
BEVEZETŐ

Folyóiratunk idei első két lapszáma a természet és a művészet viszonyát igyekszik tisztázni. A „tisztázás” kifejezés nem arra utal, hogy a téma kimeríthető lenne, hiszen amióta írásos feljegyzések vallanak a kultúráról, vagyis az ember reflektál létezésére, a természet mibenlétét fürkészi. Inkább arra, amit Heidegger a „tisztás” (Lichtung) fogalmán érthetett. Ha ugyanis kulturális jelenségeket tárgyalunk, hozunk szóba, elevenítünk föl, akaratunkon kívül is minduntalan beszélünk a természetről, amely a műalkotások hátterében vagy előterében – erőterében – tűnik fel. A műalkotásokat gyakorta vizsgálják az ökológia, a természeti világba illeszkedésük, illetve a természeti képződményekhez való hasonlatosságuk alapján, de a természet és a kultúra (a természetkultúra) kapcsolatának változásai (a harmóniára törekvés, a harmónia megbomlása, helyreállításának követelése), valamint a phüszisz és a techné, a humánus és a technológia történetileg folyton módosuló relációi is e kutakodás tárgykörébe esnek. Valamennyi megközelítés érdekelte a szerkesztőséget, amikor a felkérőleveleket címezte, jóllehet az utóbbi egyre égetőbb problémákra világít rá. A klímaválság katasztrofista érzülete, az egzisztenciát a posztindusztriális civilizáció tapasztalatai szerint új irányokból firtató antropológia szelíd és radikális eszmefuttatásokat egyaránt életre hív.

Egyesek a teremtésvédelem keresztény hagyományaiban keresnek fogódzót, mások a kultúrkritikai beállítódást színezik zöldre, vagy meghirdetik a humanizmus utáni állapot új emberképét. Olyan filozófiák is teret nyernek, amelyekről nehezen dönthető el, hogy vajon nem inkább támogatják-e azt, amitől óvnak. Timothy Morton vitatott, provokatív egyéniségét és elméletét is olvasóink gondjára bizzuk; ki-ki maga döntsön hasznáról és káráról. Az ökokritika létjogosultsága aligha vonható kétségbe, felvetései egyáltalán nem előzmény nélküliek, hiszen a natura és a cultura egységét hirdető romantika világképe, a XX. századi életmód-, életreform-mozgalmak vagy a krízisfilozófiák technológiakritikája éppúgy közéjük sorolható, mint a kultúrtechnikákról szóló elemzések, a tájlíra vagy a landart formanyelvei, a tájformálás és a tárgyaló népművészet, a poszthumanizmus térhódítása, valamint e térhódítás bírálata.

Ezt a számot és a következőt – a két Trianon-összeállítás szerkezetéhez hasonlóan – úgy építjük fel, hogy a témáról minél teljesebb számvetés készüljön, minél több égtáj felé szúrjunk le jelzőkarókat. Gáspár Csaba László filozófiai esszéje arra törekszik, hogy az akarat korlátait tapogassa ki: „a civilizáció az emberi vágyak lehető legtágabb kielégítésén dolgozik, ez manapság a technikában ölt testet, a kultúra viszont az emberi lét határait figyel, azokra figyelmeztet”. Ha „nem akarhatok mindent, amire technikailag képes vagyok”, vajon mi szab határt cselekvéseimnek? Nyilasy Balázs az ökokritikát a különféle irodalomtudományi teóriák között veszi szemügyre Joseph W. Meeker 1974-ben megjelent, mára klasszikusnak számító, *Comedy of Survival* című könyvének középpontba állításával. Meghökkenítő műszó, az ökolingvisztika mozgósítása révén ad rövid áttekintést a nyelvészet környezeti vonatkozásairól Balázs Géza. A tájművészetről szóló átfogó, intézménytörténeti tanulmányt a szakterületbe való bevezetésnek szánjuk; Fodorné Kató Eszter elsősorban a művészeti irányzatokat és a műhelyeket mutatja be madártávlatból. A nomád nemzedék tárgyaló népművészeti munkásságát Cseh Fruzsina foglalja össze. Rozsnyai József alapos adatgyűjtést végezve egy épület, a budapesti Füvészkert pálmaházának történetén keresztül enged bepillantást, hogyan intézményesíti a növényvilágot a városi társadalom. Wesselényi-Garay Andor nagyszabású tanulmányának második része konkrét példákat hoz a népi építészet kortárs megjelenési formáira. Három tanulmány tér el a tematikától: Tóth Csabáé Leonardo egy festményét ismerteti ikonográfiai szempontból, Csejtei Dezső Beckett istenképét, Máté Zsuzsanna pedig Beethoven irodalmi emlékezetét tárja föl. Fehér Anikó korábban rögzített interjújában Makovecz Imrét kérdezi a népművészetről, a folklórról, amelyhez köztudottan szoros szálakkal, mély meggyőződéssel kötődött. Sturm László Karátson Gábornak az ökológia iránti érzékenységről tanúskodó esszéit értékeli, így módon előkészíti a Karátsontól választott klasszikus szöveget.

Falusi Márton

Gáspár Csaba László

Az akaratról

■ „Ma már nem jelenthetjük ki egykönnyen, hogy egy egyenes járású, tüzet használó, és kőből szakócat készítő élőlény már ember. Csak akkor ember, ha gondolkodva, nyelviileg és szabadon szembeállítja magát a világnak és egzisztenciájának egészét, még ha tanácstalanul elnémul is *ettől* az egyetlen és totális kérdéstől. Így hát az is elképzelhető talán, hogy valamilyen kollektív halállal elpusztul az emberiség, miközben technikai-racionális lényként biológiailag továbbra is fennmarad, és hallatlanul leleményes állatok természetállamává változik át.”¹

1.

Ember és természet kapcsolatát, az ember viszonyát a természethez a történelem folyamán egyre inkább az ember határozta meg. A földművestől a fogyasztói társadalomig tartó folyamatban fokozatosan az ő kezébe került a kezdeményezés. A történet *előterében* az ész és az értelem vitte a főszerepet, és az emberi megismerés gazdagodását, a természetre vonatkozó ismeretek gyarapodását és a tudás bővülését köszönhetjük nekik. Segítségükkel fokozatosan birtokba vettük a természetet, és – mint büszkén hangoztattuk – az uralmunk alá hajtottuk. Ám a történet *erőterében*, a kísérletező értelem és hódító ész árnyékában rejtőzött az igazi szereplő, a szürke eminenciás, és csak mára lépett elő a takarásból egyre leplezetlenebbül és már-már hisztérikusan: ez az ember akarata. Valójában az akarat hódította meg és győzte le a természetet. Csak egyet nem sikerült legyőznie és uralma alá vonnia: önmagát. Egyre szenvedélyesebb lett, és katasztrófával fenyeget, hacsak...

De hát mi ez az oly hatalmas művekre képes akarat, ami bennünk rejlik, amivel annyira azonosak vagyunk – és ami a vesztünket okozhatja?

2.

Bizonyára nem keltek nagy feltűnést azzal a megállapítással, hogy válságban vagyunk. E negatív és

nyomasztó jelenség annyira nyilvánvaló, hogy már szinte el is feledkezünk róla, és hajlamosak vagyunk normálisnak tekinteni. Valóban: a válság az emberiség rendes állapota, mert azóta, hogy kilépett a természeti lét rendezettségéből, minek folytán saját maga kénytelen meghatározni életének a testi létét meghaladó dimenzióját, az így létrejött történeti folyamat úgy is felfogható, mint a természeti kötelék elszakítása okozta krízis leküzdésére irányuló, válságokkal terhes, mindmáig tartó igyekezet. A mintegy tizenötezer évvel ezelőtt lezajlott neolitikus forradalom, az áttérés a vadászó-gyűjtögető életmódról a letelepedett-földművelő életformára, az evolúciobiológus Jared Diamond szerint az emberiség legnagyobb hibája volt. A velünk született emóciók, reakciók és preferenciák a szavannán folytatott vadászó-gyűjtögető életforma során alakultak ki, és rögzültek biológiai organizmusunk minden rétegében és ízében, a gének mélyszerkezetétől bőrünk külső hámrétegéig. Egyszerűen szabályozták a kis létszámú csoport belső viszonyait és külső kapcsolatát a természeti környezettel. A letelepedéssel mindez megváltozott. A vadon élő állatok háziasításával a kórokozók is megjelentek, és járványos betegségek ütötték fel a fejüket az emberi közösségekben. Ennél súlyosabb, nehezebben leküzdhető, mert belülről fakadó konfliktus a tulajdonviszonyok kialakulása nyomán előálló társadalmi tagozódás, ami mindmáig állandó nyugtalanság és erőszak forrása. Azóta az ember nem a természetben él, hanem abban a közegben, amelyet maga hozott létre, abból a szükségből és kénytelenségből, hogy *valahol és valahogyan* legyen: ez a kultúra.

3.

A természet alapjai meg vannak határozva, fennállását és működését biztos törvények szabályozzák, és érvényesülnek a természetet alkotó, rendkívül változatos lények életének minden mozzanatában, a keletkezéstől

a pusztulásig. A természet szabályozott végesség, véges létezők rendezett létmódja. És hogyan állunk a kultúrával? Ha a kultúra a természetből kilépett ember műve, maga alkotta élettere, akkor az ember erejét tükrözi – de mire képes ez a teremtő erő? A kultúrának mint reális fennállásnak nyilvánvalóan van valamiféle rendje. Kérdés azonban, hogy ez a rend a kultúra embertől független, immanens törvényszerűsége, amihez az ember önként alkalmazkodik, és így tesz szert szabadságra – tudniillik a természettől való szabadságra –, vagy az ember önkényes rendje, amit szabadon magára alkalmaz. A kultúrából részesedve meghaladja ugyan a természeti kötöttséget – és ezt a meghaladást nevezhetjük szabadságnak is –, de vajon nem haladja-e meg a kultúra szabályrendszerét is? Rend szülte szabadság vagy szabadság szülte rend? Az igazi kérdés persze, mint látni fogjuk, az, hogy képes-e az ember szabad lenni – önmagától, és szabadon behelyezkedni egy olyan erőterbe, amelynek felhajtóerejére bízva magát, véges lényként elnyerheti az igazi szabadságát.

A kultúra mint szabadság és rend dialektikus mibenlétének kérdését két módon válaszolhatjuk meg. Az egyik Hegel filozófiájához köthető, és röviden így foglalható össze: mint minden valóságnak, a szellemnek és a kultúrának is vannak törvényei. Ugyanakkor a kultúra az ember szabad alkotásának, az ember önszabályozásának mutatkozik. Hegel szerint azonban az ember nem törvényteremtő, hanem törvénykereső és -találó,² az öntörvényadás csupán rátalálás a szellem saját törvényeire, így a kultúra a szellem törvényeinek a szükségszerű, fokozatos önmegvalósulása, ami az ember keresgélő-próbálkozó történelmi kísérletezésének a folyamatában jut érvényre lépésről lépésre, egyszerre szabadon és szükségszerűen. Az Ész csele: az ember gondolhatja – sőt, gondolnia kell –, hogy szabadon alkot törvényt, jogot, művészetet, ám valójában mindez a szellem műve és a szellem szabadsága. A természeti kötöttségtől megszabadult – más megfogalmazásban: a természet védettségéből kilöködött – ember a szellem szabadságába helyeztetett. Szabadon alkot ugyan, de sikereset, maradandót és igazat csak akkor képes létrehozni, ha az észszerű, amennyiben a szellem törvényeihez igazodik. Ennek, vagyis az észszerű tevékenység szükségszerűségének a belátása az ember valódi szabadsága: a szellem ajándéka, egyben a megértés nyugalma és a lélek békéje.

Végességünk jele, hogy mindenképpen csak valamely előzetes – *a priori* – rend(szer) keretei között tudunk létezni. Az egyikből csak úgy tudunk kilépni, hogy

átlépünk egy másikba. Ez a szellem valóságot alkotó kontinuitása miatt lehetséges. A két rendszer végső soron a szellem önmegvalósító folyamatának két szakasza, illetve állapota. A természetből való kilépés észszerű, mégpedig az észszerűség teljes értelmében, mert szükségszerű, amennyiben az ész követelménye, hogy az ember kilépjen a természeti kötöttségből a szellem mint kultúra szabad építésébe, és ott folytatódjék általa a szellem önmegvalósító folyamata, egészen az abszolút szellemig.

A másik elgondolás szintén abból indul ki, hogy a kultúrának vannak szabályai, törvényei, de azok nem eleve rögzítettek, hanem az emberi akarat függvényei. A kultúra lényegében az emberi akarat műve, ezért az ember megnyilvánulása. Mivel azonban az ember autodidakta teremtő,³ ezért történelmi folyamatban kísérletezi ki, építi fel kultúráját, s ezzel valósítja meg önmagát.

Ez az út nemcsak hosszú és bonyolult, de veszélyes is.

Barabás
Benedek:
Kaptár
2018



A természettől való megszabadulás kétarcú: a ki-szabadulás olykor átcsap el-szabadulásba, amikor az ember olyan erők sodrásába kerül, amelyeket nem képes szabályozni. Ezen erők között azok a legveszélyesebbek, amelyek nem kívülről támadnak rá (mint például a természeti katasztrófák), hanem belülről, önmaga feltáratlan mélységeiből törnek föl. Kulturális múltunk, jelenünk és vélhetően jövőnk keserű tapasztalata szerint azokkal az erőkkel szemben vagyunk a legvédtelenebbek, amelyekkel azonosak vagyunk.

Ez a tapasztalat alapjaiban rendíti meg az egész hegeli konstrukciót. Az ember nemcsak ész, hanem akarat is. Ezért egészen másképp is rekonstruálható az emberiség történelme. Nem az ész győzedelmes eposzaként, hanem az emberi létezés viharos drámájaként. E dráma főszereplője nem az ész; sem az abszolút szellemé, még kevésbé az emberé, hanem az akarat, mégpedig az emberi akarat. Az ész nem lehet drámai hős, mert mindig csak tud, ez a tudás tölti el és hordozza, és

Kecskő Kristóf:
Szélpenge
2019



ennek örök jelenében él. Klasszikus megfogalmazása az arisztotelészi önmagát gondoló gondolkodás, az autarkia és autonómia szenvedélytelen boldogsága. A valódi drámai hőst nem a tudás vezérli, hanem az akarat tüzei, sőt az akaratának tárgyát és tartalmát is legfőképpen akarja, semmint tudja-ismeri; majd csak akkor fogja megismerni, amikor megvalósította, és akkor fogja felismerni az értelem segítségével, hogy mit is akart volt valójában. Hogy észszerű-e az, ami így előállt, az nem az akarás születésének fázisában dől el, amikor a legtisztább formájában akarat az akarat – és annyira erős, hogy eszközként az észt is a szolgálatába tudja állítani mint instrumentális észt –, hanem a megvalósulás után, amikor az akart dolog, tett, esemény kihelyeztetik az életbe, a világba, és az ész – ha képes kiszabadulni az akarat zsarnokságából – megítéli, hogy az eredmény valóságos-e, azaz kompatibilis-e a valósággal, más szóval nem csupán reális, tényleges, hanem igaz is.

4.

Az újkor az emberi akarat diadalmenete, amit beragyog a tudomány diadala. E páratlan fejlemény alapja a voluntarizmus és a racionalizmus szövetsége, melynek eredményeként az ember fokozatosan létrehozott egy mesterséges világot. A természet ugyan rendezett létforma, de az ember életével érintkező dimenziója az ember számára ténylegesen kiszámíthatatlan. Ezzel szemben a maga alkotta mesterséges világot kiszámíthatónak és áttekinthetőnek vélte és remélte. Mára azonban egyre világosabban látja, hogy bele is bonyolódhat saját alkotásába, sőt el is merülhet benne, és foglyává válhat, mert nem tud uralkodni rajta. Ha pedig a rendszer állandó finomításával igyekszik felülkerekedni ezen az állapoton, csak még inkább kiszolgáltatja magát. A homo technicus nyomasztó tapasztalata, hogy egyre kiterjedtebb és hatékonyabb tevékenységével nem csupán hat-alkot-gyarapít, hanem újabb és újabb problémákat okoz, amelyeket további közbeavatkozással lehet kiküszöbölni, ám ezek sem mentesek negatív kísérőjelenségektől, amelyek újfent módosításokkal háríthatók el... ideig-óráig.

A modern ember a tudomány és technika segítségével egy új realitást teremtett, amelyről úgy véli, ismeri, hiszen ő alkotta meg. Valójában azonban saját műve mint másodlagos realitás (reálszimbóluma a „város”) leválik róla, és ismeretlenként áll előtte. Ez újfent jele végességünknek: még saját művünket sem ismerjük alaposan és birtokoljuk könnyedén. Miért? Azért, mert a „van” megállapítása az időben élő ember számára

időbeni folyamat, egy dolog lényege, szubsztanciája csak hosszabb idő alatt mutatkozik meg. Így az ember saját alkotásai csak idővel tárják fel létüket, azt, hogy mik is valójában; megalkotásuk pillanatában még nem ismerjük őket, hiszen még nem léteztek önmagukként. Az ész konstrukcióit ki kell ereszteni az ész területéről, bele kell állítani az eleven életbe és a valóságba, ám ott a valóság erői alakítják-formálják, és ezzel elhagyják az ész tervezőasztalán megszerkesztett mivoltukat. Az újkori technika veszélye abban áll, hogy az ember nem azt teremti meg, amit ismer, hanem csak az előállítás után kezdi megismerni saját teremtményét, amely addigra esetleg önállósodik.

Agere sequitur esse – értelemszerűen: valamely létező aktivitása (működése) a létező természetéből (lényegéből) következik, amit a létezése folyamán nyilvánít ki. A technikai szerkezet a működésre (agere) van tervezve; a működés azonban nem azonos a szerkezet teljes létével (esse). A létehez hozzátartozik mindaz, ami a működésével és létezésével kapcsolatos: a megtervező mérnöktől kezdve a működtetésről gondoskodó emberek életéig, a működést hordozó társadalom valóságától egészen a gép teljes leállításáig és megsemmisítéséig.⁴ Nem elég valamit a működésének optimumára megtervezni, hanem – a gondja viselésének, vagyis a gondviselésnek megfelelően – teljes élettartamával számolni kell, mindvégig ügyelni kell rá. Képesek vagyunk erre? Aligha. A működést is csak többé-kevésbé ismerjük, azt a létvalóságot, amit a működő gépek létrehoznak, mindazt a változást, amit a természet világában, folyamataiban, állagában, az ember egyéni és társadalmi életében előidéznek rövidebb és hosszabb távon – mindezt alig vagy egyáltalán nem ismerjük. Hogyan merünk akkor egyáltalán gépeket mint létet változtató szerkezeteket megalkotni? Ma már nem kéziszerszámokról van szó, amit az ember még kézben tarthatott fizikai és átvitt értelemben egyaránt, átláthatta működésének következményeit, mivel azok olyan sugarúak voltak, melyet az ember képes volt belátni. A mai műszaki világot – mert már nem egyszerű, elszigetelten dolgozó egyedi gépekről van szó, hanem gépek és műszaki szerkezetek összefüggő rendszeréről, egész birodalmáról – már nem képes átlátni. Kezdetben az ember beépítette életébe a gépeket, kezelte őket, használta és uralta. Ma a gép és a technika építi magába az embert, aki technikusként szolgálja a rendszert. A természet megbízhatóságával ellentétben a technika rendkívüli figyelmet igényel. Az emberi tevékenység a természet gondozásáról áttevődik a technika

kezelésére (építésére, karbantartására, gondozására). Hogy a technika megkönnyíti az életet? Először is, mi alapján állítjuk, hogy a technika előtt nehéz volt s most könnyű? Mennyivel könnyebb a technika karbantartása, mint a természet megművelése?

Modern civilizációnkkal a technika fokozatosan „természet”-té válik. Filozófiai értelemben a természet szubsztanciális létmód: eleve adott, elvileg megismerhető, önmagában létező objektum. Mivel a technika az ember által előállított létező, ezért azt gondolhatnánk, hogy az ember bármikor közbeavatkozhat, nem hagyja szubsztanciává szilárdulni, vele szemben tornyosuló objektummá, tárggyá válni, hanem tetszése szerint változtathat rajta. Valójában azonban az ember végeségének egyik jegyeként az általa létrehozott mű önálló valóságra tesz szert, szubsztancializálódik: az emberrel szemben álló entitássá szilárdul. Bármennyire is különös, akkor a legveszélyesebb, ha hibátlanul működik, mert ekkor mintegy észrevétlenül láncolja magához az embert. A technika reflektálatlanul gyarapodó létereje valódi veszélyt jelent, mégpedig az ember létszerkezetének sajátossága miatt. Az ember, nem lévén előzetesen adott szubsztanciális természete, hanem egzisztenciájába különböző szubsztanciális természeteket vehet fel az állattól az istenig, kiszolgáltatja magát a létezőben gyarapodó technikának, és a technika által sugallt természetet, a technika használatához igazodó természetet vesz fel: „*homo technicus*”-szá válik.

Vajon ki lehet-e lépni ebből az öngerjesztő-önemésztő folyamatból? A mai emberiség előtt álló kérdés, hogy képes-e megállni, és újra felmérni természeti kapcsolódását, új szemmel, nem a természetből kilépő, hanem a természettel együttélő – és csak együtt élő – ember szemével nézni a természetet – hiszen, ha kilép is belőle, el nem hagyja –, új életformát kialakítva, amely nem a természetben akar uralkodni, hanem *önmagán*.

5.

Most érkezett el igazán az ész ideje, az értelemé, amely képes fegyelmezőn és irányítón hatni az akaratra. Az emberi akarat nem biológiai program, nem a gének zsarnoki uralma, hanem maga is a szellem része, csakúgy, mint az ész. Ezért képes az ember változni és változtatni saját magán. Változni és változtatni az állat is képes, ezt nevezzük evolúciónak. Ám a természeti evolúció egyrészt rendkívül lassú, másrészt biológiai síkon zajlik, és természeti entitást eredményez. Az emberiség mai helyzetében viszont gyors – nagyon gyors! – cselekvésre van szükség, és nem új emberfaj biológiai kikísérletezésével és kitenyésztés-

tésével, hanem „kulturális evolúcióval”, a jelenlegi ember belső megváltozásával. Ez ugyanis egyrészt kéznél van, másrészt képes is erre, mert önvezérlő, szabad szellemi lény: van értelme, amivel észleli és felméri a változás szükségességét, és van akarata, amellyel végrehajtja. Az értelem és az akarat a szabadság két pillére.

A szabadság azonban a legkomolyabb és legsúlyosabb feladat, és mint az *akaratnak* a szabadsága mindenekelőtt a következő kérdés elé állítja az embert: mit akar tulajdonképpen. A kérdés elsőre banális, ezért banális válaszokra csábít: például arra, hogy boldogságot. Ám világos, hogy a boldogság meghatározásának kísérlete végtelen vándorlásra kényszerít, hiszen koronként és egyénenként mást és mást tekintettek és tekintenek boldogságnak az evilági érzéki gyönyöröktől az örök túlvilági üdvösségig, hogy csak a két szélső pólust említsem.

A kérdés látszólagos banalitása tüstént szertefoszlik, mihelyt átalakul a következő formába: „mit akarhatok egyáltalán”?

Immanuel Kant körültekintően és intellektuális alapossággal fogalmazta meg ezt a kérdést. Három részre osztotta: mit tudhatok? – mit kell tennem? – mit szabad remélnem? Az első a tudás lehetőségére, bizonyosságára, valamint a tudhatóság határára irányul, a második a szabad és felelős emberi cselekvés immanens törvényeire, vagyis az autonóm erkölcsre, a harmadik az ember jövőjére, aminek megválaszolása Kant szerint a vallásra tartozik.

Technikai civilizációba hajló-hanyatló kultúránknak jelenlegi helyzetében a kanti kérdések értelmes taglalását megelőzően van egy előkészítő és egyre sürgetőbb feladata: felkelteni a szóban forgó kérdés iránti érzékenységet és a felelős válasz igényességét. Miért van erre szükség? Vajon az ember nem szembesül-e mindig azonos módon e kérdésekkel? Nos, nem! Egyrészt történeti létezőként az azonos kérdéseket mindig másképpen válaszolja meg, mindig az adott kor szellemi horizontjában – illetve a válaszokkal korszakot alkotva. Másrészt – és a jelenben ez a lényeges – nemcsak a válaszok különbözőek, hanem a kérdés is különböző: nem a megfogalmazás nyelvi alakjában, hanem relevanciájában, súlyában és jelentőségében. Manapság például könnyen oldódik fel a boldogságra utaló banalitásban, ami valójában a kérdés elodázásával egyenértékű. Pedig soha nem volt olyan aktuális, mint korunkban.

A kanti kérdések és a rájuk adott válaszok történelmi útját figyelve a kettő arányának a kérdés irányába mutató fokozatos eltolódását figyelhetjük meg. Az európai szellemi történet folyamatában kezdetben a válasz elébe sietett a kérdésnek. A kérdést eleve megelőzte a válasz

az isteni elrendelés, a hagyomány rendelkezésének formájában. Maga a kérdés csak az újkorra szabadult ki a jelentős és súlyos válaszok tekintélye, parancsoló potenciálja alól. Fokozatosan fordult el a korábbi válaszoktól, napjainkra pedig teljes súlyával és terjedelmével áll előttünk, elfedve-elnémítva az összes eddigi választ, melyek immár a filológiai tudás mélyére süllyedve tengetik becses, de hatástalan bibliotéka-életüket. Így most tisztán áll előttünk, és most értjük csak igazán és teljes horderejében a kérdést: mit akar az ember? Örökre azonban aligha van okunk, mert ugyanakkor most vagyunk a legkevésbé abban az intellektuális állapotban, hogy meg tudjuk válaszolni. Hiába áll ugyanis előttünk tisztán, nem feltétlenül halljuk ki belőle a benne rejlő figyelmeztetést. Ennek jele az is, hogy banálisnak gondoljuk, és henye válasszal intézzük el.

A kérdezést tanulni kell. Az tanult meg kérdezni, aki tudja, mit lehet értelmesen kérdezni, hová kell fordulni a kérdéssel, honnan lehet feleletet remélni, hol találhatók az autentikus és megbízható válaszadók, és mitől hiteles egy-egy válasz. Továbbá azt is tudja, milyen és mennyi lelki-szellemi munka – ne finomkodjunk: gyötrődés! – kell a felkínált válaszok mérlegelésére és megértésére. Ezért bizonyos mértékig jelentősebb a kérdezést megelőző szakasz, mint a felelet utáni, mert az előzőben dől el a legfontosabb: a válaszok fogadtatása és sorsa a kérdezőben.

Míg korábban születésétől fogva öltöztette fel értelmességgel az embert a válaszokkal szolgáló kultúra, addig most gyerekként, felnőttként is mezítelenül állunk egy olyan létezésben, amelyből kiüzetett minden lehetséges külső értelmesség-kínálat. A pörére vetköztetett ember pedig bármiféle rongy választ elfogad, csak hogy ne vacogjon a végesség fagyos közömbösségében.

Az ősi kultúrák bizonyára tudták – még ha nem is reflektáltak rá –, hogy a kultúra értelmesség-opciójával kezdettől, azaz gyerekkorától fogva körül kell venni, mintegy be kell bugyolálni az embert, mert az értelmesség neveléssel felrakott rétegei képezik a majdani kérdezés alanyát. Ha ugyanis nem az előzetes felelet teremti meg a maga kérdezőjét, akkor a kérdező híján lesz azoknak a finom receptoroknak, amelyek képesek meghallani a feleletet. Bármennyire különösen is hangzik, valamiként már mindig rendelkezni kell a válasszal, hogy a kérdés ne a teljes és végzetes rezignációba taszítsa az embert. Az értelmesség-felelet nem valami ésszel – kivált nem a heves társadalmi interakciókban rövid reakcióidőre kondicionált posztoló és kommentelő modern, közönséges *észtelenség*gel – azonnal belátható állítás, hanem az elfo-

gadas és befogadás hosszas munkáját igényli, mert nem annyira érteni, mint inkább élni kell. Emmanuel Lévinas a prófétai elhivatás kapcsán jegyzi meg, hogy a hívás az engedelmes követésben észlelődik. A hívás a válaszban hallatszik, a kérdés a feleletben artikulálódik, a kérdést a felelet tételezi önmaga várandós előzeteseként.

