante *Az új élet* című művét zenésítette meg. A szimfóniának nevezett kantáta Beatrice földi szépségét, majd égi dicsőségét zengi késő romantikus stílusban, változatos hangszíneken – teológiai kérdést is feltéve. A *Színjáték* morális üzenete ihlette Tóth Péter *Isteni pokol* című kantátáját, amelyet a firenzei költő halálának hétszázadik évfordulójára komponált.

Veres Bálint

Áttűnő jelentések: zene a festményen

Amikor a zene egy festmény tárgyává válik, nem elemezhető úgy, mintha a képzőművészeti ábrázolás csupán kommentárja lenne a már létező, önálló zenei jelentésnek, ahogy a zenét láttató festmény sem szemlélhető néma látványként. A szerző a művészetek összevegyülésének romantikus célkitűzését, e folyamat esztétikatörténeti előfeltételeit és értelmezési lehetőségeit, valamint az interart jelentésképződés módját Josef Danhauser 1840-es, *Liszt Ferenc a zongoránál* című festményével kapcsolatban vázolja.

ABSTRACTS**Márkus, Béla**

A Satyric Play in '68
On Tibor Cseres's Novel Centaurs and Centauresses

In the first part of the paper, the author examines the peculiar title and unusual genre of Tibor Cseres's 'tragico-satire' in a broad cultural-historical context. Then, he seeks to answer the question of what might have led Cseres to link his key novel to the defining social and political events of the late 1960s. Finally, he points out that *Centaurs and Centauresses* failed to become part of cultural memory, just as the military invasion of Czechoslovakia did not become a mark of shame for the socialist party-state.

Falusi, Márton

The Manuscript Enters into Force
The Norm-violating Individual in the Prose of Péter Hajnóczy and Géza Bereményi

Péter Hajnóczy's sociographical work entitled *The Isolation Ward: Reports from the Sinkhole* and Géza Bereményi's autobiography, *Hungarian Copperfield*, prove the legitimacy of a reality-referential reading. Their analysis helps to better understand the nature of socialism, while knowledge of how the regime worked helps to navigate the texts. Both the heteronomy of the political system and the autonomy of textuality reveal norm-violating or norm-following human behaviour, universal (social) psychology.

Szekfü, András

Gábor Bódy, the Artist, the Medium, and the Demons

Gábor Bódy would have turned seventy-five this year. This personal essay uses contemporary interviews and film reviews to recall the troubled personality and works of the director and theorist. The author seeks to answer the questions: which were the main factors that shaped Gábor Bódy's life and work, how his views on film theory were shaped, and where his oeuvre can be placed in international film history. Finally, he discusses the 'demons' that haunted Bódy throughout his life.

Szepessy, Péter Donát*Dance House Movement: Dance House and Movement*

The dance house movement, which started in 1972, is an extraordinary phenomenon in the history of Hungarian society. The author reviews the sociological and professional conditions of the movement's inception and consolidation and then examines why the dance house movement's relationship with the folk dance movement is controversial. Finally, he points out that the relationship between tradition and folklore is not clear-cut, because the differences in their definition stem primarily from our approach to these concepts.

Kucsera, Tamás Gergely*'The Conversation Continues'**Hommage à Thomas Molnár*

Thomas (Tamás in Hungarian) Molnár—a posthumous honorary member of the Hungarian Academy of Arts—would have turned one hundred this year. The first part of the paper explores the foundations of the philosopher's thinking by analysing his introductory lecture in 1994 and his inaugural lecture in 1995. Then the author answers why Thomas Molnár's oeuvre, his philosophy and his understanding of reality are important for the Hungarian Academy of Arts as a public body of national, contemporary and universal art.

W. Somogyi, Judit*Dante, the Peaceful Rebel*

The language of Dante's works also reflected the major cultural developments in Europe at the time. In keeping with the prevailing expectations, he wrote some of his works in Latin, but he chose the vernacular for most of his poetry, including his first poems. In so doing, he joined a new cultural movement whose aim was to make room for vernacular languages in genres where Latin, although no longer the dominant means of everyday communication, was still dominant.

Balogh, Csaba*'But of the Good to Treat, which there I Found...'**The Inspiration of Dante in the music of Franz Liszt*

The author seeks to explain what Liszt's *Dante Sonata* and *Dante Symphony* might mean for the listener approaching these works from a literary perspective. His final conclusion is that an interpretation—regardless of whether it is based on musicology or literary theory—which attempts to draw a closer parallel between the musical fabric of the two pieces and the structure of the *Comedy* and certain passages of the text, but fails to point out the self-contained nature of Liszt's Dante compositions, can hardly be convincing.