A vallás példája: valaki nem úgy lesz egy vallás követője, hogy felnőtt korában feltett kérdésére valamely vallás ad egy dogmatikus választ, amit az illető elfogad, és ezzel máris követőjévé vált a vallásnak. A vallás a neveléssel kezdődik, és fokozatosan vezeti be az embert a világába, hogy azután a felelős értelemre jutott felnőtt korban megfogalmazott kérdés – igaza van-e a vallásnak stb. – egyáltalán értelmesen feltehető, a vallás válasza pedig érthető legyen. A kultúra, így a vallás is, azokra a kérdésekre készít fel, amelyekre válasszal rendelkezik. Az ettől különböző kérdés kilöki az embert az adott kultúrából, és az értelmetlenség pusztájába űzi, mert a teljesen magában álló kérdező sosem fogja tudni, hogy melyik választ fogadja el, akár maga adja azt önmagának, akár más kínálja fel neki.

Mindenekelőtt tehát ismét meg kell tanítani az embert az akaratára vonatkozó kérdésre, filozófiai terápiával rá kell nevelni a kérdés komolyságára. Most érezzük csak, milyen súlyos dolog a szabadság: immár minden korábbi választól megszabadulva a saját válasz roppant felelőssége nehezedik ránk.

6.

Már annyi mindent kipróbáltunk, de megpróbáltatásainknak nem látszik a vége, sőt, úgy tűnik, radikális próbatétellel kell szembenéznünk. Mert nem csupán érvényes válaszaink nincsenek, de támasztékunk sincs a válasz megfogalmazására. Minden korábbi instanciát és autoritást kipereltünk a világunkból. Istenek nincsenek, a hagyomány pedig elveszítette tekintélyét, és különben is az európai szellemi hagyomány egyik konstitutív alapját a vallás képezte. Így hát saját magunknak kell megtalálni a választ. Ez nem lehetséges másként, mint a kérdés állapota helyezkedve.

Miért oly fontos ez? Azért, mert a modernitás projektje a végtelen fejlődés eszméjével tüzelte fel az embert, akit azután a tagadhatatlan technikai sikerek egyre inkább abba az illúzióba ringattak, hogy mindenre képes. Ez az elgondolás és végtelenre törő akarat nem új az emberiség történelmében, az európai kultúra mindkét alaprétégében tanúskodik róla egy-egy példázattal: a bibliaiban a bábéli toronyépítés, a görögben az Ikarosz-legenda. A két történet az ember végtelenre törő vágyáról tanúskodik, egyszersmind azonban figyelmeztet a határok áthághatatlanságára: hiába törekszik az ember

a földi adottságok – értsd: a létet meghatározó keretek – meghaladására, kísérlete kudarcra van ítélve, a mérték megsértése és a józanság elvesztése pusztulásba dönti, mert hübriszből, gögből fakad.

A határtalan vágy és a határok poláris feszültségében bontakozik ki az emberi kultúra. Élve a civilizáció és a kultúra megkülönböztetésével, a civilizáció az emberi vágyak lehető legtágabb kielégítésén dolgozik, ez manapság a technikában ölt testet, a kultúra viszont az emberi lét határait figyeli, azokra figyelmeztet. A technika is kérdez, kérdése: mire vagyok képes. A kultúra kérdése: mit akarok valójában, vagy még mélyebben: mit akarhatok egyáltalán. A civilizáció kérdése a képességekre irányul, a kultúráé a határookra.

A kérdés: mit is akarok egyáltalán, befelé fordul, az akaratot fürkészi. Az akarat mély és őszinte vizsgálatának együtt kell járnia az emberi végesség megfontolásával. Ha kellő világossággal látom léthelyzetemet, fegyelmezni tudom az akaratomat, kizárhatom belőle mindazt, amit az

Nagy Dániel:
Töredék
2019



ember végessége miatt értelmetlenség akarni.

A szubjektum mélységeit bejárta és a *conditio humanat* tudatosított kérdés ezután kifelé fordul, és az objektív adottságokat kezdi kutatni. Így a belső vizsgálódás őszinteségéhez a tárgyilagos tudás józansága párosulhat. A folyamat eredményét akár felvilágosodásnak is nevezhetjük, a történeti felvilágosodás korrekciójának: ama belátásnak, hogy nem akarhatok mindent, amire technikailag képes vagyok.

Vagy ha mégis, akkor már csak egy rajtam kívül álló hatalomban bízhatok. Magamban nem.



JEGYZETEK

- 1 RAHNER, Karl: *A hit alapjai*. Ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Szent István Társulat, 1983, 65.
- 2 A tisztán természeti létezőből hiányzik ez az aktivitás, egyszerűen a természeti törvény tárgya. Ezzel szemben az ember a maga szabta törvénynek az alanya, és az idegen törvénynek sem merőben tárgya, hanem a (f)elismerés erejében és mértékben az alanya.
- 3 ...míg a természet „profi” teremtet feltételez...
- 4 Hogy ez utóbbi nem pusztán szónoki fordulat, azt mutatja az a világméretű probléma, hogy mit kezdjünk a technikai ipar által előállított, majd működésképtelenné vált, használhatatlan vagy egyszerűen csak elavult, és ezért használaton kívülre került tárgyak, berendezések hatalmas mennyiségével. De tekintsünk mélyebbre: a „megsemmisítés” kifejezésben a „semmi” korántsem olyan ártalmatlan, mint ahogy azt a kifejezés mélyebb meggondolás nélküli használata mutatja. Ma már kezdjük sejteni, hogy milyen nehéz előállítani a „semmi”-t. A megsemmisítés nem azonos a rombolással és pusztítással. Ezek megszüntetnek egy rendet, struktúrát, szubsztanciát, de nem szüntetnek meg annak „anyag”-át az arisztotelészi értelemben vett „hülé”-t. A rombolás a semmi felé taszítja a dolgot, de nem teszi semmivé. A semmi határán tornyosuló hülé – formátlan massa – még nem a semmi, hanem éppen ellenkezőleg, nagyon is VALAMI, csak nem tudunk mit kezdeni vele (mert nem tudjuk, MICSODA). A szó valódi értelmében megsemmisíteni csak az tud, aki a szó valódi értelmében teremteni tud: ura a semminek és a létnek. Az ember nem ura egyiknek sem. Ezt eddig a vallásunk és a filozófiánk tanította. Ha nem hittünk nekik, immár saját szemünkkel győződhetünk meg igazságukról. Csak rombolni és pusztítani tudunk, megsemmisíteni nem.

Körei Sándor:
Virágok vázával
2020

Nyilasy Balázs

Irodalomelmélet és ökokritika

■ A XX. század egymás sarkában járó elméleti iskolái roppant változásokat hoztak a szépliteratúra megértési ügyeiben. A „hogyan lehet, hogyan érdemes beszélnünk az irodalomról?” kérdését központba állító kritikusok a régebbi korokhoz képest új problémahalmazt mutattak fel, új problémakezelési módokat, módszertani megközelítéseket ajánlottak. Az orosz formalizmus, a richardsi szövegelemző módszer, az amerikai New Criticism, az ingardeni fenomenológikus rétegelmélet, a Mukařovski képviselte prágai strukturalizmus, a francia Barthes, Genette, Todorov által reprezentált francia változat és a cseh–osztrák–amerikai Wellek által 1948-ban, az első rendszeres irodalomelméleti kézikönyvben előtárt irodalomértés, bár sokban különbözött egymástól, végül is ugyanazon nagy kihívásra kereste a választ. Viktor Sklovszkij, Jurij Tynjanov, John Crowe Ransom, Allen Tate, René Wellek és társaik elfogadhatatlannak tartották a „régimódi”: a morális, pszichológiai, életrajzi, történeti vizsgálatokat folytató, az elemzést a tartalom elbeszélésével helyettesítő, a tudományos módszert a filológiai körülmények feltárásával azonosító tradicionális paradigmát. Az irodalom valóságos irodalmiságát meg sem érinti ez a beszédmód – vallották, és a korabeli gyakorlattól eltérő, poétikus, szövegközpontú elmélet és módszertan kialakításán buzgálkodtak.

A 10-es években jelentkező és a 20-as években kiteljesedő fiatal pétervári–moszkvai tudósok az elvontságok magasságába emelt német esztétikai terminológiát, a történeti, biográfiai, morális körülményekről szóló diskurzust és a szűkös tartalomismertetést úgy igyekeztek meghaladni, hogy a forma vizsgálatát állították a középpontba. A műalkotásokat forma és anyag kettősségében gondolták el, s az irodalmiság (a literaturnoszt) lényegét keresve azokra a deformációkra, organizációkra, fogásokra (prijomokra) koncentráltak, amelyek által az anyagból irodalom lesz. Meglátásuk szerint a költészetben a szemantikus tartalmakon a metrum, a

ritmus, a hangzásvilág „teszt erőszakot”, az elbeszéléseket elemezve pedig mindenekelőtt a fabula és a szűzesség különbözőségét dokumentáló eljárásokat, a rendezett történetmondást áttörő, deformáló narrációs alakítás módjait állították a középpontba. Viktor Boriszovics Sklovszkij, a csoport vezére a jelenség legszemléletesebb példaként – a világirodalom „legigazibb” elbeszéléseként – a XVIII. század szeszélyes-zseniális alkotását, a történetmondás „normális” szabályait minduntalan felborító Sterne-regényt, a *Tristram Shandy*t tartotta számon.

A műalkotás önelvűségét valló és a történeti származtatásokat elutasító értelmezői közösség a tágabb műkapcsolatok vizsgálatát is az intern irodalmiság jegyében gyakorolta. A menyasszonyrablás motívumát, az antik románc és a Jules Verne-i regény utazásos történetét, a *Huckleberry Finn* fogolyszabadítási bonyodalmaival nem mimetikusan utaló, hanem belső érdekelttségű, késleltető, érdekességfokozó elemként fogták fel. Jurij Tynjanov radikális koncepciója szerint a műfaji változásokat sem a társadalomban végbemenő változások okozzák, hanem belső szabályszerűségek hívják életre: az irodalmi elemek és kapcsolódások egy idő után óhatatlanul elvesztik deautomatizáló képességüket, megmerevednek, elhasználódnak, másféle, friss, sajátos eljárásokat tesznek szükségessé, és ez vezet az új műfaj megjelenéséhez.

Az irodalmi mechanizmus központi fogalma Tynjanovnál a konstrukciós elv. A változásokért rendre ez a terminus felel. „Az egy meghatározott területen érvényre jutó konstrukciós elv igyekszik minél szélesebb körben elterjedni” – állapítja meg az orosz tudós,¹ és a terjeszkedő „imperializmust” a jelzők mozgásával szemlélteti. „Ha ma a költőknél van »arany nap«, »arany haj«, akkor holnap lesz »arany égbolt«, »arany föld«, sőt »arany vér« is” – fejtegeti.² Az elemző a költők témaváltásait sem irodalmon kívüli okokkal (a költői érdeklődés módosulásával, az alkotói psziché és a társadalom változásaival), hanem a konstrukciós elv automatizálódásával magyarázza.

Példaként Heinrich Heine költészetére utal. A német alkotó ismeretesen „a törésre, disszonanciára építi költészetét. Az utolsó sorban megtöri az egész vers egyenes vonalát [...] a költői képet a kontraszt elve szerint építi.”³ A törést jelző humoros csattanó eredetileg a férfi–nő kapcsolat problémakörével volt kapcsolatos, egy idő után azonban a szent és vulgáris szerelem kontrasztja már nem hatott. A humor kénytelen volt új területet keresni magának, és az államot, az irodalmat, a művészetet, az objektív világot választotta témául.

Sklovszkijék gyakorlatias, metafizikamentes, „technológiai” irodalomszemléletével szemben a 20-as években formálódó amerikai New Criticismtől nem idegen a spirituális, metafizikai, történetfilozófiai átitatottság. John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Warren helyzetértékelései T. S. Eliot kultúrkritikájához kapcsolódnak. A déli tudós irodalmárok (többségükben Eliothoz hasonlóan költők is) az analitikus tudomány és a gazdasági praktikum zsákutcáiban forgolódva, a XX. századi modernitás elidegenedéseit, szétválásait érzékelve igyekeznek megtalálni a lehetséges szellemi ellenerő, az irodalom helyét. A korabeli irodalmiatlan, antipoétikus szemléleteket, módszertanokat illető kritikában azonban teljesen egyek az orosz formalistákkal; már csak azért is, mert az amerikai főiskolákon, egyetemeken még a 20-as években is a régi, egyoldalú, beszűkült paradigma uralkodik.⁴ Az újító kritikusok a történeti-filológiai megközelítésekkel, a lélektani, morális mellébeszélésekkel rendre leszámolnak: Brooks a műelemzést helyettesítő tartalommondás alkalmatlanságát ecseteli, Wimsatt és Beardsley azt a szemléletet kárhoztatja, amely az alkotás jelentését a szerzői szándékkal azonosítja, s az olvasóra gyakorolt emocionális hatással mossa egybe (*The heresy of paraphrase, The Intentional Fallacy, The affective Fallacy*).

A New Criticism, bár a történetiséget, az irodalom utaló, mimetikus készségét nem tagadja, és a későbbi – a strukturalista, posztstrukturalista elméletre olyannyira jellemző – „lingvisztikai imperializmust” sem vallja, a szoros szövegelemzést minden más módszer fölé helyezi. Az önelvű szöveg belső összefüggéseit kereső Ransomékat műfaji kérdések sem igen foglalkoztatják; a tudósok a szavak, figurák, alakzatok, szimbólumok konstitúcióját firtatják; elemek, attitűdök relációegyüttesét vizsgálják, azokat a módozatokat tárják fel, amelyek révén az irodalmi mű végül valamiféle koherens egységet alkot. Az irányzatban voltaképpen a romantika organikus teljességre vonatkozó gondolatai elevenednek fel, de jóval konkrétabban, a praktikus kritika igényeihez alkalmazva. Az arányos összerendezést az Új Kritikusok nél-

külözhetetlen sajátágként tartják számon, ám az egység számukra korántsem valamiféle egynemű megbékítés, hanem az ellentétes erők dinamikus feszültsége, tenziója által áthatott organizmus: „reconciliation of diverse impulses”, „equilibrium of opposed forces”. A kutatók a manifeszt egyneműségeen túllépve a művekben rejlő, látni poliszémiákat, feszültségeket fürkészik. Tenziókat, paradoxonokat, ironikus attitűdöket kereső tekintetük legszívesebben a bonyolult, összetett lírai költeményeken – az angol metafizikus költők versein s Coleridge-ék romantikus művein – állapodik meg.

Az Új Kritika terminológiája bonyolult, ellentmondásos: a kritikusok egyedi fogalmi összetételeket hoznak létre, és a szakszavak speciális értelmet nyernek; a tanulmányokat bűvárló olvasó nemegyszer joggal érezheti úgy, hogy sűrű szómágia-erdőben botorkál. De Ransomék zsargonja, ha olykor gyarló is, korántsem öncélú. Az ironia, paradoxon, struktúra, textúra, extenzió, intenzió, tenzió fogalmai jelentős irodalmi problémákat szemléltetnek, elevenítenek meg: a forma és a tartalom kérdésére, a műalkotás dinamizmusára, dialektikus ellentmondásaira, szervességére, koherenciájára utalnak.

Az anyagot alakító, szervező prijomot, fogást, konstrukciós elvet középpontba állító, az irodalmi mű intern organicitását, szervességét demonstráló kutatók nem állnak távol a voltaképpeni strukturalizmustól. A lengyel Roman Ingarden 1931-ben publikált *Das literarische Kunstwerk* (Az irodalmi műalkotás) című munkája – bár maga a terminus a szövegben alig-alig bukkan fel – az irodalmi mű egészének strukturális feltárását tűzi ki célul. A filozófus-esztéta a szóművészeti alkotásokban négy réteget különböztet meg. Az első a nyelvi hangképződmények képviselik: a szint alapegysége a szó és a mondat, de idetartoznak a ritmus, a rím, a metrum jelenségei is. A második a jelentésegységek szférája. A szójelentések az irodalmi művekben mondatok (ítéletek, kérdések, óhajok, felszólítások) elemeiként szerepelnek, s már ezáltal is jelentős változásokon mennek keresztül, nem beszélve arról, hogy összekapcsolódásuk által újabb és újabb alakulásváltozatok születnek. Az irodalmi műben szereplő kijelentő mondatok kvázi-ítéletszerű jellegét Ingarden határozottan kiemeli és részletesen taglalja. Regénypéldákon keresztül mutatja be, hogy a propozicionális állítások a mű világába kerülve elveszítik eredeti jelentésüket, és új, kontextuális értelmet nyernek.

A harmadik ingardeni szint a jelentésegységek által felvázolt ábrázolt tárgyiasságok szférája. E szinten nem csupán dolgokat, személyeket kell számításba vennünk, hanem a történéseket (lehetséges történéseket),

állapotokat, személyes aktusokat is. Az ábrázolt világ sajátos térrel és idővel rendelkezik, a „mimetikus leképezés” funkcióját betöltve radikálisan sajátos módokat mutat, és – a lengyel tudós koncepciójának egyik legfontosabb eleme ez – a reális tárgyakkal ellentétben teli van üres, kitöltésre váró helyekkel. „... a tartalma szerint »reális« tárgy nem valódi, minden tekintetben teljesen egyértelműen meghatározott individuum [...] hanem csak *sematikus* képződmény, amelyben különféle meghatározatlan helyek vannak [...], bár ami formáját illeti, teljesen meghatározott individuumként van kifejezve, s az a feladata, hogy az ilyen individuum látszatát keltse. Az ábrázolt tárgynak ez a sematikus lényege nem szüntethető meg a véges irodalmi művekben, bár új, pozitíve felvázolt tulajdonságok hozzáfűzésével egyre több meghatározatlan hely tölthető ki és szüntethető meg. Azt lehetne mondani, hogy a benne ábrázolt tárgyiasságok vonatkozásában minden irodalmi mű elvileg befejezetlen; mindig további kiegészítést követel, melynek azonban szövegszerűen sohasem érhetünk a végére” – állapítja meg a kutató.⁵

Nem nehéz észrevennünk, hogy e ponton Roman Ingarden az évtizedekkel későbbi paradigmatis jelenségekre: a konstanzi iskolára és a reader-response kritika eszméire, meggondolásaira utal előre. De a befogadásesztétika végpontját: a jelentésképzést a befogadóra átruházó radikális meggyőződést jól ismerő mai olvasó megkönnyebbülten konstatálhatja, hogy az 1931-es tanulmány a műalkotás-struktúra „objektív”, intencionáló, jelentésképző szerepét még egyetlen percig sem tagadja. „A költő művészete éppen abban áll, hogy a »hősök« pszichikai állapotáról és jellembeli tulajdonságairól nem csupán beszél, hanem olyan tényállásokban ábrázolja őket, hogy az élményszituációk és látványok, amelyekben az illető pszichikai realitások megnyilvánulnak, meghatározottá válnak, s megjelenítés-funkciójukban rá vannak kényszerítve az olvasóra”⁶ – foglalja el a lengyel tudós a műstruktúra jelentésirányító objektivitását és a befogadói szabadságot illetően a Stanley Fishék képviselte attitűdhez képest jóval higgadtabb, mértéktartóbb álláspontot.

Az irodalmi műalkotás négy szférája⁷ az ingardeni intenció szerint organikus kapcsolatban áll egymással. A rétegek egymásba nyílnak, egymásba olvadnak, s így alkotnak „polifonikus harmóniát”. Az „ábrázolt tárgyak eszközként szolgálnak egy »eszme« kifejezésére”,⁸ ez az eszme azonban nem valamiféle racionális tétel, hanem a rétegek fölött megjelenő „esztétikai minőség”, a mű célját, megvalósulását jelentő entitás. E végső spirituális fo-

galomcsokrot Roman Ingarden „a fenséges, a tragikus, a félelmetes, a megrendítő, a megfoghatatlan, a démoni, a szent, a bűnös, a szomorú, a boldogság leírhatatlan fénye, illetve a groteszk, az elbájoló, a könnyű, a nyugodt” tulajdonságjelző, utaló szókapcsolataival írja körül.⁹

A „struktúraelvűség”, mint említettem, voltaképpen a XX. századi irodalomtudomány minden, intern érdeklődésű iskolájára jellemző. Az elszigetelt eljárások felől már az orosz formalisták is a bonyolultabb, struktúraszerűbb összefüggések – rész–egész viszonylatok – felé közelítettek. Vlagyimir Propp 1928-ban megjelent tanulmányát, *A mese morfológiáját* a nagyszabású strukturalista műelemzés első példaként tartjuk számon, és ugyanebben az évben publikálja a cseh Jan Mukařovský a nyelvészeti strukturalizmus elveit hasznosító irodalmi tanulmányát, Karel Hynek Mácha *Május* című költeményének elemzését. És a fogalom érvényességi köreit szinte tetszés szerint tágíthatjuk. A mértéktartó strukturalizmus elveivel René Wellek is egyetért, és a terminussal Northrop Frye 1957-ben megjelenített nagyszabású szisztematizációját, az *Anatomy of Criticism* szinkron rendszerét is kapcsolatba hozhatjuk.

A szó szoros értelmében vett strukturalizmust azonban alighanem a francia elmélet produktumaként, az Émile Durkheim-i, Ferdinand de Saussure-i előzményeket folytató, alkalmazó paradigmaként érdemes számon tartanunk. A nyelvészeti, szemiotikai metódus követését a fogalom értelmezési lehetőségeit számba vevő Jonathan Culler is alapvető kritériumként mutatja fel a 70-es évek derekán megjelent monográfiájában. A strukturalizmus és a szemiotika identikus fogalmak, és alapkonceptiójukat, metódikájukat a strukturális nyelvészettől kölcsönzik – bocsátja előre határozott álláspontját a *Structuralist Poetics* indító fejezetében. („It would not be wrong to suggest that structuralism and semiology are identical [...] each discipline had first drawn certain concepts and methods from structural linguistics...”)¹⁰

A strukturalizmus nagyszabású, társadalomtudományi változata már az 50-es években megjelenik. Az antropológus Claude Lévi-Strauss a saussure-i nyelv-tudományi örökséget a társadalmi, néprajzi, kulturális rendszerekre próbálja rá. A tudományos feladat a bináris oppozíciók irányította struktúrák feltárása lesz, és a tudomány lendületét is a svájci nyelvész valahai optimista előrejelzése táplálja. A francia antropológus és követői Saussure nyomán hittel vallják: a szemiotika, a jelek tudománya alkalmas eszköznek bizonyul majd minden embertudomány számára, s a nyelvészet nyomán járó szociológia, antropológia, mítosz kutatás ily módon fog

eljutni az autentikus, megértő tudományosság szintjére.

A 60-as években már a fiatal francia értelmiség jó része véli úgy, hogy a lingvisztikai-szemiotikai alapok az irodalomtudomány számára is stabil fundamentumot jelentenek. Roland Barthes 1967-es megnyilatkozása szerint az irodalmi mű lényegénél fogva struktúra, hálózat, s a valódi, maradéktalan strukturalizmus szoros kapcsolatban van a nyelvészettel: a módszer alkalmazója a szöveget „a nyelv tárgyaként, jelentérendszerként vizsgálja, jelentés mivoltában elemzi”.¹¹

A kritériumnak már az 1957-ben publikált *Mythologies* (Mitológiák) is eleget tesz. A könyv a társadalmi divatok, szokások, rítusok „szemiológiai” megközelítésével vívott ki élénk érdeklődést; Barthes a korabeli francia világ mindennapi jelenségeiből állított össze tarka csokrot, és a csokor minden elemét jelként fogta fel. A pankráció, a fényképészkedés, a színészi hajviselet, a gyermekjátékok, a Greta Garbo-i arc, a franciák asztalára kerülő bélszín és a hasáburgonya az elemző számára rendre a társadalmi manipuláció jelei voltak: látens jelentésrétegükben mindegyre a francia kapitalizmus mítoszképző – manipulatív – lényegiségére utalnak.

A *strukturalista aktivitás* című Barthes-tanulmány tanúságtétele szerint az új módszertan elválaszthatatlan a jelentő és a jelentett, a szinkronia és a diakronia fogalompárjától, és az elemző módszertanhoz a feldarabolás-újrarendezés (découpage-agencement) is evidensen hozzátartozik. A szegmentálás-összerakás akár a kombinatorika szabályrendszerét is hasznosíthatja, s a létrehozott eredmény a nagy tekintélyű irodalmár szerint nem valamiféle másolás, hanem szimulákrum, homológia. A szegmentálás metódusát Roland Barthes hosszú alkotói pályája során mindvégig kedvvel alkalmazza. Pályája kezdetén, 1942 és 1954 között, a Michelet-életműben lineárisan előrehaladva válogatás, előzetes szelektálás nélkül jegyzi fel a francia történevez által érintett témákat.

„Ezután következett a munka java: újra meg újra »megkeverte a kártyákat«, módosított sorrendbe állította őket, míg végül fel nem tűnt az a bizonyos struktúra, amely a történész és az individuum, a magánszemély »koherenciáját« egyszerűen foglalja magában” – jellemzi Barthes módszerét Angyalosi Gergely.¹²

A hálózat, a rács akkor is ott kísért a francia filozófus-irodalmár munkásságában, amikor már hátat fordít az objektív strukturalista módszernek. 1970-es híres tanulmányában, az *S/Z*-ben Balzac elbeszélését, a *Sarrasine*-t vizsgálva ötszázhatvanegy egységet – lexiát – különít el, és ötféle (hermeneutikus, szemiotikus,

szimbolikus, proairetikus és kulturális) kód által nyit a szövegben bejáratokat.

A francia strukturalizmus elképzelései, amint látjuk, számos ponton emlékeztetnek a néhány évtizeddel korábbi New Criticism alapeszméire. Barthes-ék is a történeties-filologikus-pozitivista módszertan ellen láznak,¹³ a szöveg alapvető többértelműségét vallják, a manifeszt szintet látens értelmeket keresve haladják meg, és a részek totális egymásra hatását, interdependenciáját konstatálják. Az iskolák között azonban két alapvető ponton nyilvánvaló különbség mutatkozik. Az amerikaiak, mint jeleztem, nem utasítják el a spirituális sugallatokat, és a művészi alkotások, a művészi megismerés terrénumát élesen elhatárolják a pozitív tudományoktól. A francia strukturalizmus viszont eltökélten materialista, és a kritikát a maga nyelvészeti, szemiológiai, pántudományos elkötelezettségével, kombinatorikus gesztusaival a modern tudományok rendszerébe igyekszik beilleszteni.

A XX. század elméleti iskolák bemutatását ezen a ponton berekeszthetjük.¹⁴ A posztstrukturizmust előző „nagy elméleti bumm”-hoz már csak egy pillanatra kell visszatérnünk. A számbavétel után néhány értékelő megjegyzéssel is tartozunk, a pozitív vagy negatív előjeleket a legfontosabb pontokon ki kell tennünk. Szenvtelen-leíró, értékelésmentes attitűdre, igaz, eddig sem törekedtem, s nemegyszer utaltam azokra a dilemmákra is, amelyek a teóriához sui generis hozzátartoznak. De az utalások, érzékeltetések, sugallatok után a színvallásnak is eljött az ideje: explicit formában illik elmondanom, hogyan vélekedem az elméletről mint sajátos gondolkozási formáról. Mindenekelőtt jelzem, hogy a képzeletbeli mézön középtájon állok, a pro és kontra érvektől majdnem egyenlő távolságban foglalom helyet. A teóriát radikálisan tagadó nézeteket nem osztom, de az elméleti ész felsőbbrendűségében, primátusában, szubsztanciális makulátlanságában sem hiszek. Az univerzális magyarázat föltétlen akarása, a szisztematizáló akarat túlfeszítése, az absztrakt fogalmaknak reália-létet tulajdonító téveszmés módszertan, a terminológiai zsargonba vetett bizodalom és az irodalmi gyakorlat empirizmusának mellőzése túlságosan súlyos teherterhel, és a teoretizmusra e ballasztok bizony igen gyakran ránehezülnek.

Írásomból kiolvasható volt az is, hogy a fenti anomáliáktól az általam bemutatott értelmezői közösségek sem mindig mentesek. Kényszeres egyoldalúságaikat, egy szempontú rögzítéseiket nem szükséges átvennünk még akkor sem, ha az iskola központi gondolatát reprezentál-

ják, jelenítik meg. A mérlegelő elme Sklovszkij könnyedén odavetett irodalmi antropológiáját, Tinyanov sziporkázóan ötletdús, formalista műfajelméletét, Barthes zavaros fogalmiságát, hatásvadász gesztusait, Genette grammatikai elköteleződésű túlzásait is fogadhatja fejcsóválva. Nem hinném, hogy a műfaji változások, témacserék magyarázatakor az alkotói lélektant, tapasztalást, világérzékelést kizárva egyes-egyedül a konstrukciós elvre kellene támaszkodnunk, s a szélsőséges strukturalizmussal szemben is fenntartással élhetünk. A versek, elbeszélések, drámák ugyanis nem személytelen, szegmentálásra szolgáló szövegstruktúrák, hanem individuális egyediséget megnyilvánító műalkotások. A lingvisztikai, jeltudományi imperializmus gyarmatosító erejének sem kell feltétlenül behódolnunk, már csak azért sem, mert az új évezred második évtizedében igazán beláthattuk a saussure-i nyelvmodell és a szemiológiai vágyálom alkalmatlanságát, beteljesületlenségét.

Ám ne feledkezzünk meg a szaldó pozitív oldaláról sem! Az orosz formalisták írásai minden bizonnyal egyoldalúak. De milyen termékeny, milyen szellemes, milyen ötletgazdag egyoldalúság ez! A fiatal tudósok az anyag megmunkálásának, átformálásának módozatait kutatva mennyi érdekes, új meg gondolatot kínálnak a körültekintőbb, „hagyományosabb” elemző számára is! És a strukturalizmus hozadékait ne volna érdemes számon tartanunk, megbecsülnünk az időnkénti túlzások, túlhajtások, problematikus nyelvészeti mintavételek ellenére is? Gondoljunk csak arra a roppant lehetőséghalmazra, amelyet a narratológiai gondolkodás kifejlesztése biztosított számunkra! Az elbeszélésmód és a tudatábrázolás feltárása ma már minden elemző számára természetes, magától értetődő feladat, a művelethez immáron fogalmaink, problémakezelési módjaink vannak, s mindezt Gerald Genette-nek Tzvetan Todorovnak és társaiknak köszönhetjük...

És legfőképpen (egyoldalúság ide vagy oda) mélységesen indokoltnak kell gondolnunk az új iskolák gondolkozási fundamentumát, szempontáthelyező, újjító problémaérzékelését. A tartalomesztétikai gondolkodás elutasítása, a külsőleges megközelítés korlátozása, a „szerves”, „dialektikus”, irodalmias létmód iránti érdeklődés és az egymásba nyíló rétegek, interdependens struktúrák számbavétele, feltárása mai tudásunk szerint is indokolt attitűd, legitim megközelítés, módszertani felvetés, az irodalmiság lelkét érintő vizsgálati ajánlat.

A mérlegkészítés – fenntartásaink ellenére kimondhatjuk – végső soron pozitív szaldót eredményez. A posztstrukturalizmust előző XX. századi irodalomel-

mélet lázadása jogos, hiteles és gyümölcsöző volt. A formalizmus, a New Criticism, a struktúra elvű látásmód, az ingardeni, welles kritikai attitűd valós dilemmákat érzékelt, és az irodalomról szól: annak létmódját firtatta, lényegi sajátosságait fürkészte, alapvető dilemmáit tárta elbénk.

Az elismerő hangsúlyokat a későbbi fejlemények tükrében csak tovább erősíthetjük. A 80-as és a 90-es évek kritikai mozgalmi: a feminista elmélet, az Új Historicismus, a neokolonialista-, gender- és ökokritika, úgy tűnik, nem a formalizmus, a New Criticism és a strukturalizmus kerékvágásában haladt tovább. Az ezredfordulóra már széles körben elterjedt, kanonizált teóriák látványosan elkanyarodtak az irodalmiság kérdéseitől, az anyag, a forma, a struktúra, a műorganizmus problémavilágától. Az irodalmi közelítés és szempontrendszer helyébe a társadalmi krízisérzület külön-különféle gondját, dilemmáját állították, és a poétikus alapozású módszertant eklektikus szabadsággal, interdiszciplinaritással, tematikus tartalomelemzéssel helyettesítették. A vezérszavak, az elemzői alapelvek társadalmi-ideológiai meggyőződésekké kapcsolódtak. Az újszerű irodalmi kánont az a szüntelen kétely volt hivatott megteremteni, amely a Nyugat múltját és jelenét az elutasítás jegyében látja, ábrázolja, és a presztízsre számot tartó értelmiségi megnyilatkozást a kritika attitűdjével kapcsolja össze. Az ezredfordulós irodalomtudomány változatos szemléleti alapot teremtett: képviselőit a fallocentrikus, patriarchális, maszkulin társadalomvilágot elszenvető nők s nőírók problematikája, a hatalom diszperz szétszóródása és meghatározó történelmi, társadalmi (lelki-pszichológiai) jelenléte, a kulturális reprezentációkba evidensen beépült elitizmus hibás kánonjai és a természethez kapcsolódó, téves, rossz attitűd, az antropocentrikus humanizmus hübrisze foglalkoztatták.

Az ökokritika (environmental literary criticism, green studies, literary ecology, ecopoetics, green cultural studies) a természetvédő, zöld politikai mozgalom inspirációjára született meg. A 70-es években még csak néhány elszigetelt, egyéni kezdeményezésről beszélhetünk. Joseph W. Meeker 1974-ben megjelentetett – a későbbiekben több új kiadást megért – *Comedy of Survival* című kötetét mindenesetre Amerikában ma is az irányzat egyik legérdekesebb, leginkább inspiráló könyveként tartják számon.¹⁵ A 80-as évek közepére az ökokritikai irodalom már több új munkát és egy tizenkilenc szerzős antológiát is fel tud mutatni, és a 90-es években az iskola az intézményesültség stádiumába is eljutott. 1990-ben a

nevadai egyetemen létrejött az első ökokritikai akadémiai státus, és 1992-ben Scott Slovic elnöklétével megalakult az ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), az irodalmat és az ökológiát összekapcsoló kutatók egyesülete. A taglétszám már az első év végére háromszázra nőtt, 1995-ben pedig hétszázötvenre ment fel. Az áttörés éveként Cheryll Glotfelty a 90-es évek második felében megjelent ökokritikai kézikönyvben az 1993-as esztendőt jelöli meg. A korábban elszigetelt tudósok ekkorra már ütőképes szerveződést alkotnak, saját folyóirattal rendelkeznek,¹⁶ és nagy céljaik vannak. Hatásban, jelentőségben fel kívánnak zárkózni az előttük járó iskolákhoz, és ugyanolyan gyökeresen meg kívánják újítani az amerikai irodalmi gondolkozást, az egyetemi rendszert, ahogyan korábban, a 70-es években a feminizmus is átalakította, átformálta. Reményeik szerint nemsokára minden egyetemi irodalmi tanszéken lesz legalább egy ökokritikai státus és szakember.

Az ökokritika formálódási stádiumait bemutatva Glotfelty a neves feminista szerző, Elaine Showalter felosztását veszi kölcsön. Showalter szerint a feminista elemzők az első időkben azokra a jellegzetes szexista sztereotípiákra koncentráltak, amelyekkel a maszkulin elveket követő irodalom a nőket rendszeresen felruházta. A második stádiumban a kutatói érdeklődés homlokterében már az asszonyok képviselte irodalmi gondolkozás állt – a vizsgálódók a női írás módozatait firtatták –, végül pedig az elméleti alapozás, a stabil teoretikus fundamentum kimunkálása következett.

Az ökokritikusok – Cheryl Glotfelty így látja – kezdetben feminista társaikhoz hasonlóan az irodalom természetábrázolása iránt érdeklődtek: az ártatlan, édeni tájak, a kertek, a vadon, a „wilderness”, az állatok és a növények ábrázolásának módozatait mutatták be. A következő lépésben viszont már a szemlélet és írásmód sajátosságait igyekeztek feltárni, s eközben mindeddig elhanyagolt műfajokat is felfedeztek. A kutatók a nature-oriented nonfiction műformáját az angol Gilbert White 1789-es művétől eredeztették; Amerikában természetesen Henry Thoreau-ra koncentráltak, de John Burroughs, John Muir, Mary Austin, Aldo Leopold, Rachel Carson, Edward Abbey és mások munkáit is komolyan számba vették.¹⁷ Végül az elméleti stádiumban a tudós kritikusok a teoretikus alapokat rakták-rakják le. Az alapeszme a Nyugat gondolkozásmódját meghatározó szimbolikus konstrukciókhoz, a nagy elválasztó dualizmusokhoz kapcsolódik. Az európai kultúra zsákutcás fogalmi kontroverziái (eszme–anyag, test–lélek, férfi–nő) mind-

mind végtelenül károsnak bizonyulnak, de ökokritikus nézőpontból a legnagyobb botrányt, az „ösbűnt” a humán érdek és a természet kreált, erőszakolt ellentéte jelenti. Az antropocentrikus humanizmus egyoldalú önzését, mohóságát, erőszakos nemtörődömségét végrehaláhára el kellene vetnünk; az „ego-consciousness”-t (egotudatosságot, exploitív, leigázó aspektust) „eco-consciousness”-re (ökotudatosságra) kellene cserélnünk. (A nők elnyomása és a természet kizsákmányolása analóg jelenség, épp ezért lehetséges és indokolt a két diszciplína problémavilágát és módszertanát összekapcsolnunk és „ökofeminizmusról” beszélnünk – fejtegeti a kritikus asszony.)

A feministák, genderkritikusok, Új Historicisták az irodalmi kánon újragondolására törekednek, és ez az ambiciózus célkijelölés az „ökológiai szempontú” feltárásokat is jellemzi. Az iskolához tartozó kritikusok a kánonmódosítás akaratával, gesztusával irányítják a figyelmet Thomson 1726 és 1730 között írott évszacciklusára, Giordano Bruno, Schelling, Coleridge természetfilozófiájára és az amerikai „wilderness-romance”-okra (Cooper *Bőrhárisnya*-történeteire, Melville *Moby Dick*jére, Mark Twain *Huckleberry Finn*jére). A természetábrázolások felé forduló figyelem pozitívnak mondható, a lendületes újraértelmezések, felfedezések afirmatív bemutatások azonban gyakran felületesek, elsietettek. Végiggondolatlanak, problematikusnak látszik például az a határozottság, amellyel az ökokritikusok a romantikus természetfilozófiát máig érvényes példaként, a leigázó, elsajátító antropomorfizmust hitelesen meghaladó gondolati rendszerként mutatják be. A szubjektum és objektum hasadását központi dilemmaként (kínzó csonkulásként, tűrhetetlen veszteségként) megelőző romantika helyreállító kísérleteit természetesen érteni véljük, a baj csak ott van, hogy az elidegenedést felszámoló, embert és természetet összeforrasztó természetbölcselet sokkal inkább költői vízió, mintsem korrekt, hiteles, „tudományos” filozófia. A prekarteziánus, prenewtoni elképzelésekhez visszaforduló coleridge-i *Biographia Literaria*ban ember és természet értékei, céljai, szükségletei egybeesnek. Csakhogy a szellemi energiákból (powers), a pozitív és negatív energiák dialektikus egymásra hatásából, korrespondenciákból és szimbólumokból megkonstruált, az élettelen és az élő világ, az ember és a természet ellentétét felszámoló (a magnetizmust, galvanizmust is formáló erővel felruházó) bölcseletet még a Coleridge-dzsál szemben mindenkor értő, elismerő – méltányos, tárgyilagos

– amerikai irodalomtörténész, M. H. Abrams is „metascience”-ként, metatudományként határozza meg. (A filozófiai kísérletet a nyersebb, szókimondóbb Joseph Warren Beach *Coleridge's Borrowings from the German* című tanulmányában sommásan abrakadabrának nevezi, Norman Fruman pedig úgy tartja, hogy az angol költő-filozófus kora legtudománytalanabb bölcseleti rendszerét alkotta meg.)¹⁸

A romantikus természetfilozófia dilemmáiról szólva egyben a mai, ezredfordulós ökokritika eszmei magjára s a központi gondolat problematikusságára is utaltunk. A természet pusztító kizsákmányolásának tarthatatlanságára az iskola természetesen okkal-joggal hívja fel a figyelmet. De vajon a problémaérzékelés absztrakciós kiterjesztése is indokolt? A nagy dichotómia, a humanizmus és a természet hajthatatlan szembeállítása mindenkor, minden körülmények között megállja a helyét? Életszerűnek és igaznak gondolhatjuk azt a beállítást, amely szerint a természet szférája az embert harmonikusan befogadó teljesség, az „emberi jelenség” pedig ehhez képest mesterséges, álságos, agresszív, ellenszenves törekvéseket képvisel? Ha a természet a mi teljességet adó, befogadó otthonunk, vajon miért építettünk civilizációt, miért hoztuk létre közbülső, közvetítő szférák sokaságát? Mért emeltünk házat, miért alkottunk szimbólumokat, miért tartunk igényt versre, rímekre, ritmusokra, metrumokra? Miért olyan gyönyörködtető és felszabadító, hogy Arany János verssorokba foglalja, hasonlatokba emeli, metaforákba kristályosítja a magyar Alföld zsombékjait, ökreit, toportyánjait, bögyöseit? És vajon nem kell-e meg nem gondolt gondolatnak tartanunk az elhamarkodott ítélkezést, amely – az életharc kíméletlenségéről mélységesen hallgatva, és a természet kegyetlenségét is elleplezve – ahhoz sem akar jogot adni az embernek, hogy létérdekeit érvényesítse, táplálkozzon, gyarapodjon, netán egészségét védje az arra veszélyes fajokkal szemben?

Az ökokritika alapeszméjével kapcsolatban, úgy tűnik, többféle fenntartásnak is helye van. De nem mehetünk el szó nélkül néhány fontos módszertani kérdés mellett sem. Az iskola metodikáját illetően Cheryl Glotfelty magabiztosan, aggály nélkül nyilatkozik. A természeti környezetiséget preferáló kutató szerint szabadon kölcsönözhet bárhonnan: a pszichoanalízis, az Új Kritika, a feminizmus, Mihail Bahtyin és a dekonstrukció egyaránt szolgáltató alkalmas mintákat számára.¹⁹ Csakhogy az Új Kritika, Bahtyin és a dekonstrukció egyáltalán nem egyeztethető, össze. Glotfelty nagyvonalú listája az ezredfordulós elmélet szokásossá vált egybemosásaira utal, az elválasztásokkal, megkülönböztetésekkel nem

bíbelődő elvi állásfoglalásokat idézi fel. Az ilyesféle kínálatokat nevezi Valentine Cunningham, az oxfordi egyetem professzora *Theory? What Theory?* című írásában találóan kritikai „gumbónak”, sokféle ételféleséget, fogást összekeverő vegyes tálnak.

Az interdiszciplinaritás korunk ellentmondást nem tűrő divatja, de az irodalomnak elkötelezett kutató a sokféle „cross-cultural” közelítést néha kritikai „gumbónak” is láthatja. S talán a sokféle élettudománnyal, evolúciós biológiával, etológiával összefonódott (lenyűgöző presztízszerővel rendelkező) ökokritikával szemben is van helye bizonyos kételynek. A literátor ember (bevallom magam is ehhez fajtához tartozom) joggal töpreng azon, vajon az ökofilozófiai protektorátus mennyi szabadságot enged majd az irodalmi ténynek. A régebbi amerikai literátorok (az Új Kritikusok, René Wellek, M. H. Abrams és társai), amint láttuk, esztétikai-poétikai elvek mentén vizsgáldtak, és az egyedi művet nem akarták feláldozni az általánosítások, univerzálisok oltárán. De vajon a természetvédő elvek és módszertan is képesek erre? Alkalmazásuk nem alakíthat ki olyan ideologikus rendet, amely az irodalmiságot el fogja halványítani, s a beleélő, feltáró, rugalmas, hajlékony elemzést nem teszi majd lehetővé?

Mindeddig elvi kételyeket bocsátottunk előre, téziseinket most közelítsük konkrétabb tartományokhoz! Szkepszisünk érvényességét vagy alkalmatlanságát mérjük meg az ökokritika valamely fontos, megbecsült kézikönyvén! A bemutatására, szemléltetésére Joseph W. Meeker korábban már említett, 1974-ben megjelent, s mára klasszikusnak számító, *Comedy of Survival* című könyvét választottuk. A tanulmány annál inkább alkalmas vizsgálódásainkra, mert az irodalmi kánon széles körű átírását ambicionálja. Meeker a görög és a reneszánsz tragédiával, a pasztorállal, Dantéval és a pikareszkekkel kapcsolatban egyaránt újszerű gondolatokat közöl, és az interdiszciplinaritásban is élen jár: az ökológiai nézőpont mellett az evolucionista pszichológia, zoológia, etológia érveit, meggondolásait is rendszeresen megidézi. A könyv fejtegetései mögött egyértelmű, határozott alapelvek állnak, a kutató már tanulmánya elején jelzi, hogy a helyes emberi attitűdöt illetően erős, megingathatatlan meggyőződéssel rendelkezik. Anyai és apai nagyatyja karakterét felvázolva két, egymással élesen szemben álló magatartást, attitűdöt, viselkedésmintát jelenít meg. Az anyai ágról való Sinus Block a szigorú, rigid protestáns munkaetika képviselője; célirányos, szorgalmas, komoly, megközelíthetetlen, kapcsolatiságra, játékra alkalmatlan. A másik nagyszülő,

Joe Meeker viszont semmiben sem követte a rigid protestáns etikát. Életvitele, viselkedése „céltalan” volt, a folytonos szükségletkielégítés csábításai nem vonzották, a nagypapa – az unoka így emlékezik – mindegyre zenélt és beszélgetett, és így formált közösséget a családból. Talán mondanom sem kell: a szerző szerint az evolúciós alapokat egyértelműen az apai nagyszülő képviselte. Ő vitte tovább az emlősök és a madarak attitűdjét; ő élte meg a „comic way”-t, azt az életesélyt, életlehetőséget, amely az író ígérete szerint a tanulmány legfőbb témája, ajánlata, üzenete: az élővilág normális, egészséges viselkedési mintájaként számon tartható, jó, gyümölcsöző játék.²⁰

Meeker, amint látjuk, a maga meggyőződésének, életideáljának kifejezéséhez – a gőgös, antropocentrikus humanitás bírálatahoz, a célracionális, kompetitív életstratégia elutasításához, a hatalom és a dominancia elvetéséhez – különböző megértési területek problémagombolyagjait szálazza össze. Könyvében a játék, a tragikus és a komikus attitűd fogalmi tartományai kitágulnak, és nagy asszociációs szabadságot nyerve keverednek, vegyülnek egymással. Az „infinite play”, a célracionalitást mellőző játék a kooperáció ágensévé, a madarak, emlősök és emberek egyetemes nyelvén válik, és a lehetőségeket, variációkat próbálgató evolúció az élet legnagyobb játékának mutatkozik.

E nagyon határozott öko-filozófiát Meeker úgy „irodalmiasítja”, hogy a műfaj történet évezredes nagy példákra terjeszti ki. A tragikus attitűd – s vele maga a tragédia műfaja – az ő víziójában egyértelműen a negatív pólust képviseli. Nem az evolúció, hanem a kulturális világból származnak, és a nyugati civilizáció antropocentrikus-elnyomó természetszemléletét fejezik ki; a természet a tragikus attitűd szerint egyértelműen a humanitás szolgálatára való, és a moralitás göggel írja fölül az ember természeti meghatározottságait.²¹ A sajátságos állásfoglalás érthetővé teszi, hogy a későbbiekben a szerző az általa is nagyra tartott Shakespeare-tragédiát, a *Hamlet*-et elemezve, a mű komikus vonásait hangsúlyozza. A dán királyfi állandó halogatása, a tényleges agresszivitást szimbolikus gesztusokkal helyettesítő viselkedésmódja jellegzetesen antiheroikus, egyáltalán nem a tragédiára jellemző jelenség. A veszélyes, halálos összecsapásokat kerülő és ennek érdekében a lealázást is vállaló stratégia egyértelműen a komédiához kapcsolható – fejtegeti Meeker.²²

A műfaj történet sok évszázados, tragikumcentrikus felfogását a szerző, amint látjuk, a vígjáték előtérbe állításával korrigálja, miközben a komikus attitűdöt messze

túlterjeszti az irodalmi, műfaji valóságon. A komikusság a nagy, pozitív példa, a követendő minta; a hatalmi kulturális konstrukciókon kívül áll, biológiai szükségletekből nő ki, és a túlélés célját szolgálja. (A komikus létmódot Meeker a frissen szült utódját elvesztő alaszkai karibu viselkedésmódjában is felfedezi: az anyaállatnak a kicsinyét szét tépő medvével szembeni lázadó haragja csak rövid ideig tart, kisvártatva a túlélést választva vegyül el saját csordája körében.)

A tragédia és a vígjáték mellett a *Comedy of Survival* a pasztorállal és a pikareszkkal is hosszabban foglalkozik. Joseph W. Meeker nézőpontja e vizsgálatok során is több inspiráló, érdekes elgondolást eredményez, de a műfaji elemzésekben a fent jelzett problematikusságokat is rendre megtaláljuk. A szerző a sajátságok, lényegiségek keresésekor ezúttal is aggály nélkül érvényesíti a maga előfeltevéseit, keveri a problémaszinteket, s él a voluntarista rokonítások és a metaforikus, helyettesítő fogalomhasználat módszerével. Meeker szerint a pasztorál antropocentrikus műfaj, hőse felsőbbrendű és szofisztikált arisztokrata. A pikareszk viszont nem ideologikus, nem preskriptív, hanem deskriptív műalkazat, közege nem a pasztorálevl által megváltoztatott (az emberi akarat képére formált) természet, hanem a „wilderness”, az áttekinthetetlen, kaotikus vadon, és a pikaró e környezetvilágban a maga túlélési céljait követve voluntarista, exploitív attitűdök nélkül tesz-vesz. A természet fölötti dominanciára egyáltalán nem törekszik, és nem teremt idealisztikus fantáziavilágot sem.²³

Az antropocentrikus-humanisztikus-tragikus attitűd elutasításának alapeszméjét Meeker művelődéstörténeti, kultúrtörténeti vetületben is megjeleníti: a humanista görög és a teocentrikus zsidó kultúra egyaránt a természet leigázására tört, a középkor és a skolasztikus metafizika pozitív tendenciákat mutatott, de a reneszánsz újfent az exploitív, leigázó humanizmus gondolatát elevenítette fel és hagyományozta tovább az újkorra, a modernitás századaira.

Talán e rövid bemutatás is meggyőzheti az olvasót, hogy az előrebocsátott kételyek nem voltak ok nélkül valók. Az erős természeti teória és az irodalom találkozása Joseph W. Meeker érdekes könyvében többnyire voluntarisztikus alakításokat eredményez. A torzulást már az alaptétel egyoldalú, hajthatatlan alkalmazása is törvényszerűen hozza magával, és a természet-humanizmus ellentét irodalmi műfajokba erőszakolása végleg kiteljesíti. A formalizmus, Új Kritika s részben még a strukturalizmus is – sokszor elmondtuk – a konkrét műveken

keresztül kereste az irodalmiság szimptomáit. Joseph Meeker azonban irodalmi érdeklődését a műfaji szinten realizálja, és eleve az ökokritikai igazságnak megfelelő általánost keresi. A műfaj így – akarva-akaratlan – stabil, szilárd reáliává változik, és a korrekt, irodalmi vizsgálódás sokoldalú, megkülönböztető figyelmére tulajdonképpen már nincs is szükség. A theokritoszi pasztoráljellegzetességeiről a könyvben egy szó sem esik, pedig hát a műfaj megalapítója a szicíliai görög; a latin Vergilius csak az ő nyomán jár. A komédia kétágúságáról, az arisztophaneszi és a plautusi–terentiusi vígjáték alapvető különbözőségéről és a plautusi minta alapvető konvencionalitásáról ugyancsak nem beszél a szerző, talán azért sem, mert e konvencionalitás figyelembevétele gátolná a méltató gesztusokat. A tragédiát a tanulmányíró ugyancsak valamiféle egynemű entitásként, reáliaként látatja, holott az antik dráma is többféle origópontból ered, és a shakespeare-i művek végképpen másfélék; sajátos érdekeit a konvencionálisan azonosító műfaji elnevezés sem tudja elleplezni.

Az ökológiai, pszichológiai előfeltevések ideologikus érvényesítése egyébként mindegyre inkorrekt fogalmi játékokat eredményez, és torz, félrevezető műfaji analógiákat hív életre. Hamlet verbális agresszióját, halogató, odázó gesztusait nem indokolt komikusnak nevezni, a pikareszk „wilderness” valójában kilátástalan, igazságtalan társadalmi környezet, és a műfaj a pasztoráltól csillagtávolságban áll. (Meeker a „műfaji valóságon” a XX. századi irodalmi jelenségek elemzésekor is rendre erőszakot tesz: könyve *Deflation of Tragic Hero* című fejezetében Alain Robbe-Grillet-t abszolút pozitív hősként, a tragikusság és a tradicionális humanizmus bátor elutasítójaként mutatja be, egyetlen szót sem ejtve arról, hogy a francia nouveau roman neves képviselője a különbségtétel nélküli, leíró tárgyiasságot alkotói elvvé avatva a teljes nivelláció, az antihumanizmus számára nyit utat.)

Végző indukciós következtetések levonásához úgy szólván sohasem gyűjthetünk elég tapasztalati példát; hipotetikus, személyes véleményt azonban talán a *Literary Ecology...* tanulságai alapján is megkövethetünk. A reprezentatív tanulmány vizsgálata arra ösztönöz, hogy az irodalomértés megújítására törő, paradigmateremtő, kánont átíró ökokritikai ambíciókat erős szépséggel fogadjuk. A természetábrázolások vizsgálata (az ökológiai szemléleti elemek megfontolt, arányos alkalmazása) ugyan valóban gazdagíthatja, színesítheti az irodalmi elemzést, de az átfogó megértési eredményeket ígérő ökokritika, úgy tűnik, könnyen

ideológiává válik, fogalmai a művek sokrétű gazdagságát eltévesztik, a problémafeltárás és a metodika voluntarizmusba, sematizmusba csap át.

Szépségszünk az irodalmi elméletként fellépő feminizmust, genderkritikát, Új Historicizmust, neokolonialista kritikát illetően is jogosultnak tűnik. A szóművészet gazdagságának és lényegiségének megragadására a kívülről származó, a társadalmi-természeti valóság egyes elemeire vonatkozó tanok, meggyőződéselemek csak részlegesen alkalmasak. Jó volna, ha a társadalmi divatáramlatok roppant ereje sem feledtetné el velünk: az irodalom első sorban irodalmi megközelítést igényel.