Windhager, Ákos*Beatrice and Francesca**The Heroines of the Hungarian Dante Cantatas*

Liszt's *Dante Symphony* represents an inimitable model for later generations of Hungarian composers. Not wishing to compete with his master, Jenő Hubay set Dante's *La Vita Nuova* to music. Called a symphony, the cantata extols Beatrice's earthly beauty and then her heavenly glory in late Romantic style, in a variety of tonal registers and with theological overtones. The moral message of the play inspired Péter Tóth's cantata *Divine Inferno*, composed to commemorate the 700th anniversary of the death of the Florentine poet.

Veres, Bálint*Translucent Meanings: Music in Painting*

When music becomes the subject of a painting, it cannot be interpreted as if the artistic representation were merely a commentary on the pre-existing, autonomous musical content, just as a painting that visualises music cannot be seen as a silent spectacle. The author outlines the Romantic objective of the fusion of the arts, the aesthetic-historical preconditions and interpretative possibilities of this process, and the way in which interart meaning is formed in relation to Josef Danhauser's 1840 painting *Liszt at the Piano*.

SZERZŐK – AUTHORS

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* olvasószerkesztője.

Benoist, Alain de (1943)

francia filozófus, politikai gondolkodó, a GRECE nevű szervezet alapítója.

Falusi Márton PhD (1983)

író, költő, irodalomtörténész, a *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Kelecsényi László (1947)

író, filmtörténész.

Kiss Eszter Veronika (1978)

zenetörténész, zenekritikus, szakíró, zenetanár.

Kolozsi Orsolya (1980)

tanár, kritikus, az MMA Művészeti Ösztöndíj Program ösztöndíjasa.

Kucsera Tamás Gergely PhD (1976)

egyetemi tanár, az MMA levelező tagja, főtktára, a *Magyar Művészet* társ-főszerkesztője.

Márkus Béla CSc (1945)

irodalomtörténész, kritikus, az MMA levelező tagja.

Renaud, Jean (1957)

kanadai francia filozófus, író, újságíró, szerkesztő.

Szekeres Attila István PhD (1965)

heraldikus, történész, szerkesztő.

Szekfü András PhD, DLA (1941)

filmtörténész, a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum kutatója.

Szepessy Péter Donát PhD (1960)

szociológus, a ME Bölcsészettudományi Karának oktatója.

Vashegyi György (1970)

karmester, a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Veres Bálint PhD (1976)

esztéta, a MOME doktori iskolájának DLA programvezetője.

W. Somogyi Judit PhD (1960)

italianista, a PPKE BTK Olasz Tanszékének oktatója.

Wehner Tibor (1948)

író, független művészettörténész.

Windhager Ákos PhD (1975)

irodalom-, zene- és művelődéstörténész, az MMA MMKI munkatársa.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, copy-editor of *Magyar Művészet*.

Benoist, Alain de (1943)

French philosopher, political thinker and founder of GRECE.

Falusi, Márton, PhD (1983)

writer, poet, literary historian, editor-in-chief of *Magyar Művészet*.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Kelecsényi, László (1947)

author, film historian.

Kiss, Eszter Veronika (1978)

music historian, music reviewer, writer, music teacher.

Kolozsi, Orsolya (1980)

teacher, critic, fellow of the MMA Art Scholarship Program.

Kucsera, Tamás Gergely, PhD (1976)

university professor, corresponding member and Secretary General of the MMA, co-editor-in-chief of *Magyar Művészet*.

Márkus, Béla, CSc (1945)

literary historian, critic, corresponding member of the MMA.

Renaud, Jean (1957)

Canadian French philosopher, author, journalist, editor.

Szekeres, Attila István, PhD (1965)

heraldist, historian, editor.

Szekfü, András, PhD, DLA (1941)

film historian, researcher at the Film Archive of the National Film Institute.

Szepessy, Péter Donát, PhD (1960)

sociologist, lecturer at the University of Miskolc.

Vashegyi, György (1970)

conductor, President of the Hungarian Academy of Arts.

Veres, Bálint, PhD (1976)

aesthete, DLA Programme Director of the Moholy-Nagy University of Art and Design Graduate School.

W. Somogyi, Judit, PhD (1960)

Italianist, lecturer at the Pázmány Péter Catholic University.

Wehner, Tibor (1948)

writer, freelance art historian.

Windhager, Ákos, PhD (1975)

historian of literature, music and cultural history, fellow of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.