JEGYZETEK

- 1 TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Szerk. KÖNCZÖL Csaba, ford. RÉTHY Ágnes, SOPRONI András, Bp., Gondolat, 1981, 21.
- 2 Uo., 21.
- 3 Uo.
- 4 A Bécsben született René Wellek először 1927-ben vendegeskedik a princetoni egyetemen, és csalódottan konstatálja, hogy az angol fakultás kínálatából az irodalomkritikai, az amerikai literatúrával foglalkozó és a modernség folyamatait feltérképező kurzusok is teljességgel hiányoznak.
- 5 INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1977, 258.
- 6 Uo., 282–283.
- 7 Ingarden tanulmányában egy negyedik, utolsó szintet is számontart, sematizált szemléletességek címen, de e szféra tanulmányában (akaratlanul vagy akaratlanul) olyannyira keveredik az ábrázolt tárgyiasságok rétegével, hogy rövid ismertetésünkben, úgy tűnik, nem szükséges külön utalunk rá.
- 8 INGARDEN: *i. m.* (1977), 298.
- 9 Uo., 299.
- 10 CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London, Routledge and Kegan Paul, 1975, 6.
- 11 GERA György: *Látogatás Roland Barthes-nál = Valóság*, 1967, 11. sz., 94., 95.
- 12 ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Bp., Osiris, 1996, 38.
- 13 A hagyományos és az új kritika látványos összecsapása, „Hernani vitája” Franciaországban ismeretesen 1965-ben robbant ki, Barthes *Racine*-könyve kapcsán. Raymond Picard professzor az új módszertant „új imposztorságként”

- tartotta számon, és a védekező Roland Barthes elméleti módszertani érvei jelentős hasonlóságot mutattak azokkal a meggondolásokkal, amelyeket az amerikai New Criticism a maga *fallacy*-keresései, téveszme-feltárásai során munkált ki.
- 14 A 70-es, 80-as évektől az irodalomtudományban új fejezet kezdődik, e sokrétű, bonyodalmas időszakról azonban tanulmányomban nem kell részletesen beszámolnom. A 70-es, 80-as években uralomra jutó posztstrukturáliszmus amúgy is új utakon jár, a dekonstrukció, a radikális hermeneutika, a recepcióesztétika, a reader-response-kritika, a foucault-i eszmék által befolyásolt New Historicism minden eddigénél szubverzívebb gondolatirányokat követ. Módszertanuk problematikusságaira, megértési potenciáljuk alkalmatlanságára „nyelvfilozófiájuk” felületességeire a XX. század utolsó évtizedeitől több jelentős tanulmány, antológia mutatott rá. A posztstrukturáliszmust élesen bíráló ezredfordulós angol, amerikai kritika átgondolt érvrendszerét legteljesebben *Megérteni az irodalmat* című, 2020-ban megjelent könyvemben mutattam be, jelezve, hogy René Wellek, Tzvetan Todorov, Meyer Howard Abrams, Geoffrey Galt Harpham, John Searle és társaik látásmódjával egyetértek, és a bírálati szempontok továbbgondolását fontos irodalmári feladatként tartom számon. NYILASY Balázs: *A király meztelen = Uó: Megérteni az irodalmat. A teória és a valóság gubancjai*. Bp., MMA, 2020, 11–126.
- 15 MEEKER, Joseph W.: *Literary Ecology and a Play Ethic*. New York, Charles Scribner's Sons, 1974. Érdekességként meg kell említenünk, hogy a literary economy szókapcsolatot Meeker használja először, az ecocriticism terminust pedig 1978-ban William Rueckert alkalmazza, *Literature and Ecology: An experiment in Ecocriticism* című esszéjében. A Rueckert-tanulmányt Cheryl GLOTFELTY – Harold FROMM: *The Ecocriticism. Leader Landmarks in Literary Ecology* című antológiája (Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 1996) a 105–123. oldalakon újfent megjelenteti.
- 16 *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*
- 17 GLOTFELTY–FROMM: *i. m.* (1996), XXIII.
- 18 ABRAMS, Meyer Howard: *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*, New York, Northon and Company, 1984, 206–207.
- 19 GLOTFELTY–FROMM: *i. m.* (1996), XIII.
- 20 MEEKER: *i. m.* (1974), 3–4.
- 21 „... literary tragedy and environmental exploitation in Western culture share many of the same philosophical presuppositions.” „Az irodalmi tragédia és a Nyugati kultúra környezetkizsákmányoló attitűdje egyazon filozófiai előfeltevésekre épül.” Uo., 24.
- 22 Uo., 42–43.
- 23 „Dominance over his environment is not a goal, nor does he use imaginative powers for creation of idealistic fantasies.” Uo., 69.

Balázs Géza

Természet, környezet és nyelv: ökolingvisztika

■ Állítólag II. János Pál pápától származik ez a gondolat: „Az emberek utaznak, hogy csodálkozzanak a hegyek magasságán, a tenger óriás hullámain, a folyók hosszú kanyarulatain, az óceánok mérhetetlen kiterjedésén, a csillagok mozgásán az égen, és csodálkozás nélkül mennek el önmaguk mellett.” Igaz ez a nyelvre is. Annyira adótnak, magától értetődőnek tartjuk, hogy nem csodáljuk, nem értékeljük eléggé az ember egyik legnagyobb jellemzőjét. Pedig a nyelv, ha mélyebben vizsgáljuk, magában foglalja az egész világot: a természetet, társadalmat, kultúrát. Ezt igyekszik magyarázni a maga eszközeivel a nyelvész.

A természet a nyelvben, nyelvmetafizika

A nyelv természeti alapja nem nyilvánvaló még a nyelvészek számára sem. Abban mindenki egyetért, hogy a nyelv kizárólagos emberi alkotás. Azonban ahogy az ember, úgy a nyelv is a természet része, s megőrződtek benne természeti tulajdonságok. Hogy lehet ez? Úgy, hogy a nyelv még mai, továbbfejlődött (egyes esetekben túlfelőlődött) változatában is tükrözi a természetet. Nemcsak arra gondolok, hogy a kommunikációnak a növény- és állatvilágban is kimutathatók a kezdeményei, egyes állatoknál szinte az emberi kommunikációt megközelítő módon. Hanem arra, hogy a természet jelenségei mindmáig tükröződnek a nyelvben. A természet nyelvi leképeződését eléggé nyilvánvalóan mutatja a minden nyelvben meglévő hangutánzás, hangfestés („hanggal festés”), de rejtettebb módon számos további ikonikus (a valóságot leképező, ezért motiváltnak tekintett) jelenség. Az emberi nyelv természetleképező jellegét akusztikus jellemzők (például ikonizáló ejtés), a szóképzésben, a fonetikában és a grammatikában is kimutatható „képi” és sorrendi törvényszerűségek jelzik. A természet „beavatkozását” vagy kiütöközését tapasztalhatjuk számos tudatelőttel vagy tudatalatti jelenségben: kezdve a gyermeknyelvi hangoktól a haldokló utolsó nyögéséig, de gondolhatunk a szójátékokra, a nyelvi tréfákra vagy

például a pszichoanalitikusok által nagyon is érdekesnek tartott szóbotlásokra (elvétésekre). Természeti múltunk köszön vissza abban a jelenségben, hogy a természet zörejeit, hangjait emberi nyelvre fordítjuk (hangutánzó mondat, belehallás jelensége), vagy abban az univerzális antropológiai jelenségben, hogy a földön minden ember úgy „hiszi”, hogy az állatok is tudnak beszélni. Ezért szól minden ember úgy az állatokhoz, mintha azok értenék a szavát. Ha nem lenne meg bennünk ez az eltökélt hit (hiedelem), akkor nem írnánk és nem olvasnánk emberi közegbe áthelyezett és fantáziánkban teljesen hitelesnek tűnő állattörténeteket. Az állatember-keveréklény, illetve az állat-ember kapcsolat minden nép hiedelemvilágában, minden vallásban, minden irodalomban benne van. A művészet és a nyelv születésénél nagy szerepet játszik az állat-ember átmenet, keveredés: zoomorfizmus (állatalakzatok) és antropomorfizmus (emberalakzatok). Szilágyi N. Sándor¹ zoomorfizmusnak tekinti az antropomorfizmust is, hogy ne zárjuk ki az állatokat a viselkedők közül. A természetet utánzó, azaz motivált jelek egy része azonban annyira elvonttá vált, hogy már nem ismerjük fel benne az ősi, archaikus kapcsolatot. Ha ezt nem is tudatosítjuk, tudat alatt tovább él bennünk, és ezt jelzi az a magatartásunk, amikor az ismeretlen szavaknak – komolyan vagy játékosan, de mindenképpen ösztönösen – értelmes jelentést akarunk tulajdonítani (népetimológia).

A kizárólag emberi jelenségben, az írásban is megőrződött a természet. Az írás kezdetben természetű rajzolás: ennek tekinthetők a több tízezer éves barlangrajzok (Ázsiában, Afrikában és nemrég Dél-Amerikában). Egyébként a művészet (és vallás, kommunikáció, tudomány, oktatás, média...) első emberi jeleinek tekinthető barlangrajzok kivétel nélkül állatábrázolásokkal kezdődtek. Akésőbbiekben a rajzok egyre stilizáltabbakká, elvontabbá váltak, s ebből jöttek létre – ugyancsak a Föld minden részén, egymástól függetlenül is – a képírások. A még nem nyelvhez kötött képírások konkrét, természeti dolgokat ábrázoltak.

Majd ezek a jelek elkezdtek egyszerűsödni, absztrahálódni, és létrejöttek a fogalomírások, szótagírások, végül betűírások. De még a teljesen absztraktnak tekinthető betűk egy része is megőrzött valamit a természetes képjelekből. A latin ábécé kezdőbetűje, az *a*, a görög alfa leszármazottja, amelynek előzményei a sémi nyelvekben ugyancsak az ábécé első betűjét jelölték, és a korai képirásos feliratokban még felismerhető ökörfejet mutatták. Azt már kevesebben fogadják el, hogy a mi *i* betűnk vékonysága a magasságot, míg *o* betűnk inkább a mélységet, teltséget fejezi ki. A felkiáltójel (!) és a kérdőjel (?) a testtartásunkat tükrözi; az internetes írás mosolyjele pedig egyértelmű ikon: :) (☺).

„Vegyük észre, hogy a nyelvi kategorizáció a környezet elemeinek nyelvi szempontú kategorizációja” – figyelmeztet Szilágyi N. Sándor.² Kimutatható az összefüggés az ember antropológiai sajátosságai (térérzékelése) és a nyelv hangtani felépítése között. Ilyen például a Doppler-hatás: a közeledő hang akusztikus érzékelése mélyből magasba vált át. Ezt tükrözi a nyelvek egy részében a határozószók kettős (közel-távol) felépítése: itt-ott, hier-dort (német), zgyesz-tam (orosz). És szinte mindannyian bizonyosak vagyunk abban, hogy a név meghatározó, mondhatni, varázserővel bír viselőjére nézve (névmágia) valami természetfölötti hatalom jóvoltából.

Ezekre a jelenségekre az ösztönös nyelvérzék érzékeny, de a nyelvtudomány nem sokat tud vele kezdeni. Pedig már az ókori görög nyelvtudomány egyik alapkérdését is ez jelentette: vajon a nyelv a természetből vagy az emberi akaratból, az emberek közötti megegyezésből (konvencióból) eredeztethető-e. Ez volt a phüszisz–thészisz vita. A nyelvtudomány alapvetően az utóbbi álláspontot fogadta el, ezért is kezdődik minden nyelvtankönyv úgy: a nyelvi jel önkényes. Kisebbségi megfontolásokat ugyan tesznek, hogy vannak kivételek (például a hangutánzás), de az is inkább megegyezés, gondoljunk arra, hogy másként fejezi ki a kukorékolást a magyar, a német és az angol. Másként fejezi ki, de a hangalakzat mégiscsak ugyanaz: valamennyi nyelvben négy szótagú! A szabályalapú (formalista, strukturalista) nyelvtudománnyal szemben az analógiás gondolkodáson alapuló, az intuíciót, az érzelmeket figyelembe vevő, az ókori alapok miatt platoninak nevezhető nyelvtudomány másként közelít. Felfogását nagyban támogatta a szemiotika jelfelfogása (index, ikon, szimbólum) nyomán fölértékelődött ikonicitáskutatás, s ma már elfogadottá vált a funkcionális kognitív nyelvtenban. Meglátásom szerint azonban a kognitív nyelvészek, bár sokkal jobban látják az embert (és kis

részben a természetét, valamint a természetet), de végül ugyanabba a szabályalapú zsákutcába kerülnek, ahol a formalista nyelvtudomány is tartózkodik. A természetes, motivált jelek fölfedezése, leírása csak teljesen más, a mi (európai) tudományrendszerünkől különböző úton képzelhető el. Ennek vannak kezdeményei egy bujkáló, kevésbé rendszerezett, alig definiálható tudományos megközelítésben, amelyet egyelőre (jobb híján) „lélekszerű”, pszichoanalitikus, mitopoétikus, de talán leginkább metafizikus megközelítésnek nevezhetünk el. Szilágyi N. Sándor³ „lélekszerű” grammatikát említ szemben az ész-szerű grammatikával. Ez a megközelítés egyébként leginkább az antropológiai nyelvészetből ered, de kapcsolata van az összehasonlító nyelvtudománnyal, vallástörténettel, folklórkutatással, érintkezik a zenekutatással és számos más területtel; így tehát ebben is a művészet és nyelv ősi kapcsolatát láthatjuk. A hazai tudományosságban a XIX. század eleji hangmetafizika képviselői, a XX. században főleg a pszichoanalízis hatása alá került nyelvészek és irodalmárok tartoznak ide. Filozófiai alapjait Hamvas Bélánál, nyelvészeti alapjait Karácsony Sándor munkásságában vélem látni. Hamvas Béla a *Scientia sacra* című antropológiai esszéjének alapgondolata: az egykori ősi, gazdag, archaikus képi és nyelvi világ, amely hanyatlásnak indult, visszaszorult a történeti ember megjelenésekor, s ma már csak nyomokban létezik. Az ősi, egykori „teljes” emberhez való visszatérést látja például a költészetben: „A költészet az emberiség anyanyelve.”⁴

Karácsony Sándor egy nyelvi, de nem pusztán a nyelvre vonatkoztatható, tehát nem csak strukturálisan értelmezhető fogalommal, a parataxissal (mellérendelés) ragadja meg a magyar társadalmat, kultúrát és nyelvet; ezzel egy igazi, a magyar kultúrát és nyelvet hívebben tükröző „grammatika” megírására tesz javaslatot (egyébként több meglátása csak ötven évvel később lett a nemzetközi és a magyar tudományos diskurzus része, például beszéd-tett, szöveg). Karácsony sajátos filozófiai megközelítése engem emlékeztet az európai és ázsiai kultúra s ebből fakadóan a világnézet, a tudományos látásmód éles különbségére, amelyet leegyszerűsítve a görög filozófusok a duális, ellentétekben való gondolkodás, valamint a kizárt harmadik, tehát többértékű gondolkodás megkülönböztetésében ragadtak meg. Bár a magyar gondolkodásban meglévő kettősséget (vagyis, hogy ázsiai és európai egyben) sokan pedzegették, ezt tudományosan Karácsony érzékeltette először, s meglátásom szerint ez a magyarázata Bolyai János világraszóló matematikai fölfedezésének; amely tehát a magyar gondolkodásból, világnézetből

és nyelvből fakadt. Tegyük hozzá, hogy Bolyai János nagyon mélyen érdeklődött nyelvi kérdések iránt is; nyelv-tudományi munkássága is csak részben van föltárva.

A nyelv természeti alapjait megvilágító gondolataim összegzéseként Hamvas Bélát⁵ idézem: „A világegyetem, szól az analógiás gondolkodás, nem egyéb, mint ember, és az ember nem egyéb, mint a világegyetem. Kései, köz-helyszerű, csaknem üres alakban ez a mikrokozmosz és a makrokozmosz összefüggése, amint mondják: az ember a kis világ, a világ a nagy ember. [...] melyik az a meta-fizika, amelyben az ősi analógiás látás, illetve az őskori képnelv nyugszik, a válasz igen egyszerű és rövid: a meta-fizika *han kai pan*, egy és minden, vagyis hogy minden egy [...] a minden Egy metafizikája az egész őskor hallgatólagosan elfogadott, magától értetődő metafizikája, amelyből minden gondolat kiindul, s amely felé minden gondolat visszamutat.”

Amit általában ökolingvisztikán értenek

Az eddig bemutatott filozófiai, antropológiai megközelítés csak ritkán, sőt bújtatottan jelenik meg a nyelv-tudományban. Pedig része lehetne a mintegy ötven éve felbukkant ökolingvisztikának (máshol: ecolingvisztika, magyarul: nyelvi ökológia, környezettan). Azonban az ökolingvisztika rendszerint nem és ennyire mélyre, sokkal inkább egyéb, külső környezeti és társadalmi kérdéseket vet fel, amelyek nagyon hasznosak ugyan a nyelvek „élete” szempontjából, de sokkal inkább tekinthetők szociolingvisztikai vagy nyelvpolitikai kérdésnek.

A nyelvi ökológia egyik forrása a XIX. századi evolúcionizmus, a másik a XX. század végi ökológia. A kialakulást Cseresnyési⁶ így látja: „A nyelveket régen is szokás volt biológiai analógiával önálló »organizmus«-nak nevezni. A szervezetek és a környezet, illetve a szervezetek egymás közötti hatására utaló Ökologie terminust Erns Haeckel (1834–1919) német zoológus alkotta 1866-ban.” Maga a nyelvi ökológia metaforikus elnevezés Haugen eredetileg angolul 1971-ben megjelent írásából származik: „az adott nyelv és környezete közötti kölcsönhatások tanulmányozása. [...] A nyelv igazi környezete a társadalom... A nyelv csak használói tudatában létezik, és csak úgy funkcionál, hogy összekapcsolja használóit egymással és a természettel, azaz társadalmi és természeti környezetükkel.”⁷ Írásának végén összefoglalja, hogy melyek a nyelv ökológiai (környezettani) kérdései: 1. Milyen a más nyelvekhez viszonyított osztályozása? A választ erre a történeti és a leíró nyelvészek adhatják meg. (Ebben a pontban tehát nem tűnik ki a sajátos terület.) 2. Kik használják? Ez a nyelvészeti demográfia

kérdése: a használók hely, osztály, vallás vagy más, lényeges csoportosítás szerinti elhelyezése. (Ez sem sajátos, hiszen ez szociolingvisztikai kérdés.) 3. Melyek használati körei? Ez a szociolingvisztika problémája: felfedezni azt, használata korlátlan-e avagy sajátos módon behatárolt. (Haugen itt maga is leírja, ez szociolingvisztikai kérdés.) 4. Használói milyen konkurens nyelveket alkalmaznak? Ez a dialingvisztika területére tartozik: azonosítani a jelen kétnyelvűség mértékét és a nyelvek közötti átfedések fokát. (Ez tehát kétnyelvűségi, azaz ismét csak főleg a szociolingvisztika körébe sorolható kutatási terület, mai, gyakoribb neve: bilingvizmus.) 5. Milyen belső variációk mutathatók ki a nyelvben? Ez a dialektológia feladata: felismerni nemcsak a területi, hanem a szociális és érintkezési dialektusokat is. (Ez akkor dialektológia, vagyis nyelvjárástan, kiterjesztve persze ismét csak szociolingvisztika.) 6. Milyen a nyelv íráshagyományának természete? Ez a filológia területe: az írott szövegek vizsgálata és kapcsolatuk megállapítása a beszéddel. (Ez akkor tehát filológia; nyelvészeti oldala talán stilsztika és szövegtan.) 7. Milyen mértékig standardizált, azaz egységesített és kódolt? Ez a preskriptív (normatív) nyelvészet (nyelvművelők) feladata, a hagyományos nyelvtan- és szótáríróké. (Ez tehát a leíró nyelvészet, a lexikológia és nyelvművelés jól ismert feladata.) 8. Milyen intézményes segítséget kapott az államtól, az oktatástól vagy magánszervezetektől szabályozására vagy propagálására? Ezt a glottopolitikának (nyelvi politikának) lehetne nevezni. (Tehát nyelvpolitika, esetleg modernebb kifejezéssel: nyelvstratégia.) 9. Mi a használók attitűdje a nyelvvel kapcsolatban (az intimitás és a státusz viszonylatában), amely személyes azonosuláshoz vezet? Ez az etnolingvisztika problémája. (Az etnolingvisztika ebben az esetben azonos az antropológiai nyelvészettel, az attitűdvizsgálat szociálpszichológiai terület is.) 10. Végül pedig fel akarjuk mérni a környezettani (ökológiai) osztályozás tipológiájában elfoglalt helyzetét, amely valamennyire tudósít bennünket arról: hol áll a nyelv, és merrefelé tart a világ nyelveivel való összehasonlításban. (Szerintem ez ismét csak nyelvpolitika, nyelvstratégia.)⁸

Nyilvánvaló, hogy Haugen, az ökolingvisztika megnevezője és programadója nyelvökológián főleg nyelvpolitikai, szociolingvisztikai, hagyományos nyelvészeti és kismértékben antropológiai nyelvészeti megközelítéseket ért.

Az ökolingvisztika előzményei között tartjuk számon Wilhelm von Humboldt gondolatát a nyelvi diverzitásról, amelyben az emberi eszmék fejlődését látja. Száz évvel

később az antropológus Edward Sapir foglalkozik vele, majd még később George Steiner már a nyelvi diverzitás veszélyeztetettségéről beszél, a *Nyelvek ökológiája* című könyvében Bolinger ugyancsak erre utal.⁹ Az osztrák Alwin Fill az ökolingvisztika fő témáinak a következőket tekinti:¹⁰ 1. A biológiai és nyelvi diverzitás kapcsolata, a nyelvi és kulturális diverzitás okai, formái, funkciói. 2. A nyelvrendszerek és a nyelvtan hatása az ember ökológiai gondolkodására. 3. Ökokritikus diskurzuselemzés. 4. Ökoműveltség. Ehhez a kutatáshoz kapcsolódott a költő és nyelvész Makkai Ádám is.¹¹ Forintos Éva¹² megjegyzi, hogy a szerzők ökológián „alapvetően azt a társadalmi környezetet értik, amelyben egy adott nyelvet beszélnek, például azzal összefüggésben, hogy vajon az adott társadalmi-gazdasági körülmények között előnyös, avagy hátrányt jelent egy adott nyelv használata”.¹³ Véleményem szerint ez a kérdés inkább szociolingvisztikai („kontaktlingvisztikai”/kontaktuselméleti), sőt szociálpszichológiai vetület, és nem tekinthető nyelvökológiai kérdésnek.

Az ökolingvisztika, a nyelvi ökológia fogalmának az elmúlt másfél évtizedben való sorozatos felbukkanását, népszerűségét a környezetvédelem fontosságának tudatosulása, az ökológia slágertémává válása, a fokozódó környezetszennyezés, valamint a tudományok ökológizációjának (az ökológiai gondolatok minden tudományban való megjelenésének) köszönhetjük. De a nyelvtudományt sok tekintetben kiterjesztő ökolingvisztika mégsem teljes.

Ami szerintem nyelvökológia...

A szerves, természetes ökolingvisztikának mélyebbre kell hatolnia. Ebben nagyon fontos észrevétele van Mufwene 2001-es írásának, amelyet saját fordításában Forintos Éva¹⁴ idéz: az ökolingvisztikára „vonatkozó elgondolása azt jelenti, hogy a társadalmi-gazdasági és etnográfiai környezeten, azaz a külső környezeti tényezőkön, vagyis a külső ökológián (external ecology) túl, amelyben a nyelv evolúciója bekövetkezik, érdemes figyelmet szentelni a nyelv szerkezetének természetére, működésének alapelveire a változás előtt és/vagy annak ideje alatt, vagyis belső ökológiájára (internal ecology)”. Tanulságosak a további gondolatai is: „Ezek a külső és belső környezeti tényezők egyidejűleg hatnak minden nyelv-evolúciós helyzetben, és egymást kiegészítő szerepük van a nyelv evolúciós pályagörbéjének meghatározásában a különböző ökológiai feltételek között, beleértve a nyelv grammatikai tulajdonságait és használatának etnográfiai feltételeit is.” Dolgozatom első részében ezekre a szempontokra hívtam föl a figyelmet.

A magyar nyelvtudományban az ökolingvisztikai gondolatot elsőként a *Korunk kommunikációs zavarai* című konferencián vetették föl – igaz, még néven nem nevezve, de már ökológiai (környezeti) tényezőket felsorolva.¹⁵ Magát a szót Péntek János használta először 1992-ben a magyar tudományosságban, amikor a nyelvi közlés zavarait a környezeti viszonyok alapján tipizálta: 1. természeti környezet – nyelv, 2. kommunikációs áradat, 3. az emotív funkció szűkülése, 4. a közlés szociális környezete, 5. a közlés nyelvi környezete.

Péntek János egy későbbi írásából megtudhatjuk, hogy eredetileg az 1980-as évek közepén, a *Korunk* című folyóirat egyik ökológiai számába kívánt írni a nyelvi közlés zavarairól. Péntek később ekként mutatja be nyelvökológiai felfogását: „dolgozatomban a nyelvi ökológia általános problematikájába ágyaztam (vagy rejtettem?) a kisebbségi nyelvhasználat, az anyanyelv akkor már feltűnő eróziójával kapcsolatos gondokat. Külön utaltam a természeti környezet szennyeződésével, károsodásával kapcsolatos közlési zavarokra: a levegőszennyeződésből eredő légzőszervi károsodásra, amely artikulációs zavarokat eredményez, a túl zajos környezet halláskárosító hatására, a magzati fejlődést, majd a gyermek beszédfejlődését és intellektuális fejlődését károsan befolyásoló külső tényezőkre.”¹⁶ Ezt a kutatási felfogást és irányt leginkább kommunikációelméletinek nevezhetnénk. A nyelvökológia egy másik, sajátos, magyarországi irányzatát Győri-Nagy Sándor alapozta meg az 1990-es évek elején szadai, majd gödöllői *kétnyelvűségi* konferenciáin, illetve a *Kétnyelvűség* című folyóiratával, amelynek alcíme is ez: nyelv- és kultúrokológiai szaklap. Későbbi könyvében már a nyelvészetet (a szerves nyelvészetet) mint környezettudományt határozza meg, amely „szervesen” kötődik az adott környezethez.¹⁷ Ezt a kutatási irányt és felfogást a már vázolt „metafizikai” nyelvtudománynak tekinthetjük.

Magam is, többször érintve a kérdést, egyik oldalról kommunikációelméleti, másik oldalról szemiotikai-metafizikai keretben elemeztem a kérdést.¹⁸

A leggyakoribb leíró törekvések mellett Uno Strauss elméleti megközelítést ad. A nyelv olyan rendszert alkot, amelyben az entitások bizonyos törvények szerint épülnek egymásra. A nyelv szerkezetét az egymással kölcsönhatásban lévő területek alkotják. A nyelv (beszéd) nyílt, dinamikus rendszer, amely képes a környezetéből információkat felvenni, azokat érthető formába önteni. A nyelvrendszereknél vizsgálni kell, hogy képes-e a rendszer a lényeges tulajdonságokat, magatartási irány-

zatokat a zavaró befolyásokkal szemben is megtartani. A nyelvi rendszerek a folyamatos külső behatásokkal szemben egyensúlyi állapotot igyekeznek fenntartani. Az egyensúlyi állapot függ a rendszeren belüli és kívüli feltételektől. A nyelvnek önszabályozó, beillesztő, kompenzációs mechanizmusai vannak, amelyekkel a nyelvi rendszer a zavaró befolyásokra reagálni tud.¹⁹

Ugyancsak szélesebb, saját terminológiájával szociál-ökológiai keretben foglalkozik a nyelvekkel Ankerl Géza. Például: „Az anyanyelv használata nem szűkebb értelemben vett kulturális »tevékenység«, hanem egy társadalom szociálökológiai életfunkciójához (röviden: megélhetéséhez) szükséges érintkezés általános eszköze.” Szociálökológiai (nyelvökológiai) stratégiájában rendre felbukkannak olyan kifejezések és szempontok, mint: anyanyelv, anyanyelvvesztés, a nyelvterület fenntartása, kisebbségi nyelv egyenlőségéhez való jog, nyelvpolitikai intézkedések.²⁰

Összefoglalásul

A nyelvökológia vagy ökolingvisztika a formális nyelv-elméletekkel szemben, a nyelvészeti pragmatika áramában felbukkanó, elsősorban az antropológiai nyelvészethez kapcsolódó, külső nyelvészeti tudományág, amely külső (természeti, környezeti, azonbelül etnográfiai) tényezőknek a nyelvben való belső tükröződését, megjelentését, hatását kutatja. Tágabb, mélyebb értelemben megközelítésmódja lehet filozófiai, lélektani, metafizikai. Az ökolingvisztika a jelenkor nyelvi jelenségei, problémái felé közelítve szociolingvisztikai és/vagy nyelvpolitikai, sőt egyes esetekben kulturális nyelvészeti, nyelvművelői nézőpontot vesz föl. Végeredményben a nyelvökológiai felfogások körébe belesorolhatjuk a legtöbb nyelvpolitikai, nyelvstratégiai jellegű munkát. A különbség leginkább a fő hangsúlyokban van: vagyis, hogy a megközelítés inkább politikai, művelődéstörténeti (esetleg nyelvművelői), társadalomelméleti, történeti, nyelvészeti-e. A legtipikusabbnak azonban mégis azok a kutatások, hipotézisek tekinthetők, amelyek a külső környezetnek (például a környezetszennyezésnek) a nyelvhasználatra gyakorolt hatását vizsgálják. Ezek a megközelítések jelzik a nyelvtudomány ökológizációját.

Az ökolingvisztika további, jelenkori kiterjesztésében nem hagyható figyelmen kívül a hálózatkutatás. A hálózatkutatók szerint hálózatokban élünk, a természeti, társadalmi és kulturális jelenségek között megfelelés van, és ezt számos példával igazolják. Erre utal metafizikai síkon Hermész Trismegisztoszra hivatkozva Hamvas Béla: „Az, ami fent van, az ugyanaz, mint ami

lent van; ami lent van, az ugyanaz, mint ami fent van.” Ezt tartalmazzák a kínai szent könyvek, a *Véda*, a *Kabbala*, a phütagoreusok, Hérakleitosz: „az út fel és le ugyanaz...”, „a halandó halhatatlan, a halhatatlan halandó, annak élete ebben halál, ennek halála abban az élet...”, „A dolgokat nem akkor értem meg, ha a dolgokat elkülönítem, hanem, ha látom, hogy egymással összefüggenek, és olyan szakadatlan sorban állanak, amely az eredetéhez ér.”²¹

Ennek a gondolatnak a jegyében azt az általános nyelvökológiai gondolatot fogalmazhatjuk meg, hogy a nyelv leképezi a természetet, megnyilvánul benne a természet, társadalom és a személyiség, az ember (nyelvi) világképe.

JEGYZETEK

- 1 SZILÁGYI N. Sándor: *Hogyan teremtsünk világot? Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára*. Kolozsvár, Erdélyi Tankönyvtanács, 1996, 86.
- 2 Uo., 39.
- 3 SZILÁGYI N. Sándor: *Hangulatfestés – de mit is festünk? = Motiváltság és nyelvi ikonicitás*. Szerk. KÁDÁR Edit, SZILÁGYI N. Sándor, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2015, 23–42., 34.
- 4 HAMVAS Béla: *Scientia sacra II*. Szentendre, Medio, 1995, 157.
- 5 Uo., 169–170.; 172–173.
- 6 CSERESNYÉSI László: *Nyelvek és stratégiák, avagy a nyelv antropológiája*. Bp., Tinta, 2004, 198.
- 7 HAUGEN, Einar: *A nyelv környezettana (ökológiája) = Nyelvészeti ismeretek szociológusok számára*. Szerk. SZÉPE György, Bp., ELTE BTK, Tankönyvkiadó, 1977, 150–160., 150.
- 8 HAUGEN: *i. m.* (1977) 159–160. nyomán.
- 9 BOLINGER, Dwight: *Language, the Loaded Weapon. The Use and Abuse of Language Today*. London, Longman, 1980
- 10 FILL, Alwin: *Language and ecology: ecolinguistics perspectives for 2000 and beyond* = AILA Review, 2001, 14. *Applied linguistics for the 21st century*, 60–81.
- 11 MAKKAI, Adam: *Die Welt als Bewußtsein und Paraphrase: zur gesamtökologischen Fundierung des menschlichen Sprachverständnisses mit besonderer Berücksichtigung der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts und ihrer Relevanz für die theoretische Sprachwissenschaft des 21. Jahrhunderts = Sprachökologie und Ökoluinguistik*. Ed. FILL, Alwin, Tübingen, Stauffenburg, 1996, 77–91.; „Égi és földi szép”. MAKKAI Ádámmal beszélget BALÁZS Géza

- = *Életünk*, 2010, 11–12., 166–184.
https://anyanyelvcsavar.blog.hu/2020/01/21/_egi_es_foldi_szep
- 12 FORINTOS Éva: *Nyelvi-ökológiai kérdések Ausztráliában – mint aktuális kulturális ökológiai kérdés = Alkalmazott Nyelvtudomány*, 2006, 1–2. sz., 187–197., 188.
- 13 BAJTAI Anna – BALÁZS Géza: *Ökolingvisztika = Nyelvészetről mindenkinek. 77 nyelvészeti összefoglaló*. Szerk. BALÁZS Géza, Bp., Inter, 2011, 244–278.
- 14 FORINTOS: *i. m.* (2006), 188.
- 15 SZENDE Tamás: *Megérthetjük-e egymást? Korunk kommunikációs zavarai*. Bp., Gondolat, 1987, 244–248.
- 16 PÉNTEK János: *Az anyanyelv ökológiája Erdélyben = Uó: A nyelv ritkuló légköre. Szociolingvisztikai dolgozatok*. Kolozsvár, Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, 2001, 135–149., 135.
- 17 GYÖRI-NAGY Sándor: *Környezeti kommunikáció*. Gödöllő, Szent István Egyetem, MKK KGI Kultúrokológiai és Környezeti Kommunikációs Tanszék, 2002, 18–21.
- 18 Például BALÁZS Géza: *Szemiotikai jelenségek a magyar grammatikában = Újabb fejezetek a magyar leíró nyelvtan köréből*. Szerk. KESZLER Borbála, Bp., ELTE, Tankönyvkiadó, 1992, 3–23.; BALÁZS Géza: *Korunk kommunikációs zavarai (XXI. század) = Határsávok 2003–2004*. Szerk. KOVÁCS László, TÓTH József, Szombathely, Savaria University Press, 2006, 7–22.; BALÁZS Géza: *A magyar nyelv ökolingvisztikája = Valóság*, 2007, 6. sz., 85–89.
- 19 BARTHA István: *A nyelv mint önszabályozó rendszer – avagy a nyelv ökológiája = Nyelvünk és Kultúránk*, 2006, 4–5. sz., 158–168.
- 20 ANKERL Géza: *Nyugat van, kelet nincs. Értől az Óceánig*. Bp., Osiris, 2000, 311–312.
- 21 HAMVAS: *i. m.* (1995), 168–169.

Fodorné Kató Eszter

A magyar tájművészetről dióhéjban

■ A tájépítészet hazánkban is a fiatalabb szakterületek közé tartozik, hiszen a „landscape architecture” kifejezést F. L. Olmsted használta először, a XIX. század végén. A diszciplína egyetemi oktatása hazánkban is nagyjából száz évvel ezelőtt kezdődött Rerrich Bélával, a Kertészeti Tanintézetben, kerttervezés néven, majd Mócsényi Mihálynak köszönhetően a 70-es években a komplex, táji léptékű oktatásmódszertan is megszületett. Az elsőre műszaki, kertészeti csengésű név azonban már a kezdetektől megannyi művészeti tartalmat hordozott: középkori virágszimbolika, mitológiai narratívák, reneszánsz és barokk kerti díszek, szobrászat, forma- és színek kompozíciók, optikai trükkök a tájban, tájképfestmények, irodalmi leírások, tervgrafika, táji díszlettervezés, tájba illesztés, táji objektumtervezés stb. – csupa olyan témakör és feladat, amely túllép a funkcionális feladatrészekén és azok esztétikai megközelítését igényli.

A XX. század közepétől azonban egyre több olyan művész alkotott szabadtér-építészeti kompozíciókat, aki nem az agrár-műszaki-kertészeti-építészeti pályáról érkezett, emellett a művészek, szobrászok is új szemmel kezdtek nézni a végtelen számú konnotációt rejtő kert és táj teljességére: hely, tér, idő, időjárás, látvány, fókusz, kötődés. Így végül a 60-as, 70-es években számos olyan művészeti irányzat jelent meg a világban, amelyek a művészet és a tájépítészet határterületén helyezkednek el.

Az évek során megjelent az igény mind a művészek, művészettörténészek, mind a tájépítészek részéről ezek összefoglaló megnevezésére, az így született megjelölések azonban legtöbbször pontatlanok és félrevezetők. A fogalomzavar megoldását magyarul a „tájművészet” szakszó következetes használatában látjuk,¹ amelynek jelentését a következőképpen fogalmaztuk meg: a tájművészet körébe azok a művészi igénnyel készült szabadtéri² alkotások sorolhatók, amelyek táji környezetükkel szoros, elválaszthatatlan kapcsolatban vannak (helyspecifikusak). A tájművészeti alkotásokat az elké-

szült mű és az azt befogadó táj együttesen képezi. A tájhoz való kötődés megnyilvánulhat az adott tájra jellemző élő és élettelen anyagok vagy „helyi energiák” (genius loci, kulturális örökség, a táj egyedi adottságai stb.) közvetlen felhasználásával.

A helyspecifikusság eredményeként a művek már a tervezési fázisban – amennyiben van ilyen – egy bizonyos helyszínre készülnek, így az alkotás az első pillanattól megbonthatatlan kapcsolatban van a tájjal.

A tájművészeti alkotások többsége természetközeli környezetben található, de számos olyan munka is készült, amelyek ugyan helyspecifikusak, de kifejezetten az urbánus táj adottságait kihasználva jöttek létre. Ez utóbbiak elsődleges célja általában a társadalommal való közvetlen kapcsolatteremtés, megnevezésükre a magyar szakirodalomban a public art kifejezést használjuk.³



Erőss István:
Kubus
2019

**Pokorny
Attila:**
Táj-ék
2020

Fontos megjegyezni, hogy a képzőművészeti jellegű alkotások mellett „alkalmazott tájművészetről” is beszélhetünk. Bár sok esetben a kifejezetten képzőművészeti indíttatású munkák sem határolódnak el élesen a funkcionális megközelítéstől, alkalmazott tájművészetként értékelhetjük azokat a művészeti értékkel bíró és megfelelő körültekintéssel tájba illesztett tájelemeket, amelyeket kifejezetten valamilyen meghatározott, gyakorlati célból készítettek képzőművészek vagy más szakmák képviselői.



Az első land art – vagy, ahogy Amerikában nevezik, earth art – alkotások a 60-as, 70-es években jöttek létre, a fejlett országokban teret hódító fogyasztói társadalom jelenségeire (tömegfogyasztás, tárgyfetisizmus, tömeg-médiumok standardizáló hatása) reagálva. A „klasszikus” land art munkákra, mint például Walter de Maria, Michael Heizer vagy Robert Smithson műveire a galériák világából való kilépés, a gigantikus méretek utáni vágy, a természet

Péter Alpár:
Találkozási pont
2019



meghódítása és anyagainak felhasználása jellemző. Az alkotások legtöbbször a civilizációtól távol eső helyeken – sivatagokban, kanyonokban, óceánparton –, a természet erőinek kiszolgáltatva készülnek, meglétükről csupán a róluk készült filmek, fotók, légi felvételek árulkodnak. Formavilágukra jellemző a minimal art gyakorlatából átvett elsődleges geometriai formák használata.⁴ A művészek munkáikban szinte versenyre kelnek a természet erőivel, ezt az alkotói attitűdöt nevezi Ulrich Bischoff „nagy gesztusnak” („große Geste”).⁵

Az előbb említett alkotókkal egy időben a „kis gesztus” („kleine Geste”) eszményének művészei is megjelentek; munkásságuk összefoglaló megnevezésére a természetművészet kifejezés szolgál. E művészeket a klasszikus land art alkotóktól eltérően nem annyira a galériaiparból való kitörés, mint a természethez fűződő érzékeny, bensőséges viszony motiválta. Műveik általában kis léptékűek, helyben talált anyagokból, helyben talált eszközök segítségével készülnek. Az alkotások sok esetben efemer jellegűek, „leromlásuk”, vagyis a természet körforgásába való visszatérésük a művészi folyamat szerves része.⁶

Fontos hangsúlyozni, hogy a „természetművészet” megnevezés nem egy meghatározott művészeti irányzatot takar, sokkal inkább az alkotó belső motivációjára, attitűdjére utal. A művész természethez való viszonyát végtelen alázat jellemzi, munkái „a természettel való harmónia újrateremtésére törekszenek”.⁷ A hangsúly a produktumról a természetben való elmélyülés folyamatára helyeződik át – a megközelítést kiválóan szemlélteti Richard Long vagy Hamish Fulton egyik fő kifejezési formája, a gyaloglás.⁸

A 60-as évek végén Magyarországon is megjelent a nyugati művészethez való felzárkózás igénye, a kibontakozó neoavantgárd, és ennek kapcsán a tájszemlélet is előtérbe került a vizuális művészetekben. Mivel ebben az időszakban Magyarországon nem működött galériarendszer vagy műkereskedelem, a művészeket a kísérletező kedv mellett nem a „whitecube-ból”, a műterem, a kiállítótér falai közül való kivonulás, sokkal inkább a politikai légkörből való szabadulás vágya motiválta. Ebből adódóan a legtöbb esetben kis léptékű, efemer beavatkozások jöttek létre, hiszen a monumentalitást a

rendszer a hivatalos politika által orientált művészetnek tartotta fenn.⁹

A magyarországi tájművészetet már induláskor is többféle megközelítés jellemezte, amely a tájművészettel foglalkozó két legmeghatározóbb csoport, a Pécsi Műhely és a Fáskör tevékenységén keresztül is jól tetten érhető. A (korai) munkák nagy része nem kiforrott tájművész alkotók keze nyomán, sokkal inkább a tájművészethez inspirációs forrásként forduló képzőművészek által készült. Emiatt a magyarországi tájművészet első évtizedeire a neoavantgárd irányzatok sajátos keveredése jellemző.

A Pécsi Műhely tagjait, közülük is elsősorban Kismányoki Károlyt, Szíjártó Kálmánt és Halász Károlyt bevallottan az önigazolás és a nyugati művészeti eseményekkel való szinkronba kerülés vágya hajtotta leginkább landart-koncept típusú kísérleteikben, hiszen tudtak a nyugat-európai és amerikai művészet meghatározó eseményeiről. „Vizuális műveleteik”¹⁰ a tér dimenzióinak megértését szolgálták; céljuk a válaszdás volt arra a kérdésre, hogy milyen hatást keltenek a műtermi elszigeteltségben készült absztrakt geometrikus grafikák a táj háromdimenziós valóságában. Bár ezekben az esetekben a természethez fűződő bensőséges viszonyról nem beszélhetünk, a művészek tudatosan figyeltek arra, hogy kísérleteik során a környezetet csak „megérintsék”. A táj bevonásának önmagában nem volt külön meghatározott (szakrális, ökológiai vagy egyéb) üzenete, sokkal inkább az ott elhelyezett tárgyak és elvégzett beavatkozások semleges, jelentésmegtisztító háttereként szolgált.¹¹

A Pécsi Műhely szemléletétől merőben eltérő megközelítés jellemezte a Fáskör művészeti csoport tagjait (Farkas László, Huber András, Orosz Péter, Samu Géza, Varga Géza Ferenc). E művészek a klasszikus szobrászat konvencióival szakítva egyfajta természetszövetségről tettek tanúbizonyságot: alkotásaikhoz kizárólag évezredes kézműves technikákkal megmunkált természetes anyagokat használtak. Az alkotócsoporthoz köthető a Nagyatádi Faszobrász Alkotótelep és a hozzá kapcsolódó szoborpark létrehozása is. A hazai tájművészet történetében kiemelkedő esemény lehetett volna az 1984-es szimpózium alkalmával tervezett, több tíz hektár kiterjedésű Nagyatádi Tájpark létrejötte, erre azonban végül nem került sor.¹²

A korszellemre jellemző, hogy nemcsak képzőművészek vonultak ki a tájba, hanem többek között az építésztársadalom is nyitott a természet felé: erre

utal az organikus építészet megjelenése és térhódítása is az 1970-es évektől. Az 1980-as évek visegrádi és hortobágyi építészabóroaiban a természetes anyagok és formák használata, az építmény és környezetének nagyfokú összhangja új minőséget hozott létre. A hallgatók és mestereik (Csete György, Ekler Dezső, Makovecz Imre) által közösen létrehozott alkotások összevethetők a nagynevű nyugat-európai természetművészek korabeli munkáival.¹³

A rendszerváltás utáni néhány évben a tájművészet háttérbe szorulása volt tapasztalható, hiszen megszűnt az a kultúrpolitikai alapszituáció, amely a hazai tájművészetet alapvetően életre hívta. Lehetőség nyílt olyan alkotások bemutatására is, amelyek korábban nem jelenhettek volna meg, ugyanakkor a műkereskedelem megjelenése révén a művészek műtárgykészítési szokásai is némileg eltolódtak az üzleti érdekek, eladhatóság irányába.¹⁴

E jelenséggel párhuzamosan a természetművészet csendes térhódítása volt megfigyelhető, amelynek első jelentős eseménye az 1990-ben megrendezett *Ressource Kunst / Erőforrások* című kiállítás volt.¹⁵ A közép-európai művészek munkáira koncentráló tárlat célja „nem egy új divat seregszemléje, hanem bizonyos művészi magatartások pillanatnyi számbavétele” volt. A kiállított művek mindegyike egyfajta természetszövetségről tett tanúbizonyságot, installációk, performanszok, szobrok, fotók és tájművészeti munkákról készült dokumentációk formájában. A kiállítási anyag jelentőségén is túlmutatnak a katalógusban megjelentetett tanulmányok, különösen Ulrich Bischoff *A nagy gesztustól a kis gesztusig* című írása,¹⁶ amely máig kihat a tájművészet hazai értelmezésére.

Almási Balázs:
Pusztai idill
2017



A tájművészet hazai történetében kiemelkedő az 1994-ben megrendezett *Természetesen* című tárlat, amely szintén a közép-európai régió természetművészeti szemléletű alkotásainak bemutatását célozta meg, a pillanatnyi helyzetképen túl történeti áttekintésre is törekedve. Ennek köszönhetően jelent meg a katalógusban Sturcz János kiváló történeti összefoglalója a hazai természetművészetről,¹⁷ számos fontos tájművészeti alkotást bemutatva.

Az 1990-es évek második felében egyre több művész fordult ismét a táji dimenziók felé, egyesek csupán kísérleti jelleggel, míg másoknál – mint Erőss István vagy Deli Ágnes esetében – a tájművészet és rokon irányzatainak művelése életprogrammá nőtte ki magát.

A 90-es évek vége fontos fordulópontra volt a magyarországi tájművészet történetében: ekkorra tehető a két legjelentősebb alkotóműhely megalakulása. A noszvajai Farkaskői Barlangok Alkotótelep 1997-ben jött létre, Balázs Péter vezetésével, aki az alkotótelepet szobrász és képzőművész barátainak, tanítványainak közreműködésével alakította ki, szükséghajlékként működő barlanglakásokból. A telep egyedülálló abban a tekintetben, hogy terei nem csupán önálló művészeti alkotásként értelmezhetők, hanem egyben gyakorló helyszínei is az Európában felsőoktatási szinten elsőként alapított természetművészet szakiránynak (egri Eszterházy Károly Főiskola Képzőművészeti Tanszék).¹⁸ A tanszék kiterjedt kapcsolatrendszerének köszönhetően az alkotótelep évről évre nemzetközi szimpóziumok színtere.

A Tolcsvai Land Art Művésztelep 1998-ban alakult,

Stark István vezetésével. Az elmúlt tizenöt évben éves rendszerességgel meghirdetett szimpóziumok során a legkülönbözőbb, a tájművészet széles skáláját felvonultató alkotások készültek, mintegy negyven alkotó munkája nyomán. Szombathy Bálint szavaival élve: „a tolcsvai kolónián nemzedéki hovatarozástól függetlenül szinte minden olyan hazai alkotó megfordult, akinek a munkásságában a tájművészeti műfajok központi helyet foglalnak el”, a 60-as, 70-es évek nagy öregjeivel kezdve az Erdélyből elszármazott, természetművész szemléletű alkotókon át a legfiatalabb generációig.¹⁹

Az imént idézett Szombathy Bálint képzőművész, író és műkritikus a 2000-es évek tájművészetének egyik meghatározó alakja volt. Ő maga ugyan csupán néhány tájművészeti alkotást készített, mégis hét tájművészeti szimpózium megszervezése köthető a nevéhez 1999-től napjainkig, Baján és Zsámbékon egyaránt. Részben az ő szervezőkészségének köszönhetően maradt meg az a kis közösség, amely a tájművészettel foglalkozó művészeket foglalja magában.

Tájépítésként fontos megemlíteni a TÁJÉK tájművészeti csoport megalakulását 2004-ben. A csoportot alkotó fiatal tájépítészek, valamint a körjük verbuválódott iparművészek és képzőművészek (Almási Balázs, Báthory Gábor, Ditrói Kiss Zsombor, Dömötör Tamás, Kabai Róbert, Báthoryné Nagy Ildikó Réka, Szakács Barnabás) 2004 és 2008 között rendszeres alkotói voltak a Művészetek Völgyének és a Sziget Fesztiválnak, alkotásaikkal, performanszaikkal görbe tükröt tartva a környezetvédelem jelentőségére fittyet hányó, harácsoló fogyasztói társadalom elé.

A kortárs képzőművészet komoly finansziális, intézményi és egyéb nehézségei mellett, ellenére – vagy éppen következtében – a magyar tájművészetben a 2010-es évek elején jelentős megújulás és fellendülés kezdődött a tájművészet felsőoktatásba való integrálásával. Bár különböző egyetemeken és főiskolákon²⁰ már korábban is megjelent a tájművészet egy-két kurzus formájában, jelentős előrelépés azonban a tárgy doktori iskola tananyagába való beépítésével (Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar – Colin Foster) és önálló szakirány indításával (Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszék – Erőss István) történt. Az oktatási program kapcsán számos olyan tehetséges alkotó – Pokorny Attila, Péter Alpár és mások – mélyedt el a tájművészetben, akik fiatal koruk ellenére figyelemre méltó munkássággal rendelkeznek. Ezen kívül ennek köszönhetünk olyan hiánypótló szakirodalmi munkákat is, mint Erőss István *Természetművészet*²¹ és *Test a tájban*²² című kötetei.

Koller Margit:
*Itt már nem
lakik senki II.*
2017



Ezzel párhuzamosan egyre több olyan tájművészeti alkotótábor szerveződött, amelyek ars poeticájában – az egykori visegrádi építészátörökéhez hasonlóan – hangsúlyosan jelent meg az oktatási szándék, az egyeteminél lazább keretek között. A Péter Ágnes által szervezett Nemzetközi Velencei Tavi Symposionon 2006 óta alkotnak együtt különböző egyetemekről érkező mesterek és hallgatóik. A művésztelep egyedi abból a szempontból, hogy a szabad alkotás mellett a különböző művészgenerációk aktívan részt vehetnek a szakemberekkel a Velencei-tó térségének rekreációs fejlesztésében is.

Nagyon különleges utat futott be a Huszár András, Pozsár Péter és Ráday Dávid által indított HelloWood,²³ amely 2010-ben művészeti táboroként indult, építészeti és dizájnatanulmányokat folytató diákok számára, mai formájában pedig kreatív építész- és dizájnstúdióként, valamint többszörösen díjnyertes független oktatási platformként működik. Bár a koncepció azóta jelentősen átalakult, az első években kifejezetten helyspecifikus, művészi értékű, fából készült építészeti alkotások létrehozása volt a cél. A HelloWood szabadegyetemén és egyéb rendezvényein számos alkalommal vettek részt tájépítész alkotócsoportok is Almási Balázs, Angyal Andrea, Dömötör Tamás, Lenkai Anna Borbála, Valkai Csaba és Zelenák Fruzsina vezetésével.

Hasonlóan oktatási indíttatású volt a Dömötör Tamás által megálmodott LA Hippocampus tájművészeti alkotótábor és szabadegyetem (2013 Balatonboglár, 2014 Debrecen), amely kifejezetten tájépítész-hallgatók számára jött létre. Az alkotótáborok csoportvezetői (Almási Balázs, Berkecz István, Buczkó Bence, ifj. Ficsek Ferenc, Kabai Róbert, Szakács Barnabás, Takács Edvárd) között szép számmal képviseltették magukat a TÁJÉK tagjai is. A szokatlan helyszínválasztás – közpark – tudatos döntés volt annak érdekében, hogy a létrejövő installációk kommunikációs eszközként szolgáljanak a tájépítész szakma és a szélesebb társadalom között.

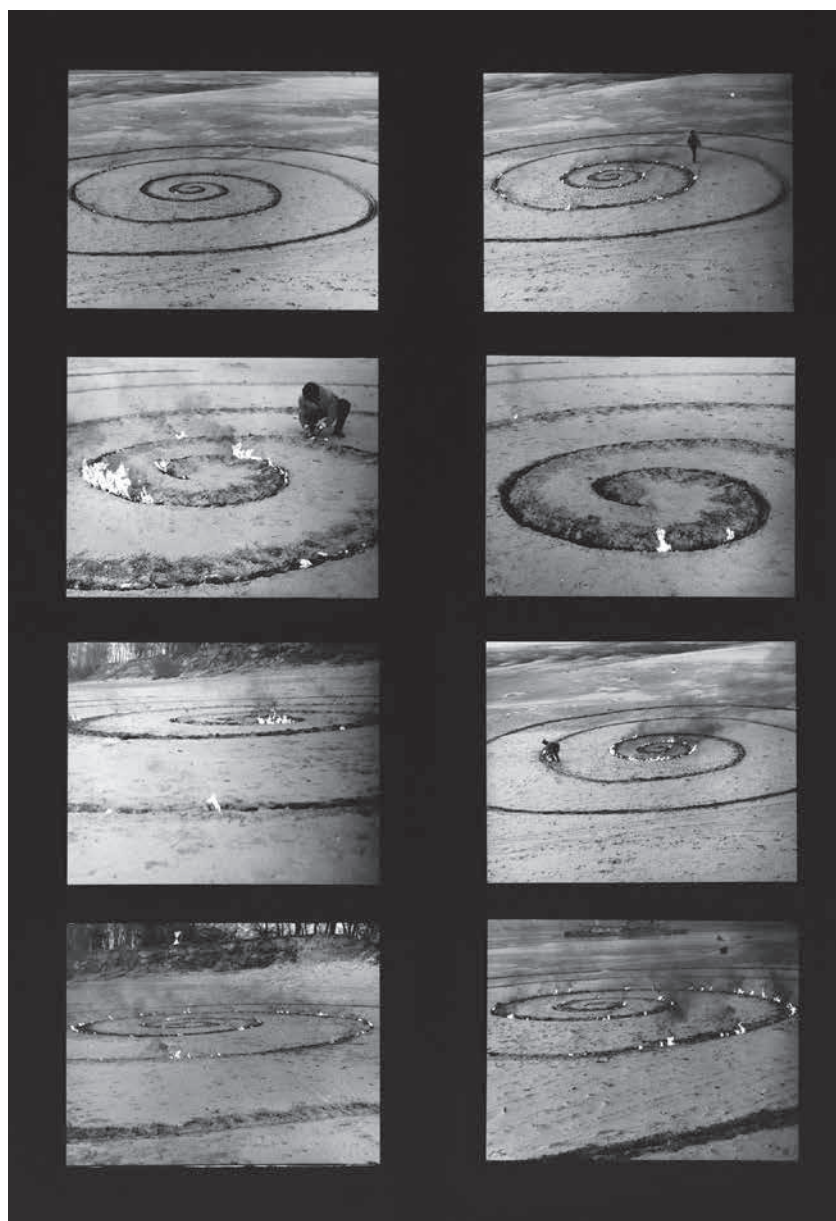
Szintén tájépítész gyökerekkel rendelkezett a Sziki Tájművészeti Alkotótábor (SziTA)²⁴ is, amely az LA Hippocampus nyomdokain jött létre 2017-ben, Almási Balázs, Bársony Judit, Fodor András, Kató Eszter és Koller Margit szervezésében, a pusztaszeri Szalakótatanyán. A tájépítész-képzőművész szervezőgárda célja az volt, hogy fiatal szakmabelieket ösztönözzön közös alkotásra a dél-alföldi tanyavilág városi ember számára szokatlan környezetére reflektálva.

A természetművészeti műhelyek között kiemelt szerepet játszik a Péter Alpár által vezetett háromszéki

(Erdély) NAP-telep, amely 2012 óta számos nemzetközi alkotótábor színtere. A szervezőknek egy alkalommal John K. Grande-t, a természetművészet avatott ismerőjének számító világhírű művészeti író és kurátort is sikerült meghívniuk, akire olyan mély benyomást tettek a látottak, hogy 2016-ban *Az érzékelés kapui*²⁵ címmel interjúkötetet szentelt a magyar tájművészetnek. Könyvében tizenegy magyar alkotó – Bukta Imre, Erőss István, Colin Foster, Gellér B. István, Gyenis Tibor, Pál Péter, Péter Ágnes, Péter Alpár, Pinczehelyi Sándor, Pokorny Attila és Ütő Gusztáv – (természet)művészeti hitvallását mutatta be.

A magyarországi tájművészet történetét összefoglalva megállapítható, hogy ez a művészeti ág 60-as évekbeli megjelenése óta fokozatosan egyre nagyobb teret nyer

Halász
Károly:
*Hommage
for Robert
Smithson*
1973



a képzőművészek, a „társzszakmák képviselői” és a széles közönség körében egyaránt. Az első alkotásokra jellemző neoavantgárd stíluskeveredést napjainkra egységesebb természetművészeti megközelítés látszik felváltani. Az alkotókkal folytatott beszélgetések, mélyinterjúk során arra a következtetésre jutottunk, hogy napjainkban egyre inkább a természetművészeti megközelítés kezd elterjedni. A művészek részéről sok esetben maga a készítési folyamat a lényeges: az az elmélyült, meditatív állapot, amelybe az alkotás során kerülnek. A megszólított művészek legtöbbször alázatosan aláveti magát a tájnak, az a kihívás foglalkoztatja őket, hogy miként tudnak adott helyen, adott anyagokból, adott körülmények között – legyenek azok bármilyen kedvezők vagy kedvezőtlenek – a saját erejükből vagy némi segítséggel művészeti minőséget létre hozni. Az egyéni alkotók mellett egyre nagyobb szerepet kapnak a különböző, jellemzően oktatási céllal létrejött tájművészeti alkotótáborok is, amelyek révén ez a tájra érzékeny látásmód egyre szélesebb körben terjed.

JEGYZETEK

- 1 A tájművészet fogalmának bevezetésekor szeretnénk hangsúlyozni, hogy bár az európai szakirodalomban az ennek megfelelő gyűjtőfogalom szerepét a „land art” kifejezés szolgálja, ennek hazai átvételét mégsem javasoljuk – többek között azért, mert a magyar szakirodalomban ehhez a megnevezéshez az amerikai pionírok monumentális földmozgató munkái kötődnek (amelyekre, hogy teljes legyen a fogalmi zavar, szülőhazájukban earth artként hivatkoznak). Így a „tájművészet” szót használjuk, tudatosan különbséget téve az előző kifejezésektől.
- 2 Tájépítésként azonban nem soroljuk a tájművészet körébe azokat a természetművészeti munkákat, amelyek zárt térben, nem a szabad ég alatt jönnek létre.
- 3 NÉMETH Emese: *A Land Arttól az Art in Nature-ig. Korunk tájművészete = Művészettörténeti Értesítő*, 1997, 3–4. sz., 237–245.
- 4 WEILACHER, Udo: *Between Landscape Architecture and Land Art*. Basel, Berlin, Boston, Birkhäuser, 1999
- 5 BISCHOFF, Ulrich: *A nagy gesztustól a kis gesztusig. Megjegyzések az anyag fogalmának változásához az utóbbi húsz év képzőművészetében = Erőforrások. Újraértelmezett elemek a művészetben*. Szerk. JAPPE, Georg, Bp., Műcsarnok, Műjépgálya, 1990, 7–11.
- 6 ERŐSS István: *Természetművészet*. Bp., szerzői kiadás, 2011
- 7 STURCZ János: *Természetesen... Magyarországon. Természeti anyagok, energiák és helyszínek használata a magyar művészetben 1970-től napjainkig = Természetesen. Természet és művészet Közép-Európában*. Szerk. BÁLVÁNYOS Anna, BÁRD Johanna, Bp., Ernst Múzeum, 1994
- 8 HEGYI Lóránd: *Struktúraelvű és geometrikus művészet Magyarországon 1968–1980 között = Ars Hungarica*, 1991, 1. sz., 29–46.
- 9 STURCZ: *i. m.* (1994), 152.
- 10 AKNAI Tamás: *A Pécsi Műhely*. Pécs, Jelenkor, 1995, 41.
- 11 FICZEK Ferenc, ifj.: *A Pécsi Műhely land-art törekvései urbánus környezetben = „Város a művészetben, művészet a városban”. Művészeti és tudományos konferencia. Kézirat*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, 2013
- 12 ERŐSS: *i. m.* (2011), 54.
- 13 SALAMIN Ferenc – ÁLMOSDI Árpád: *Visegrádi építész-táborok 1981–2001*. Bp., AXIS Építésziroda, 2002
- 14 NEMES Csaba: *A rendszerváltás utáni magyar művészet társadalmi-politikai szerepvállalása. Doktori értekezés*. Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2010
- 15 JAPPE, Georg: *Terv és megvalósulás = Erőforrások. Újraértelmezett elemek a művészetben*. Szerk. JAPPE, Georg, Bp., Műcsarnok, Műjépgálya, 1990, 1–6.
- 16 BISCHOFF: *i. m.* (1990)
- 17 STURCZ: *i. m.* (1994)
- 18 JEON, Won-gil: *The World Nature Art Catalogue*. Gongju, YATOO, 2013, 107–109.
- 19 SZOMBATHY Bálint: *Tájéértelmezések Tolcsván. A Land Art Művésztelep tizenkét éve = Zempléni Múzsza*, 2010, 3. sz., 53–56.
- 20 Budapesti Corvinus Egyetem Tájvédelmi és Tájrehabilitációs Tanszék, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Kaposvári Egyetem Művészeti Tanszék.
- 21 ERŐSS: *i. m.* (2011)
- 22 ERŐSS István: *Test a tájban*. Online tankönyv, 2016 https://pegazus.uni-eszterhazy.hu/tankonyv/test_a_tajban/
- 23 HelloWood Nemzetközi Szabadegyetem és Fesztivál, <https://hellowood.eu/education>
- 24 Sziki Tájművészeti Alkotótábor, <https://terkepzelet.wixsite.com/szita>
- 25 GRANDE, John K.: *Az érzékelés kapui. Gates of Perception*. Sepsiszentgyörgy, T3, 2016

Cseh Fruzsina

A tárgyalkotó népművészet

mint a természetesség allegóriája
a nomád nemzedékben¹

Előzmények

■ A népművészetről folyó diskurzust időről időre befolyásolták a kezdetben a háziipart, majd nemzeti ipart fellendíteni kívánó törekvések. Az alkotó folyamat, illetve az alkotások, tárgyak és készítők definiálását meghatározta az közeg, amelyben, illetve azok a célkitűzések, amelyek érdekében a tárgyak megszülettek, és amelyek a népművészetet is felvirágoztatták a XX. század elején. Ezek mögött gyakran gazdasági és nemzeti identitást építő érdekek húzódnak. A háziipari szervezetek kiépítése, majd később a népművészet felvirágoztatása kétségtelenül segítette egy-egy közösség gazdasági helyzetének javítását, majd az 1950-es évektől a népi iparművészeti termékek készítésével egy külön iparág kiépítését. A néprajzi elemzés a folyamatokat a tárgyak tipologizálásával, a díszítmények kategorizálásával és értelmezésével támasztotta alá.² Időről időre szükséges azonban annak vizsgálata, hogyan viszonyultak az egyes társadalmi csoportok, alkotók a népművészethez. A népművészet fogalmában kulminálnak azok a gyakorlatok és viszonyulások, amelyek adott körülmények között egy-egy korszakban hatással voltak rá. Definíciójának egyik szegmense a természetesség, illetve a természethez és a természetességhez való viszony az alkotók (és a felhasználók) részéről.

A természetesség mint a népművészet egyik attribútuma először az iparosodás és a városi életmód oppozíciójaként nyerte el relevanciáját. A XIX. század második felében, a népművészet „felfedezésének” és egyben az iparosodás fellendülésének korszakában már „formálódnak azok a naiv, illuzórikus ideálok, amelyek a kapitalista társadalommal szemben a tiszta, harmonikus, a közösséggel és természettel összhangban lévő, dolgos életet egyedül a paraszti faluközösségekben látják megvalósíthatónak. Ezek [az elképzelések] mindvégig kísérni fogják a népművészet kultuszát, életben tartására, megmentésére tett kísérleteket.”³ A századfordulón diszciplináris kereteit kereső néprajztudomány kérdésfeltevései az 1890-es évektől szintén viszonyítási pontként szolgáltak a népművészet felé

forduló építészek, képzőművészek, iparművészek és írók számára.⁴ A gödöllői művésztelep (1901–1920) megálmodói és alkotói keresték, művészetükben értőn alkalmazták és pártolták is a népművészet értékeit, életmódjukban is nagy szerepet játszott a természetközelség. Érdemes röviden felidézni ideáikat, megvilágítva ezzel, hogy a természetközelség keresése a népművészetben különböző társadalmi és politikai kontextusokban jelentkezhet. A művésztelep története és jelentősége kiválóan feldolgozott, elsősorban azok miatt a kulcsfogalmak miatt idézzük fel, amelyek az 1970-es, 80-as években is a népművészethez való viszonyulás kifejezőivé váltak.

A gödöllői művésztelep

Ahogy az idézett Sármány Ilona folytatja, a gödöllői művésztelep alkotói a nép körében vélték megtalálni az „ősi civilizációk fényes erkölcsi tisztaságú” világát. A hangsúly már nem a nemzeti jelleg és a motívumok keleti eredetén van, hanem az olyan értékeken, mint a tisztaság, az igazság, a szépség és a harmónia. A művésztelepen élők számára a népi stílus nem csupán egy lehetséges művészi irány volt, hanem az életmódjukat meghatározó szemléletmód, amely kifejeződött a természet és az ember kapcsolatában, a közösség szerveződésében.⁵ A művésztelep tagjai elsősorban az erdélyi népművészet felé fordultak, abban „vélték felfedezni az életnek, mindennapi munkának és művészetnek [...] az ősi, harmonikus egységét.”⁶ Kalotaszegen és Mezőkövesden kutattak, de dunántúli, felvidéki, alföldi falvakban is megfordultak.⁷ „Belekóstoltak a néprajzi gyűjtésbe, de elsődlegesen tartalmi ihletért, nem a tudományosságon nyugvó gyűjtő- és feldolgozó munka volt számukra a legfontosabb, hanem a forrás lehetőségét kívánták felhasználni, hogy a népművészet szellemiségét megújító erőként ültessék át művészetükbe.”⁸ A magyar nép művészetének megismerése céljából mentek a nép közé, „közelről szemlélni a pompázatos színeket, formákat, az egyszerűséget, az ember és természet között fennálló

harmóniát”.⁹ A kor építészei közül elsősorban Kós Károly élte tovább a népművészeti hagyományok értelmezését, s kutatta a hagyományok mélyebb rétegeit.¹⁰

Az 1900-as évektől felismerhetővé vált a háziipari termelés negatív hatása az autentikus tárgyalkotásra, a népművészetre,¹¹ a gödöllőiek mégis keresték annak lehetőségét, hogyan tudnának nagy számban előállítani a népművészet esztétikai értékeit közvetítő termékeket, magas minőségben „átmenteni” az értékeket. Ezt elsősorban a művésztelepen létrehozott szövőműhelyben sikerült megvalósítaniuk.¹²

A gödöllői művésztelep alkotóinak ideáihoz vezető utat világosan megrajzolják a velük foglalkozó, művészettörténészek és néprajzkutatók tollából született írások. De hogyan és milyen környezetben jelenhettek meg ezek az ideák újra az 1970-es években, illetve milyen módon materializálódtak a nomád nemzedék tagjainak életmódjában és tárgyalkotó tevékenységében?

Nomád nemzedék

A hagyományos tudást és az abban rejlő díszítőkedvet – amely a XIX. század második fele óta a nemzeti és lokális identitás művészi kifejezőmódjának egy lehetséges iránya lett – a II. világháború utáni új államrend a szocialista ideológia eszközévé tette. Az alkotó nép számára a népművészet új irányait a népi iparművészet és a háziipari szövetkezetek jelölték ki.¹³ A népművészet éltetését segítették a lokális közösségek kiemelkedő egyéniségei, a díszítőstílust mind jobban hangsúlyozó alkotók. A tárgykészítők kétségkívül magas technikai tudással rendelkeztek, az 1960-as évektől szakkörökön is bárki elsajátíthatott egy-egy kézműves tevékenységet. A tervezők között iparművészek is helyet kaptak, így számtalan izgalmas és művészi értékű alkotás készült. Az 1970-es évektől azonban egyre hangosabbak voltak azok a kritikák, amelyek a turisták számára tömegesen készített giccseket, az előre elkészített tervek alapján dolgozó bedolgozók munkáját bírálták, s sokkal inkább az egyéni alkotói szabadságra helyezték a hangsúlyt. A nomád nemzedék mind a tárgykészítésben, mind a népzene és néptánc hagyományainak feltárásában és továbbadásában a „tisztá forrást” kereste: azokat az alkotókat, énekeseket és tehetséges táncosokat, akik még autentikus módon sajátították el tudásukat, és át is tudják adni azt. Az elsősorban városi értelmiségi fiatalokat tömörítő mozgalom létrejöttét az a viszonylag szabadabb politikai környezet is lehetővé tette, amely Magyarországon 1968 után kialakult, noha az alkotói szuverenitás, a nemzeti kultúra mint forrás megjelölése és az alulról szerveződő mozgalmi jelleg kétségtelenül

problemátikusnak tűnt a korszak kultúrpolitikájában.¹⁴

Az 1973-ban megalakult Fiatalok Népművészeti Stúdiójához nemcsak a korábban már a népművészet terén sikereket elért és díjazott alkotók, hanem bárki más is csatlakozhatott. Ezt nagyban segítették azok a néprajzi klubok és események, ahol jeles néprajzosoktól hallgathattak előadásokat az érdeklődők. Az iparművészek körében sem volt ismeretlen a népművészeti elemek felhasználása alkotásaikban, az újfajta szemléletmódra közülük is többen nyitottak voltak. A művészeti gimnáziumoknak és kluboknak országsszerte nagy szerepe volt abban, hogy a 70-es évek végére, 80-as évek elejére egy újabb nemzedék csatlakozott a Fiatalok Népművészeti Stúdiója célkitűzéseéhez. A Stúdió tagjai közt az autentikus úton képzett fafaragó, országos hírvő keramikus és modern építőművész egyaránt megtalálható volt.¹⁵

Kivonulás

Mind a fentebb említett példák, mind a nomád nemzedék tevékenysége alátámasztja, hogy az iparosodás fellendülése óta a természet keresése a kultúra bármely szegmensében egyet jelent a kivonulással (szecesszió). Kivonulás a városból, a társadalmi elvárásokból, a tömegtermelésből, az uniformizálódásból, a domináns művészeti, politikai irányzatokból, illetve kivonulás egy rezsim politikai szorításából. Ennek módjai és intenzitása függ attól, hogy mennyire erős kereteket szeretne áttörni egy közösség. A kivonulás jellegzetes elemei azonban megragadhatók mind a – néhány művészt megmozgató, ám annál jelentősebb – gödöllői művésztelep, mind a nagy tömegeket inspiráló nomád nemzedék esetében.

A Fiatalok Népművészeti Stúdiójának legfőbb célja az volt, hogy a tiszta forrásból származó népművészetet keresse a háziipari szövetkezetek által irányított árutermeléssel és giccsgyártással szemben. A mozgalom a népművészetet



**Kendermunka
Magyarlukafán**
fotó: Tarján Gábor
1980

szemlélő, passzív közönség helyett a saját tárgyait természetes anyagokból elkészíteni tudó, aktív embert nevelt, aki kellő esztétikai érzékkel kezeli és érti a hagyományos kézművesség technikáit, díszítményeit. A tárgykészítés spontaneitásában, az egyéniségnek teret adó gondolkodásmódban megnyilvánult a korszak fiataljainak szabadságvágya, amely párosult a városból való kivonulással, egy természethez közeli életmód ideáljának megfogalmazásával. „Az »ifjú népművésznek« [...] meg kell ismernie azt a paraszti létet, amely létrehozta ezt a népművészetet; meg kell ismernie a hagyomány egészét, melynek továbbvitelére vállalkozik”.¹⁶ A mozgalom tagjai nem egy magasabbnak vélt művészeti irányhoz használták inspirációként a népművészetet, hanem a tárgykészítés valamennyi ágának autentikus módját akarták megtanulni, a nyersanyag előkészítésétől és feldolgozásától kezdve a végtermékig. A századelőhöz hasonlóan a 70-es években is megfogalmazódott a tömegtermelt, ez esetben népi iparművészeti termékek esztétikai hanyatlása, továbbá a hitelesség elvesztése, vagyis hogy nem a tárgy készítője tervezi azt, hanem előre elkészített tervek alapján farag, sző, hímez. Ezáltal elvesz az autentikus alkotási folyamat. A Fiatalok Népművészeti Stúdiójához csatlakozott tárgykészítők egyik legfőbb álma az volt, hogy saját használatra készítsék a tárgyakat, amelyeknek nyersanyaga és az elvégzett munka is összhangban van a természettel.

Az önállóan alkotás és egyéni szemléletmód kiépítése nem zárta ki, sőt, szorosan összefüggött azzal, hogy a tárgyalakotást közösségi élménnyé tették a stúdiósok. Mind a nyári táborok, mind a műhelyek lehetőséget adtak egy-

egy épület, játszótér, nagyobb volumenű alkotás együttes erővel történő elkészítésére. Ha mindenki saját tárgyon dolgozott, akkor is nagy szerepe volt a tapasztalatcserének és egymás tanításának. „A nyári táborok hangulata úgy kellett, mint egy falat kenyér. Az a fajta ott lét, nagyon intenzív munka. [...] figyeltük a nagyokat folyamatosan, és működött a hagyományos tudásátadás.”¹⁷ A közösségi tárgyalakotással tehát nemcsak az egyes hagyományos technológiákat és díszítmódokat sajátították el a résztvevők, hanem egyfajta hagyományos értékrendet is követtek. „Megismerni a munkát: nem a mesterség miatt, hanem hogy én készítsem el a nyersanyagtól fogva. A munka becsülete.”¹⁸ „Az együtt végrehajtott munka körvonalazta az olyan mikroközösség modelljét is, amelyben a társadalmi feladat, a közös munka aktivizálja az egyén erőfeszítéseit, látszólag háttérbe szorítva az egyes alkotók törekvéseit.”¹⁹ A nyári táborokban a városi fiatalok a hagyományos komplex tudás megőrzésének lehetőségeit keresték.²⁰ Az egy-két hetes közös munkák során a „természet ölen”, megfelelő tájolóssal és szerkezeti elemekkel épített hajlékok szintén a közösségépítést segítették.

A természetközeli életmód keresése egyfajta nosztalgikus szemléletmóddal, idealizált életképpel párosult.²¹ Történt mindez abban a korszakban, amikor a falvak a városi életmód, a modernizáció felé törekedtek: a falusiak eladták, kidobták a régi tárgyakat, nem hordták már a viseleteket, ha csak lehetett, gyári termékeket vásároltak. Jeles egyéniségek mutattak példát az új életmódot keresőknek. „Ez volt a minta. A Remseyék meg a Vidák, akik szabadok voltak. [...] Vidák István otthagya a városi életmódot, jómódú orvos szüleit, és elment kosárkötőnek. Nem fogadott el semmit a szüleitől. [...] Alkotó módon és szabadon éltek. [...] Azt tapasztalta az ember, hogy ezek mindent csinálnak, és nincs munkahelyük, mégis élnek.”²² Magyarlukafán, 1979-ben nyitotta meg a Janus Pannonius Múzeum a tájházat és néprajzi műhelyt, amelynek alkotótáborait Andrásfalvy Bertalan és Tarján Gábor szervezte. A műhely hatására olyan fiatalok is érkeztek, akik már nemcsak a nyári tábor lakói voltak, hanem a vidéki életformát választva letelepedtek a faluban. A megyei tanács megvásárolta számukra a falu lakatlan házait, amelyekbe 1984-ben, bérlőként költöztek be. „Mert, hogy volt egy ilyen terv, hogy a kihalt faluba telepítsünk fiatalokat, népművészeket.”²³ Kékes Tóbiás és Lovas Kata a tájház gondnokságát, illetve a táborok szervezését is végezte a tárgykészítés mellett, míg Ponoczký Sándor és Terényi Gyöngyi szintén egyéb jövedelemmel kellett hogy kiegészítse a kézműves tevékenységet a megélhetéshez.²⁴ Néhány év múlva azonban mindkét család elköltözött Magyarlukafáról. Megfelelő tőke hiányában az újonnan

Péterfy László:
Sárkányos kapu
Velem, n.a



betelepülők életmódja, az úgynevezett lukafai modell nem biztosított megfelelő anyagi keretet.²⁵

A természetközeli életmód keresése egyet jelentett nemcsak a magyar faluhoz köthető, hanem más, az egészséges életvitelt segítő gyakorlatokkal is. Így férhettek meg egymás mellett a magyarlukafai táborban a tárgyalkotás és Oláh Andor orvos reformkonyháról, biokertészkedésről, relaxációról, talpmasszázsról tartott előadásai. „Voltak olyanok, akikben volt ilyen filozófiai vonzódás, meg életmód, meg hát ez a természetes életmód, meg vegetarianizmus. [...] Igen, ez egy ilyen tábor volt, hogy növényeket gyűjtögettünk, meg kipróbáltunk teákat.”²⁶ A kivonulás (ahogyan a gödöllőiek esetében is) a tárgyalkotáson túl új életstratégiák keresésében is realizálódott. „Ez a tapasztalati tudás nem két hétre szólt, hanem egy életre. [...] Az általános tudások, praktikák ugyanúgy hozzátartoztak. Nem egy egysíkú kézműves mesterségről volt szó a mi olvasatunkban, hanem sokkal általánosabb.”²⁷ A holisztikus, komplex látásmód megengedte a természeti népek kultúrájával való ismerkedést is, például Magyarlukafán Borsányi László a navahó indiánokról tartott előadásokat, a táborozók navahó tipit építettek, gyöngyszövést tanultak.²⁸

A nyersanyag és a kézi munka

A Fiatalok Népművészeti Stúdiójához csatlakozott kézművesek a hagyományos tárgyalkotással először a gyermekjátékokon keresztül ismerkedtek, többek közt éppen azért, hogy a műanyag játékokat természetes anyagokkal váltsák fel és ezeket népszerűsítsék. Gyermekek táborokban, foglalkozásokon is részt vehettek, hogy megismerjék az alkotás örömeit és a nyersanyagokat.²⁹ A csóvázás helyett fa és természetes anyagú játszóterek építése a Stúdió első – nagyobb tömegek figyelmét is felkeltő – akciói között volt. Csillebércen a gyerekek maguk is részt vettek a játszóter elemeinek elkészítésében.³⁰ „A természet indirekt módon való megismeréséhez segített és a manuális önkifejezéshez adott jó lehetőséget a vesszőfonás, fafaragás, agyaggyúrás, gyékényfonás, szövés, bábkészítés.”³¹

A használati tárgyak természetes alapanyagának, valamint a természetes energiáknak, azaz a kézi munkának a jelentősége a környezetvédelem és a fenntarthatóság szempontjából már a 80-as években felmerült, hiszen utóbbi az alkotáshoz szükséges önkibontakozás kulcsa.³²

A természettel való összhang megtalálására az alkotások kompozícióját és díszítését tekintve a természetben létrehozott tárgyak, azaz az épületek kínáltak lehetőséget. Az egyes épületelemek szimbolikus jelentőségével, a hiedelmek térszervező szerepével nemcsak a magyar népi

kultúra, hanem más kultúrák kapcsán is megismerkedtek az építők. A tokaji ház építése „előtt és során referátumokat tartottam a népművészet centrális teret szervező és kozmikus összefüggéseiről, az ázsiai építészet tájolási rendjéről, a kelta misztériumok és a kapubálványok összefüggéseiről”.³³ Erdei András igen részletesen és szemléletesen írta le az 1978–1980-ban épített velemi faragóház elemeinek mint jeleknek a jelentését, a kompozíciók mögötti szimbolikus tartalmakat.³⁴

A nomád nemzedék tagjainak hiányérzete volt a népművészeti, néprajzi kutatások terén. Kevesellték az „unalmas” leírásokat, a hagyományos tárgyalkotás eredetét, magyarázatait, okait szerették volna megtalálni. Ezért népszerűek voltak a népművészet őstörténeti és kozmológiai összefüggései, „ez meg egyfajta forradalom volt a hivatalos, »sterilizált«, »unalmas« népművészeti kutatásokkal szemben”.³⁵ A XIX. századból már ismert elképzelésekhez hasonlóan ismét a honfoglalás kori emlékek és az elfeledett technikák (nemezelés) felé fordult az érdeklődés.

Szintén a fent említett hiányérzetet hivatottak orvosolni a Stúdió által szervezett gyűjtőutak, hiszen a néprajzi kutatások nem szolgáltak a mesterségbeli és kézműves technológiák tárgyszerű leírásával. „A legfőbb cél volt összegyűjteni, dokumentálni és továbbadni.”³⁶ A nomád nemzedék tagjait a gyűjtések során a tudás hiteles dokumentálása vezette, valamint az egész életmód újratanulása is a technológiák elsajátításán, aktív megőrzésén és továbbélítésén keresztül. A Fiatal Népművészek Stúdiójának tagjai a sematikus népművészet helyett a népi kultúra mélyebb rétegeiből szerettek volna inspirációt meríteni.³⁷

Konklúzió

A paraszti életmód, a nyersanyagok ismerete, a kézi munka, az önálló alkotás és teremtés képessége mind a természetességet jelentette azok számára, akiknek a népművészet egy lehetőség volt a társadalmi elvárásokból és a tömegtermelésből való kivonulásra. Kivonulni többféleképpen lehet, többféle indítatásból, ahogyan ezt a gödöllői művésztelep alkotói és a nomád nemzedék tagjai példáján láthatjuk, de a hívószavak ugyanazok: természetes életmód, tudás, közösség, alkotás.

A fiatal kézművesek célja az volt, hogy a városi körökben népszerűsítsék az egykori falusi tudást, megtanulják a forrást, és felhasználják azt az alkotáshoz. A magaskultúra részévé szerették volna tenni azt, aminek az eszenciája éppen a természetközelség és a falusi életmód volt. A magaskultúra nehezen tudta saját fogalmi keretei közt értelmezni az autentikus forrásokból táplálkozó népművészetet, s

mindeközben az ipari termelés ontotta magából az olcsón és egyre könnyebben beszerezhető tömegárukat. A városi közönség egzotikumként tekintett erre a tudásra, a falusi közösségek pedig már nem érezték magukénak.³⁸ Ament Éva visszaemlékezései szerint a szülei értették, miért megy falura, „gumicsizmásnak”. „Nagyon rosszul esett a szüleimnek. Apukám azt mondta, hogy fáj. »Kicsavarták az agyadat a művészeti iskolában.« Ez a világ végképp ellenkezett azzal, amit a szüleim elképzeltek nekem.”³⁹ Szemléletes, hogy hogyan hatott a városi fiatalok jelenléte a magyarlukafai lakosokra. A helyiek szívesen segítették tudásukkal a fiatalokat, valójában azonban nem értették, miért szeretnék a fiatalok a mára már haszontalannak vélt ismereteket elsajátítani. A magyarlukafai táborról 1984-ben készült, *Néprajzi tábor* című filmben Kaiser Ádám zsuppozómestert kérdezi a riporter:

„– Mit szól ehhez, hogy ezek ideköltöztek Lukafára?

– Ezen még álmodoznom kell tényleg. Hogy miért? Talán a városból valami csendesebb helyre kíváncsiak, és megtetszett nekik.”⁴⁰

A fenti két idézet példázza azt az általános jelenséget, miszerint az iparosodás következményeként a paraszti tudásnak már nem volt relevanciája, nem nyújtott megélhetést, és inkább szegényellnivaló volt. A természetközeli, falusi életmód és tárgyalat megvalósításakor tehát nemcsak a városi közösségekkel szemben kellett érvényesülni, hanem meg is kellett találni a helyet egy olyan vidéki, falusi mentalitásban, amely már értéktelennek, haszontalannak tartotta a hagyományos munkaformákat és tudást. Ez bizonytalan talaj volt a nomád nemzedék törekvéseihez.

A mozgalmat több kritika is érte, ezek egyike az volt, hogy a fiatalok elavult dolgokhoz nyúlnak vissza, amikor a paraszti kultúra értékeit szeretnék újjáéleszteni. Ellenérvként azt fogalmazta meg a mozgalom, hogy ha parasztság már nincs is, attól még lehet érték a népi kultúra, ők nem revitalizálni szeretnék azt, hanem felhasználni és alkalmazni egy újfajta tárgyalatban és életmódban. „A népművészetet elsősorban nem a saját világán belül kívánják megújítani. Hanem különféle viszonylatrendszeren belül.”⁴¹ Azonban a legfőbb célkitűzés, egy újfajta életmód megvalósítása a régi felidézésével, nem sikerült. „Hát ez idealizmus volt, hogy az életmódot át lehet vinni. Mert hát egészen másról szól a külső világ.”⁴² A nomád nemzedék tagjainak alkalmazkodniuk kellett a kor elvárásaihoz, az alkotást szakkörvezetőkként, oktatókként folytatniuk.

A XX. század elején és az 1970-es években a népművészethez való viszony, a népművészetért érzett fel-fellángoló aggodás egyben az azt teremtő közeg, a

paraszti kultúra megszűnéséért való aggodás is. Kivetített képe annak a folyamatnak, ahogyan a városiasodó és a kapitalizmussal, utóbbi esetben egy elnyomó politikai rendszerrel is szembenézni és sodródni kénytelen társadalom átalakul, és ahogyan ez tudatosul. Mindezek nyomán két kérdés merül fel. Hogyan értelmezhető ma a természetesség a népművészetben? Napjainkban a városi életmódból kivonulni szándékozók között milyen szerepe van a kézműves tevékenységeknek és a hagyományos tárgyalatnak?

Népművészet és természet napjainkban

A városi életmód hátrahagyása és a vidéki, falusi élet igénye ma is sokakban felmerül. Számos ökofalu alakult már Magyarországon, ahol a hagyományos mesterségek és kézműves tevékenységek kevésbé a népművészeti értékek fellendítése, sokkal inkább a természetközeli, fenntartható életmód megvalósítása céljából élnek reneszánszukat.⁴³

A háziipar, kézmű- és kisipar örökségét ápoló népi iparművészeti stílus napjainkban nem feltétlenül kötődik a falusi életmódhoz, még ha természetesen sok alkotó választja is ezt az utat. A szakköröknek, nyitott műhelyeknek és a könnyen elérhető (gyakran már előkészített, feldolgozott) nyersanyagoknak köszönhetően a városban ugyanúgy űzhető sok tárgyalat tevékenység.

Természetesen a kézi munkához továbbra is elengedhetetlen a nyersanyag ismerete. A nyersanyagismeret és -felhasználás változását az utóbbi évtizedekben ágazatonként érdemes végigkövetni, jelen dolgozatban azonban csak egy szemléletes példát emelek ki. A fakéreg felhasználása a paraszti kultúrában szükségmegoldást jelentett a gyűjtögetéskor: könnyen hozzáférhető, egyszerűen alakítható, ezért készítettek belőle többek között tárolóeszközöket (például gabonának), felhasználták gazdasági épületek, kunyhók, esztenák fedésére. Az Alföld kivételével mindenhol elterjedt. Ez a nyersanyag nem bírt olyan presztízsértékkel, mint a fatárgyak, hiszen élettartama viszonylag rövid volt, éppen ezért készítőik nem is díszítették, csak a fakéreg sótartókat. A XIX. és XX. század fordulóján a gyári termékek fokozatosan háttérbe szorították a természetes anyagokból készült tárgyakat a hétköznapiakban, és a díszítetlen, bárki által gyorsan elkészíthető kéregtárgyak nem kerültek be a továbbörökítendő „népművészet” kategóriájába. Napjaink fafaragói azonban újra felfigyeltek erre a nyersanyagra, s a fa, csont és szaru megmunkálásában szerzett szakértelmüket alkalmazva a paraszti tárgyalatban használtaknál jóval kifinomultabb, művészi színvonalú alkotásokat készítenek.⁴⁴ Ezek szintén használatra alkalmasak, azonban

kivitelezésük, igényes, esztétikus megmunkálásuk a kéret mint nyersanyagot új szintre emelte. Így a kéreg már nem szükségmegoldás, hanem az igényes tárgykészítés egyik nyersanyaga.

A mai népi iparművészeti tárgykészítésben a természetességhez való kötődés elsősorban a nyersanyagokban realizálódik, amely minden eddiginél szorosabban kapcsolódik a fenntarthatósághoz és a környezettudatos életmódhoz. A vásárlóknak kínált alternatíva, hogy ha nem is áll módjukban természetközeli életmódot folytatni, tehát kivonulni a természetbe, legalább a természetet (a természetes anyagokat) vigyék be az otthonukba.



Bereczky Csaba kéregmunkái
Fotó: Cseh Fruzsina, 2020

JEGYZETEK

- 1 A Pd 128845 számú projekt a nemzeti kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a Pdi_18 pályázati program finanszírozásában valósul meg. A tanulmány a projekt keretében jött létre.
- 2 Erről lásd még VEREBÉLYI Kincső: *Utak és tévutak a népművészet kutatásában* = *Ethnographia*, 2015, 1. sz., 1–23.
- 3 SÁRMÁNY Ilona: *A népművészet értelmezése a századforduló művészeti közgondolkodásában* = *A népművészet tegnap és ma*. Szerk. ANDRÁSFALVY Bertalan, HOFER Tamás, Bp., Magyar Néprajzi Társaság, 1976, 64–73., 66. Gyökereit Sármány

visszavezeti a szimbolizmusnak a romantikától örökölt, organikus világgép után sóvárgó, panteisztikus miszticizmusára és antikapitalizmusára, a naiv természetkultuszra, és a szenttelen l'art pour l'art-ra. „... a nyugat-európai irányzatokat megismerő [...] művészek [...] a nép életének és művészetének általuk még elválaszthatatlannak hitt szerves egységében a művészet és élet másutt már elveszett, múltba tűnt ideálképét” látták. SÁRMÁNY: i. m. (1976), 67. Idézi még ÖRINÉ NAGY Cecília: *A népművészet a gödöllői művésztelepen* = *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen. Tudományos konferencia a Gödöllői Városi Múzeumban 2004. június 10–11.* Szerk. ÖRINÉ NAGY Cecília, Gödöllő, Gödöllői Múzeumi Füzetek 8., 2006, 71–78., 74.

- 4 SÁRMÁNY: i. m. (1976), 66. Továbbá: „... a századelő művészeti mozgalmi, amelyek ugyanazt a tárgyállományt, amit az etnográfia saját vizsgálódási terepeként sajátított el, dolgozott fel, más nyelven ragadták meg [mint a néprajztudomány].” FEJŐS Zoltán: *A „népművészet” a 19–20. század fordulóján – kutatás- és fogalomtörténeti jegyzetek* = *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében...* i. m. (2006), 117–127., 127. A néprajztudománynak a népművészetről folyó „diszkurzív gyakorlatait” a XIX–XX. század fordulóján és az erre vonatkozó további szakirodalmat lásd Fejős Zoltán hivatkozott írásában.
- 5 SÁRMÁNY: i. m. (1976), 67–68. Idézi még ÖRINÉ NAGY: i. m. (2006), 74.
- 6 SÁRMÁNY: i. m. (1976), 69. Bővebben ÖRINÉ NAGY: i. m. (2006).
- 7 NAGY Vera: *Művészek a „terepen”. A gödöllőiek néprajzi érdeklődése.* = *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében...* i. m. (2006), 153–167., 154.
- 8 LÁBADI Károly: *A népművészet – gyűjtés és ihlet forrása* = Uo., 111–116., 116.
- 9 NAGY: i. m. (2006), 153.
- 10 Bővebben lásd SÁRMÁNY: i. m. (1976), 70.
- 11 Uo., 72.
- 12 KEMÉNYFI Róbert: *Egyedi vagy sorozat? Körösfői-Kriesch Aladár leveleiben megfogalmazott elképzelései a művésztelep céljairól* = *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében...* i. m. (2006), 79–95.
- 13 Lásd AMENT-KOVÁCS Bence: *Cottage Industry Co-Operatives with Applied Folk Art Profile in Hungary after World War II* = *Acta Ethnographica Hungarica*, 2020, 1. sz., 187–226. DOI: 10.1556/022.2020.00008
- 14 A mozgalom kialakulásáról, annak okairól részletesebben lásd BALOGH Balázs – FÜLEMILE Ágnes: *Cultural Alternatives, Youth and Grassroots Resistance in Socialist Hungary – The Folk Dance and Music Revival* = *Hungarian Studies: A*

- Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassa Institute*, 2008, 1–2. sz., 43–62.; FÜLEMILE, Ágnes: *Népművészeti örökség és hagyományörzés / Folk Art Heritage and Tradition in Hungary = Kéz/Mű/Remek. Nemzeti Szalon 2018. Népművészet. Hand/Craft/Art. National Salon 2018. Folk Art.* Szerk. GÖTZ Eszter, Bp., Múcsarnok, 2018, 45–77. A mozgalom résztvevőinek emlékeit szemlélteti *Nomád Nemzedék / Nomadic Generation*. Szerk. BODOR Ferenc, Bp., Népművelési Intézet, 1981; ZELNIK József: *Negyven év után*. Bp., MMA, 2012.
- 15 CSOÓRI Sándor: *Érték és időszzerűség. Jegyzet a Fiatalok Népművészeti Stúdiójáról = Tiszatáj*, 1973, 8. sz., 87–88., 88. A Fiatalok Népművészek Stúdiójának tagjai többek között: Zelnik József, Nagy Mari, Vidák István, Landgráf Katalin, Szatyor Győző, Székely Piroska, Rácz Erzsébet, Galánfi András, Rácz Antal, Csete György, Csete Ildikó, Blazsek Gyöngyvér, Bereczky Csaba, Molnár Imre, Lovas Kata, Kozák József, Bárány Mara, Kun Éva. Építészet: Csete György, Makovecz Imre, Nagy Kristóf, Dugár János. A felsorolás nem teljes, mert az eddig megjelent visszaemlékezésekben teljes taglistát nem olvashatunk.
 - 16 BÁTHORY János: *Városi népművészek = Nomád Nemzedék... i. m.* (1981), 88–89., 89.
 - 17 Ament Éva, Tárnok, 2019. november.
 - 18 Uo.
 - 19 BÁNSZKY Pál: *A játék és tárgy (Tokaji kísérlet 1975. című kiadvány előszava) = Nomád Nemzedék... i. m.* (1981), 81–86., 86.
 - 20 A táborokról lásd *Nomád Nemzedék... i. m.* (1981). CSEH Fruzsina: *Folk Artisans and Dissidence in the Nomadic Generation of the 1970s and 1980s = Acta Ethnographica Hungarica*, 2020, 1. sz., 227–254. DOI: 10.1556/022.2020.00009
 - 21 A vidéki életmód idilljéről és a nosztalgia elemzésének elméleti hátteréről lásd CSURGÓ Bernadett – JÁNOSI Csongor – JUHÁSZ Katalin – SIRUTAVIČIUS, Vladas – PINTILESCU, Corneliu: *Folklore Revivalism and Ethnography: Alternatives to Everyday Culture = The Handbook of COURAGE: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Eds. APOR Balázs, APOR Péter, HORVÁTH Sándor, Bp., Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, 2018, 573–601., 577.
 - 22 Bárány Mara, Budapest, 2019. november.
 - 23 Tarján Gábor, Budapest, 2019. november.
 - 24 KOVÁCS, Katalin: *Integráció vagy széttöredezés? – Társadalomszerkezeti változások egy dunántúli aprófalu, Magyarlukafa példáján. Regionális Kutatások Központjának kutatási eredményei 5. Pécs, MTA Regionális Kutatások Központja*, 1987, 58–59; Tarján Gábor, Budapest, 2019. november.
 - 25 PÁSZTOR, Andrea: *Negyven éve alakult meg a Magyarlukafai Néprajzi Műhely = Honismeret*, 2019, 6. sz., 54–60., 56.
 - 26 Tarján Gábor, Budapest, 2019. november.
 - 27 Ament Éva, Tárnok, 2019. november.
 - 28 Uo.
 - 29 TRENCSENYI László: *Úttörő-népművészek tábora Csillebércen = Nomád Nemzedék... i. m.* (1981), 105–113., 112.
 - 30 VIDÁK István: *Ördögkerék, libikóka (népi játszótér Csillebércen) = Kincskereső*, 1977, 1. sz., 30–32.
 - 31 CSÖREGH Éva: *A vizuális képességek fejlesztéséről = Pedagógiai Szemle*, 1980, 6. sz., 518–527., 524.
 - 32 Lásd TARJÁN Gábor: *Hagyomány – közösség – kézművesség. A magyarlukafai kísérlet = Nomád Nemzedék... i. m.* (1981), 129–135., 135–136.
 - 33 MAKOVECZ Imre: *A tokaji ház = Uo.*, 91–101., 101.
 - 34 ERDEI András: *Velem, faragóház = Uo.*, 121–129.
 - 35 ZELNIK: *i. m.* (2012), 26.
 - 36 Bárány Mara, Budapest, 2019. november.
 - 37 CSURGÓ–JÁNOSI–JUHÁSZ–SIRUTAVIČIUS–PINTILESCU: *i. m.* (2018), 575.
 - 38 Kivéve azokat a településeket és vidékeket, mint például Mezökövesd, Kalotaszeg, Kalocsa, Sárköz, akik a díszítőművészet felvirágoztatásában, majd ápolásában és továbbörökítésében látták a hagyományos tudás zálogát.
 - 39 Ament Éva, Tárnok, 2019. november. Idézem még itt CSEH: *i. m.* (2020), 242.
 - 40 Rendezte Bükkösi László. <https://www.facebook.com/gabor.tarjan.378/videos/10218554595799958/> Idézem még itt CSEH: *i. m.* (2020), 243.
 - 41 CSOÓRI: *i. m.* (1973), 88.
 - 42 Tarján Gábor, Budapest, 2019. november.
 - 43 A témáról Farkas Judit, a Pécsi Tudományegyetem Néprajz – Kulturális Antropológiai Tanszékének egyetemi docense tartott előadást 2020. október 15-én a *Creative Heritage in the Making – Contemporary Folk Design* című, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Néprajztudományi Intézete által rendezett nemzetközi konferencián. A tanulmány várható megjelenése: *Acta Ethnographica Hungarica*, 2021, 2. sz.
 - 44 A Zala Megyei Népművészeti Egyesület 2020. szeptember 11. és 13. között rendezte meg Zalaegerszegen a „Kéregbe gurulunk...” VI. Zalaegerszegi Országos Faműves Találkozót és Konferenciát, a VI. Zalaegerszegi országos fafaragópályázat kiállítás megnyitójával egybekötve. A beadott pályamunkák igazolják az alkotók művészei teljesítményeit. A konferencián előadások hangzottak el a kéreg számtalan felhasználási lehetőségéről más országokban is.

Rozsnyai József

A pesti Fűvészkert Pálmaházának építéstörténete

■ Az Üllői út józsefvárosi oldalán, a Korányi Sándor, Illés és Tömő utca által körülölelt területen fekvő park, az ELTE Fűvészkertje nemcsak különleges botanikai, hanem szépirodalmi vonatkozásai révén is jól ismert, ami különösen igaz a kert szívére, a legendás Pálmaházra. Az alábbiakban a műemlék épület történetének vázlatát olvashatjuk.¹

A botanikus kert két és fél évszázados múltja tekint vissza. Elődjét, az egyetemi fűvészkertet kétszázötven éve, 1771-ben alakították ki Nagyszombat városában, ahol akkor a Pázmány Péter alapította egyetem működött. 1777-ben Budára, majd 1784-ben Pestre költöztették. Itt először a mai belvárosi Szép utca, valamint az azzal délnyugaton határos három telek területén helyezték el. Az 1800-as évek első évtizedében áttelepítették a mai Múzeum körút 4. számú telekre, ahol az 1860-as évektől a mai Trefort-kerti egyetemi épületegyüttes északabbra fekvő épületeit emelték. E helyen bontakozott ki a kert első fénykora.²

Az 1847-re igen leromlott állapotú fűvészkert mai helyére való áttelepítését a Helytartótanács javasolta a Kancelláriának, és utasította Stáhly Ignác orvoskari igazgatót, hogy tárgyaljon a terület tulajdonosával a megvételről. A kiszemelt telek az Üllői út végén, az akkor a Belvárostól igen távolinak tűnő Festetics-telek (vagy inkább -birtok) volt. Reisinger János, orvos, egyetemi tanár ellenezte a terület megvásárlását, mert azt túl távolinak és túl nagyknak tartotta. (Sajnálatos módon a történelem igazolta véleményét, hiszen az 1900 körüli évtizedekben harmadára zsugorították a kert területét, nagyobb részére egyetemi klinikai épületeket emeltek.)³

A 28228,14 négyszögöl (17 hold és 1028,14 négyszögöl) területű Festetics-telek megvásárlására „az 1847 évi márc. 7-én kelt, és a magyar kir. helytartótanácsnak 1847 évi Novemb. 23-án 47648. és Decemb. 15-én 49353. sz. a. kelt, és Pestváros tanácsa előtt ugyanazon évi December 17-én 21910. és 1848 évi Január 17-én 755. sz.

a. kihirdetett k: intézvénye által jóváhagyott adásvételi szerződés alapján a magy. kir. tanulmányi egyetem nevére átiratott –, oly feltétellel, hogy: az átiratásdíjak azon része – mely a kitett vételár után a házipénztár részére jár, ezuttal elengedtetett, – jövőre pedig az e részben fennálló rendszabályok értelmében, harmincz évek lefolyása után, az egész átiratási illetőség beszédessék.”⁴

Az egyetemi bizottság 1847. április 3-án ünnepélyesen átvette a területet, a hetvenezer forint vételár első részeként tízezer forintot fizetett ki. A telken álló ház a Festetics-villa volt, amely Pollack Mihály tervei szerint, 1803–1804-ben épült. „A megvett telek egy egyenetlen hepe-hupás nivellálásra szoruló terület volt, három oldalán, kivéve a délit, deszkapalánkokkal bekerítve; volt közepén egy forrásokban bő tó, amely azonban, nem lévén lefolyása, tavasszal nagy tócsává alakult.”⁵

A Növénykert területe 1894-ig tulajdonképpen változatlan maradt. Azonban ahogy 1908-ban a *Vasárnapi Ujság* szerzője fogalmaz: „Jurányi Lajos professzornak már nem sikerült megvédenie a kert határait. Az ő munkakörének része különben is az új növényanatómiai és élettani intézet szervezésével esett össze, s bár megépítette az aquariumot [Herczegh Zsigmond tervei szerint, 1892–1893-ban⁶] (Viktória-ház), s megkezdte a kert rendbehozását, de nem tudta megakadályozni 1894-ben azt, hogy a 26 holdnyi területből 4000 négyszögölnyit ki ne hasítsanak egy egyetemi orvoskari intézet részére.”⁷

A Pálmaház építésének előzményei

1848. július 14-től Gerenday Józsefet (1814–1862), a kémia és botanika tanárát nevezték ki a kert vezetőjévé. Ez év augusztusától 1849-ig felépül a mai bejárat közelében álló három épület: a főkertészi, kertészsegédi és házmesteri lakás. Gerenday véleménye szerint: „Föltétlenül szükséges egy nagy üvegház, mely 50 öl hosszú lehetne négy osztállyal, a közepén a »salon«-nal. A két végén lenne a Frigidarium és Tepidarium, a »salon«-tól jobb-

ra a pálmaház, balra más tropikus növények. A »salon« tavasszal és nyáron auditorium lehetne, télen pedig kevésbé kényes növények befogadására szolgálhatna. Nagyon célszerű volna egy kisebb üvegház építése orchideák és harasztok számára.”⁸

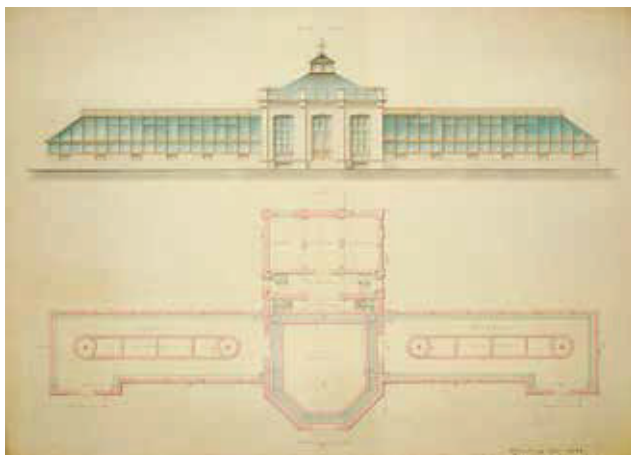
Gerenday fent említett és egyéb nagy tervei ellenére a kortársak szerint a kert szinte semmit sem fejlődött. Ennek legérzékletesebb leírását Kerner Antal botanikus, a budai ipariskola tanára adta, 1866-ban: „Mikor Gerenday professzort felkerestem és először mentem végig a »botanikus kerten«, hogy Gerenday lakásához juthassak, ég felé állt hajamnak minden szála. Sok elhanyagolt botanikus kertet láttam Olasz-, Német-, Franciaországban és Hollandiában, de biztosíthatok mindenkit, hogy a Gerenday vezetése alatt álló pesti botanikus kert daczára jó dotációjának, mindezek között a legrosszabb lábon állt. A terület inkább egy puszta képét mutatta, mint egy botanikus kertét; a néhány növény

legnagyobb részt rosszul volt meghatározva és végtelen elhanyagolt állapotban volt; a kert nagy területében nem láttam egyetlenegy munkást, egy diákot sem és hogy van élet a kertben, azt csak egy csapat kacska és liba mutatta, melyek hangos gágogással lepték el, az aquariumot. [...] Mint jellemző dolgot azt is felhozhatom, hogy ezen első látogatásom alkalmából nem talán az általa vezetett kert növényi kincseit mutatta be nekem, hanem egy-két ketreczhez vezetett, melyben egy farkast, egy rókát és néhány keselyüt etetett.”⁹

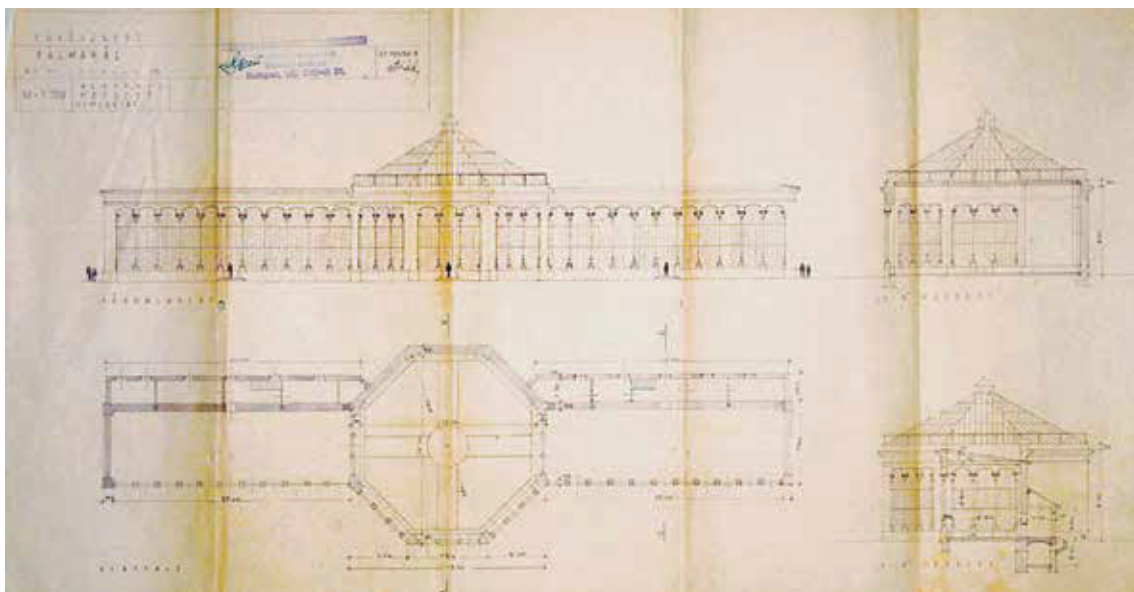
Gerenday József működéséről azonban nem szabad elhamarkodott ítéletet mondanunk, hiszen az ELTE Botanikus Kert Könyvtárában található XIX. századi tervanyag tanúsága szerint az igazgató komolyan foglalkozott egy nagyszabású üvegház felépítésével. Vagyis neki tulajdonítható a fűvészkerti Pálmaház építésének ötlete, sőt az épület formai és méretbeli alapötlete is az ő és építész nevéhez köthető. A Fűvészkert mai helyére költözése után néhány évvel, 1851-ben egy Rudolf Glaser (?) nevű budai tervező két tervsorozatot készített a Fűvészkertben építendő üvegházhoz. Az első sorozat egy gótizáló középrizalitból és két, hosszú oldalszárnyból álló épülethez készült. E tervek előzménye az a két tervlap, amely a prágai botanikus kert üvegházát ábrázolja, metszetekkel és részletrajzokkal. Ez utóbbi rajzokon nincsenek aláírások, de a Pestre készült rajzokhoz való hasonlóságuk alapján feltételezhetjük, hogy azokat Rudolf Glaser (?) készítette. A tervezés előtt valószínűleg elutazott Prágába, ahol felmérte az üvegházat, majd itthon ezek alapján egy nagyobb és szebbet tervezett. Ezen a pesti tervsorozaton az 1851. november 30-ai dátum olvasható,

és Gerenday József is aláírta a terveket. Rudolf Glaser (?) másik tervsorozata 1852 januárjában készült, és szintén egy középrizalitból és két, szimmetrikus oldalszárnyból álló, hosszanti elrendezésű üvegházat ábrázol, de a lényeges különbség, hogy itt a középrész félköríves stílusban (Rundbogenstil) készült. E középrész nemcsak formailag volt más, hanem funkcionálisan is, hiszen egy nagy előadótermet („Hörsaal”) rejtett magában. E terveket is aláírta Gerenday József. 1853-ban még készült

**Fűvészkert,
Üvegház terve,
főhomlokzat
és alaprajz
F. G. Schirlitz
1858**



**Fűvészkert
Pálmaház
felmérési terv
1953**



egy változat az előadótermes verzióra, azonban az üvegház nem épült meg, minden bizonnyal anyagi okokból, és újabb üvegháztervezésről nincsenek információink egészen 1863-ig.¹⁰

A Pálmaház megvalósulása

Az 1862-ben meghalt Gerenday József vezetése utáni rövid – Gönczy Pál nevéhez köthető – időszak után 1863 és 1866 között Linzbauer Ferenc Xavér kezébe került a botanikus kert vezetése.¹¹ Az ő működése hozta el a Fűvészkert következő fénykorát, amelynek során végre felépülhetett a kert fő ékessége, a Pálmaház. Dr. Szabó Zoltán 1908-ban nagyon érzékletesen hasonlítja össze a Gerenday- és a Linzbauer-korszakot: „... Gerenday professzor unalmas délutánjain gondosan nevelt farkasait etette s pipaszó mellett gyönyörködött a káposztafejek gömbölyödésében. Utóda Linzbauer már nagy buzgalommal fogott a kert fellendítéséhez. De munkálkodása csak három évig tartott (1863–1866). Megépítette az üvegházakat, röpiratban kért kegyelmet a pusztuló kert részére. Még vizet sem kapott elegendőt.”¹²

A Linzbauer-féle Pálmaház-építkezés közvetlen előzménye, hogy a Fűvészkert 1863-ban vásárolt egy kisméretű üvegházat Scheuba Gusztávtól, de még ennek az üvegháznak a Fűvészkertbe való átszállítása előtti időkből határozták el az új, nagy Pálmaház építését, így a Scheuba-féle építmény feleslegessé vált.¹³ A Linzbauer-féle Pálmaház építésének elsődleges kiváltó oka az volt, hogy a Fűvészkert a bécsi udvartól egzotikus növényeket kapott ajándékba. A kapott növényeket az egyetem növénykertjében, vagyis a Fűvészkertben kívánták elhelyezni, amelynek élére ekkor nevezték ki Linzbauer Ferenc Xavért. A Fűvészkertben azonban nem állt olyan méretű üvegház, amelyben megfelelően el lehetett volna helyezni a különleges növényeket. 1863. szeptember 11-én kelt az a levél, amelyet a Helytartótanács írt a Tudományegyetem Akadémiai Tanácsának, amelyben a következőket olvashatjuk:

„Ő cs. és ap. kir. Felsége legmagasb kegyéből nyert külföldi és tengerentuli növényeknek a pesti egyetemi fűvészkertben leendő elhelyeztetésére szükséges üvegház tárgyában f. é. augusztus 26. 14508. sz. a. kelt k. udvari rendelet szerint a tárgy érdemleges eldöntését szükségkép megelőző intézkedések az ügy sürgetősségéhez képest azonnal megtétettek. Bár mennyire siettetik azonban az iránti tárgyalások folyama ezek hosszabb időt igényelvén, sőt Ő Felsége legfőbb elhatározásának kikérését is szükségessé tévén, előre láthatólag nem fejeztethetnek be azon időre, hogy az

érintett üvegháznak felállítása és még a zordonabb őszi idő beállása előtti felépíttetése lehetségessé válnék. Ily körülmények közt tehát a fennidézett kir. rendelet folytán meghagyatik a m. k. tud. egyetemi tanácsnak, hogy addig is, még az említett növényeknek czélszerűbb elhelyeztetése eszközöltetnék, azoknak a már fennálló növényházakban, vagy szükség esetében másutt leendő elhelyeztetéséről ideje korán s kellőleg gondoskodjék, s illetőleg dr. Linzbauer tanárt ez irányban utasítsa nehogy ő Felsége e nagybecsű ajándéka az idő mostohább fordultával károsítást szenvedvén eredeti rendeltetésétől az intézet pótolhatatlan kárára megfosztassék.”¹⁴

Másfél hónap múlva, 1863. október 31-ig elkészültek a Pálmaház tervei,¹⁵ és az építkezés megindulhatott, erről számol be az alábbi levél, amelyet szintén a Helytartótanács fogalmazott meg a Tudományegyetem Akadémiai Tanácsának:

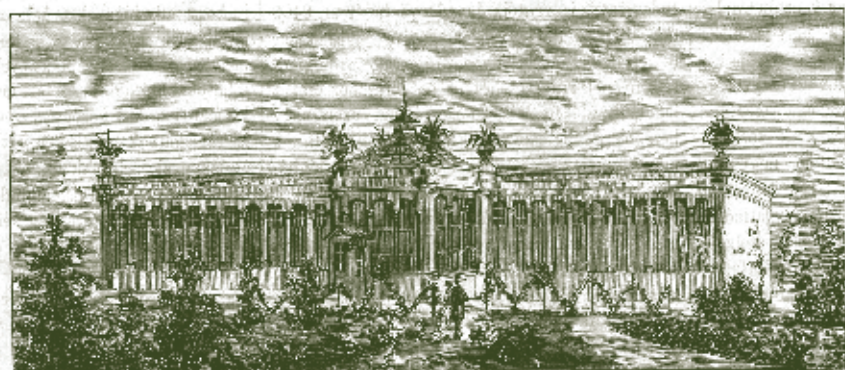
„Az egyetemi fűvészkerti üvegháznak részbeni fölépítése ő. cs. és apost. kir. fölségének f. é. Októb. hó 6-án kelt, és e kir. kormánysszékkal f. é. Októb. 15. 17311. számú k. kir. udv. rendettel [!] közölt legmagasabb elhatározásával akként, hogy a mellékelt tervek szerint a közép rész és egyik szárnyának fölépítése azonnal oly módon foganatba vétessék, miszerint ennek költségei harmincz ezer forint erejéig az egyetemi alap 1862/3 és 1863/4-ik évi fölöslegéből fődöztessenek, az említett üvegháznak hátralévő része pedig – ugyanezen alap rendelkezésére állandó összegek arányához képest az e célra készített negyvenhatezer negyvenhét forint 22 krnyi összes költségvetés határain belül utolagosan kiegészíttessenek; – legkegyelmesebben megengedtetvén; – erről a kir. tud. Egyetem akad. tanácsa f. évi július hó 30-án 960. sz. alatti fölterjesztése folytán örvendetes tudomásul ezennel oly meghagyás mellett tudósíttatik, hogy a fűvészkerti igazgatóságot oda utasítsa, miszerint magát az építéssel megbízott országos építészeti Igazgatósággal érintkezésbe tévén, az építés foganatosítása körül részéről szükségglendő intézkedések megtételében eljárni siessen.”¹⁶

A fenti levélből megtudjuk, hogy az építéssel az Országos Építészeti Igazgatóságot, az abszolutizmus kori Helytartótanács 1861 és 1867 között működött építési hatóságát bízták meg. Nem egyértelmű azonban, hogy ki tervezte az épületet. Az október 31-én megfogalmazott, sürgető hangvételű levél alapján arra következtethetünk, hogy az építkezés még 1863 késő őszién megkezdődhetett, és a következő év, amelyre vonatkozóan egyelőre nem áll rendelkezésünkre írott forrás, nyilván az aktív építési munkákkal zajlott.

Legközelebb 1864. november 26-án olvashatunk a fejleményekről; ezen a napon szigorú hangú levelet küldött a Tudományegyetem Akadémiai Tanácsának:

„E kir. kormányzéknek biztos tudomása lévén a felül hogy a növény kerti üvegházban alkalmazandó meleg vízzeli fűtési szerkezet az üvegház egyik szárnyában már elkészült, és a fűtéssel kísérletek is tétettek, a m. kir. tud. egyetem akad. tanácsa felszólítatik, miszerint a növénykert h. igazgatóját azonnal oda utasítsa, hogy ezen szerkezet felállításának eddigi haladása és a tett kísérletek eredménye felőli jelentését minden késedelem nélkül közvetlenül ide felterjessze.”¹⁷

Mivel a Helytartótanács a fenti utasításra nem kapott választ Linzbauer Ferenc Xavértól, ezért 1864. december 7-én még egyszer sürgette a jelentéstételt.¹⁸ Egyelőre nincs információnk arra nézve, hogy elkészült-e a kért beszámoló, de két hónappal később, 1865. február 10-én maga a vállalkozó kérte az általa szerelt melegvíz-fűtési



Pálmaház
összképe
Magyarország és
Nagy Világ
1876

rendszer megvizsgálását. Erre vonatkozik az alábbi irat, melyet a Helytartótanács küldött a Tudományegyetem Akadémiai Tanácsának:

„Schmidt József és fia az iránt folyamodván, miszerint az egyetemi növénykert üvegházában felállított meleg vízzeli fűtési szerkezetre nézve a műbírálathoz elrendeltessék, az egyetem tanácsának meghagyatik, miszerint a növénykert h. igazgatóját azonnal értesítse, hogy e tekintetben az orsz. építészeti igazgatóság egyuttal oda utasított, miszerint a rendszeres műbírálathoz és próbafűtést az üvegház minden helyiségeiben az említett igazgatóval egyetértve és a fennevezett vállalkozó jelenlétében mielőbb eszközöltesse, és az eredmény alapján a fennemlített kérelemre vonatkozó véleményes jelentését f. február hó 25-én multhatatlanul ide terjessze fel.”¹⁹

Ebben az időszakban újra történik levélváltás a bécsi növények átszállítása ügyében. A Helytartótanács a következő levelet intézte 1865. február 16-án a Tudományegyetem rektorához, Schopper Györgyhez: „Dr.

Linzbauer Ferenc egyetemi növénykerti h. igazgató által bemutatott, a schönbrunni kertből az egyetemi növénykertnek legfelsőbb kegyelemből ajándékozott növények átszállítására vonatkozó költség kimutatás megvizsgálatván s helyesnek találtatván; erről Nagyságod a nevezett igazgató tudósítása végett oly hozzáadással értesítetik, hogy a már fölvetett 500 ftnyi előlegesen fölül neki meg kijáró 72 ft 34 krnyi összegnek bélyegtelen nyugtájáért a pesti cs. kir. gyűjtőpénztárnál leendő utalványozása végett a szükséges intézkedés megtétetett.”²⁰

A feltételezhetően 1863 késő ősztől folyó építkezés legkésőbb 1865 késő tavaszáig befejeződött, hiszen ekkor került sor az épület minden tekintetben való megvizsgálására, műbírálatra. Erről szintén egy, a Helytartótanács által a Tudományegyetem Akadémiai Tanácsának címzett levélből értesülünk:

„A magyar királyi egyetemi növénykertben felállított új üvegház, és az abban létező melegvízzeli fűtési szerkezetre nézve, a műbírálathoz eszközölése és pedig az előbbire nézve folyó évi július hó 1-jére az utóbbit illetőleg pedig folyó évi július 8-ra reggeli 8 órára tuzetik [!] ki, és az ez ügyben Standinger Benedek mint királyi kormányzék biztosa elnöklése alatt működendő bizottmány tagjaiul Rauschmann Gusztáv magyar királyi országos építészeti igazgatósági főmérnök és a mind a két tárgy építése, illetőleg felállítása vezetésével megbízott építészeti hivatalnok – Bertram Ferencz a magyar királyi műszaki számvevő osztálynak segéd számvizsgálója, továbbá a magyar királyi államszámvevőség által kijelölendő egyik hivatalnoka – az egyetem részéről pedig Dr. Linzbauer Ferencz egyetemi tanár és növénykerti helyettes igazgató, – végre mint e királyi kormányzék [a Helytartótanács] részéről külön kiküldött szakértők, jelesen is Szkalnitzky Antal,²¹ a fűtési szerkezet műbírálathoz pedig Bielek Miksa budai királyi József műegyetemi tanárok ezennel kinevezetvén; - erről a magyar királyi tudományos akadémiai tanácsa tudomás és a fennevezettnek értesítése végett oly hozzáadással tudósítatik, hogy a műbírálathoz eljárásra vonatkozó jegyzőkönyvek annak befejezésétől számítandó legfeljebb nyolc nap alatt külön külön lesznek ide felterjesztendők.”²²

Linzbauer Ferenc Xavér maga számolt be tevékenységéről egy kétnyelvű (magyar és német) könyvben, amely elsődleges forrása működésének. A kert akkori állapotának leírásakor felsorolja az üvegházakat is: „Így van jelenleg az, szinte Ő cs. apostoli kir. Felsege legmagasb engedelmevel mult nyáron épült 33 öl hosszú és pompás nyolcszögével (Octogon) meglepő új üvegház, – úgy nem különben a 20 öl hosszú régi megújított (jelenleg

Tepidariumnak fölhasznált) üvegház – a harmadikkal t. i. a szaporító házzal egyetemben – a legritkább, legbecsesebb és legérdekesebb növényekkel »a magyar tudomány ápolására és a szorgalmas magyar ifjúság tanítására« felékesítve.”²³

A nagy üvegház (Pálmaház) környezetéről és helyéről a következőket tudhatjuk meg a szerzőtől: „Az arboreto-fruticetum, melynek egy része már a felső kert ténen áll, – közvetlenül az új növényház dombterüjével határos, a melly előtt két pázsitos négyszög terjed el, az octogonhoz vezető ernyős akácok sorozata által szétválasztva. Azon egész tér, amelly a most leirt arboreto-fruticetumot, az új növényházat, s a pázsitos négyszöget magában foglalja, 1864 előtt műveletlen kopár föld volt.”²⁴

A *Vasárnapi Újság* ismeretlen szerzője 1869-ben írja le a növénykertet és az abban álló Pálmaházat: „Ez emlék [Endlicher és Unger emlékműve] mögött egyszerű virágágyak terülnek, melyekben az Endlicher-féle növényrendszer főképviselői vannak elhelyezve, majd távolabb a háttérben, a vízi növényeknek szánt tavak partjain szomorú füzek árnyában csavarog az út az intézet legnevezetesebb pontja, az újonnan berendezett csinos üvegház felé. – Az üvegház körül különböző kísérleti célokra szánt pinczék, s a kaktusztelepek vannak elhelyezve...”²⁵

Az 1863/1864 és 1865 között felépült üvegház sok hasonlóságot mutat egy tervcsoport rajzaival, amelyeket talán még Gerenday József, de lehet, hogy már Linzbauer Ferenc Xavér szerzett be Hamburgból. A pesti Botanikus Kert Igazgatóságán jelenleg megtalálható tervanyagban ugyanis található öt tervrajz, amelyeket egy hamburgi építész, bizonyos F. G. Schirlitz írt alá, és amelyek négy, különböző üvegházhoz készültek, de egyiken sincs feltüntetve, melyikhez. E rajzok közül két verzió egy középen, a főhomlokzaton a nyolcszög öt oldalával záródó alaprajzi formát mutat, és két, szimmetrikus oldalszárny csatlakozik ehhez. Az egyik terven a szegmensíves nyílások is megjelennek, ilyen záródású üvegfelületek sorakoznak a megépült pesti Pálmaház homlokzatán. Persze jelentős különbségek is vannak, de a hasonlóságok arra engednek következtetni, hogy a pesti Pálmaház megtervezésekor fontos mintakép szerepe lehetett a hamburgi rajzoknak.²⁶

Az 1860-as években még magasztalt üvegházat egy évtizeddel építése után már alkalmatlan építményként mutatja be a *Magyarország és a Nagy Világ* szerzője, Vajda Viktor: „A rendelkezési alapokból alig jutott annyi, hogy az üvegház és berendezés költségeit fedezni lehessen; új növények beszerzésére gondolni sem lehetett. [...] Ez igényeknek megfelelően fűvészkertünk belső és külkerte oszlik. Az utóbbi a szabadon és hazánkban vi-

rusuló növényzetet foglalja magában; a belsőkert ellenben, vagyis a nyolcszögű nagy üvegház, a meleg- és orchidea-ház a forróéglji nevezetes flórának van fentartva. [...] a forróéglj gyermekei, a karcsu pálmák is háborítatlanul fejlődhetnének, mivel az üvegház mennyezetének jelenlegi alacsony volta ezt meg nem tűri; pedig jól tudjuk, hogy az egyszikűek főékesége a sugárságban rejlik.”²⁷

A *Nagy Világ* felelős szerkesztője, Ágai Adolf hasonlóan vélekedett, de kritikusabban fogalmazott: „Van a kertnek két egész és egy fél üvegháza. A nagyobbik sok jó akarat, de kevés tudománnyal van építve. Szerkezeténél fogva ugyanis nem felel meg eléggé. Különösen fogyatékos az octogonnak nevezett középrész, mely – pálmaháznak volt tervezve – de ép e célra volt alkalmatlan. Fő hibája, hogy a növények csak oldalt kapnak világosságot, s így



helyotropikus, világosság-szomjas voltuknál fogva egy irány felé hajolnak s elgörbülnek, elcsúfolnak. E ház helyrehozása sürgető szükség, kiválókép a pálmák végett, melyek közül többen már is oly nagyok, hogy alig férnek el szűkre mért börtönükben s így sinlenek, elsatnyulnak s deli szépségükben sokat szenvednek.

A nagy üvegház octogonja nyáron üres, télen pedig kiválólággal új hollandiai s az ezekkel egyenlő tartást és bánásmódot igénylő növényekkel van telve, melyek nyáron át az intézeti épület s a nagy üvegház közti téreken s árnyas ligetben vannak elhelyezve, más, a többi üvegházakból kihordott növényekkel együtt.

Ez épület jobbik szárnyában vannak a pálmák, cycadeák s egyéb nagybecsű tropicus és subtropicus növények, míg a balszárnyban szintén néhány pálma s ezeken kívül nagy füge-félék, lilium- és amaryllis-fajok, azáleák, mályvák stb. vannak elhelyezve. A kisebbik

Pálmaház
összképe
*Vasárnapi
Újság*
1869

a melegházi harasztokat, ezeken kívül a kontyvirág-féléket (Aroideae) nagybecsű orchideákat, tropikus gyógynövényeket stb tartalmaz.”²⁸

A Pálmaház eredeti tervrajzait sajnos nem ismerjük. Az épület tervezőjeként az irodalom Diescher József²⁹ nevét említi, bár legalább két helyen Drescher József formában. A felépítéstől eltelt száz évig – úgy tűnik – senki nem publikálta a tervező nevét, első ízben talán dr. Priszter Szaniszló 1971-ben megjelent könyvében olvashatjuk a nevet a Pálmaházzal összefüggésben: „A már Gerenday óta meglévő kisebb üvegházon és a szaporítóházon kívül Linzbauer felépítteti a 62 m hosszú 3-részes nagy üvegházat (építője Drescher József. 1864 és 1865 között, költsége 30 000 Ft volt).”³⁰ Forrását azonban nem nevezi meg a szerző.

Helyreállítás és átalakítás az 1960-as években

A százéves épülettel kapcsolatban, ahogy fentebbi idézeteinkből kiderül, már kevéssel felépítése után kritikák fogalmazódtak meg. A legfontosabb ezek közül az volt, hogy alacsony az épület, és a fényt nem megfelelő irányokból, illetve nem megfelelő mennyiségben engedik be az ablakai. Természetesen az eltelt száz év alatt erősen leromlott az épület állapota is, így az 1960-as évekbe régen időszerű volt az épület korszerűsítése. A tervezési munkákat a két világháború közötti időszak jeles építésze, Kotsis Ivánra bízta, aki nem rutinfeladatnak fogta fel megbízását. Az építés így foglalta össze az épület 1960-as évekbeli építkezések előtti állapotát, illetve a következőképpen ismertette az elkészült épületet:

„Az 1944–1945. évi ostrom alatt az épület súlyosan megrongálódott, pusztulása folytatódott húszesztendő magárahagyatottsága alatt. Tüzelőanyag-raktárnak és lomtárnak használták. 1964-ben végül is az egyetem gondoskodott az épület helyreállításáról, amikor is már nemcsak restauráltuk azt, hanem a pálmák és egyéb trópusi növények szakszerű elhelyezésének és nevelésének megfelelően gyökeresen át is építettük, gondosan ügyelve arra, hogy eredeti jellegét ne változtassuk meg, sőt romantikus, korhű hangulatát a kiépítés során nyomatékosan kidomborítsuk.

A növényzet igényelte intenzívebb megvilágítás, sőt benapozás céljából a hátsó tömör hosszfalat úgyszólván teljes magasságban sűrű ablakállásokkal megnyitottuk, és a szárnyak tömör síkmennyezete helyére üvegezett, vasszerkezetű nyeregtetőket építettünk. Hogy az utóbbiakat a középső kupolás térhez szervesen csatlakoztathassuk, ennek körítőfalait attikaszerű felépítménnyel megemeltük az oldalszárnyak nyeregtetőinek

gerincmagasságáig, és innen indítottuk a nyolcszögletes gúlaszerű, üvegezett kupolát.

Ennek legnagyobb belső magassága közel 20 méter, hogy alatta a magas növésű pálmafajták elférjenek. Az üvegtetők felületeit a napsütés ellen szükség esetén lécrácsokkal védik, melyek kigöngyölítésére, valamint az üvegfelületek tisztítása és karbantartása végett mind az oldalszárnyak, mind a kupola üvegfelületein könnyű korláttal ellátott járók szolgálnak. A belső felületek alatt a szelemenek vonalában párafogó bádogvályúk vezetik el az összegyűlt vizet. A botanikus kert épületeinek hangulatában tartott egyemeletes üzemi épület földszintjén kertészlakás, a dolgozók étkező, pihenő- és öltöző-mosdóhelyiségei, emeletén pedig laboratóriumok és a könyvtár kapott helyet. A kazánház a pincében a pálmaház fűtését is ellátja.”³¹

Kotsis Iván így emlékezett vissza e munkájára: „Legkedvesebb munkáim egyike volt az Egyetem Botanikus kertjében lévő, a múlt század második feléből származó és az ostrom alatt erősen megrongált pálmaház újjáépítése, már csak azért is, mert családi kapcsolatok is fűztek hozzá. Apósom, dr. Tuzson János egyetemi tanár több éven át volt a Botanikus Kert érdemes igazgatója, családjával együtt ott is lakott, és természetesen mi is gyakran jártunk ki, főként feleségem és fiaim töltöttek sok időt a szép és dús növényzetű fűvészkertben. A múlt század második feléből származó és déli oldala felől oszlopokkal megnyitott romantikus pavilont, amely annak idején nyilván inkább kerti csarnoknak épült, nem pedig kimondott szakszerű növényháznak, úgy kellett helyreállítani, hogy az különféle pálmafajok elhelyezésére és termesztésére alkalmas legyen. Elsősorban is a középső, nyolcszögletes, alacsony üvegekupolát megmagasítani és a hátsó, végig teljesen tömör, ablaktalan falat teljes hosszában megnyitni, hogy a szárnyak minden oldalról fényt kapjanak. A vasszerkezetű üveglefedések megmagasítása ezen felül lehetővé tette magas növésű pálmafajták elhelyezését is, főként a középső kupola alatt. Melléje épült az egyemeletes laboratórium épület, a pálmaházzal üvegezett folyosó összeköttetéssel.

Az épület eredeti jellegét meg kívántam tartani, és súlyt helyeztem arra, hogy a korinthusi fejezetekkel kiképzett és korukra jellegzetes öntöttvas oszlopos homlokzatú pálmaház, és az oromzatos és cseréppel lefedett nyeregtetejű laboratórium épület festői együttest képezzenek és hozzá simuljanak a botanikus kert múlt századbeli épületei révén kialakított klasszikus és későromantikus együttes hangulatához.

Meggyőződésem, hogy az úgynevezett »SACHLICH« lapostető, acélablakokkal végigmegnyitott laboratórium épület ebben a környezetben bántó lett volna.”³²

Műemléki helyreállítás 2010 körül

Közel fél évszázaddal a Kotsis-féle felújítás és átalakítás után szükségessé vált az épület helyreállítása, amely a Mányi István Építész Stúdió tervei szerint valósult meg. A 2011. szeptember 30-án átadott, megújult épület tiszteletben tartotta a Pálmaház műemléki értékeit, és éppen annak 1960-as évekbeli csorbáit köszörülte ki, amikor az acélszerkezetű üvegtetőket a Kotsis Iván tervezte formában, de finomabb kivitelben építette újjá, a fő tartószerkezeti elemeket megőrizve. A belső térben is igyekeztek minél több eredeti elemet megtartani, de új, korszerűbb járófelületet képeztek ki, ahogy az épület gépészeti rendszerét is újjáépítették.³³

Az épület leírása

A szabadon álló, nyolcszögű középső épületrészből (oktogonal) és két, hosszanti elrendezésű oldalszárnyból álló Pálmaház-épület falazott lábazat fölötti vas-, acél- és üvegszerkezetekből épült. A hossz tengely mentén szerveződő, hosszan elnyúló épület délre néző oldalán húzódik a főhomlokzat. A főhomlokzat középrésze a nyolcszög három oldalával ugrik előre a homlokzat síkjából. Mind a

három oldalon három-három szegmensíves nyílás található, amelyek a lábazat fölött a koronázó párkányig emelkednek. Az ablakokat két vízszintes és öt függőleges vasosztó tagolja függőlegesen álló, hosszú téglalap alakú táblákra.

Az ablakokat öntöttvasból készült, karcsú oszlopok keretezik, amelyeknek tartó szerepe van, a főpárkányt és ezáltal a tetőszerkezetet is alátámasztják. Az oszlopfők korinthoszi típusúak, de az oszlopok lábazatához és törzséhez hasonlóan csak fő vonalaikban követik a klasszikus szabályokat. A középrész középtengelyében nyílik a Pálmaház főbejárata, egy kétszárnyú fakapu, amely kis, akrotérionos timpanonnal záródó előépítményen található. A főhomlokzat oldalszakaszai tizenegy tengelyesek. A végigfutó lábazat fölött, a középrészhez hasonlóan, a koronázó párkányig emelkednek az ablakok. A szegmensíves záródású nyílások és a közöttük sorakozó oszlopok az oktagonon láthatókhoz hasonló kialakításúak. A koronázó párkány háromrészes, klasszikus párkány, a klasszikus szabályokat több tekintetben figyelmen kívül hagyó megoldásokkal. A nyolcszögű középrész koronázó párkánya fölött attikafal emelkedik, amelyen faltükrök között kerek ablakok nyílnak. Ezek fölött konzolos párkány zárja a homlokzatot. Az oktagon fölött nyolcszögű, vasszerkezetes üveg sátoztető, az oldalszárnyak fölött vasszerkezetes üveg nyeregtető fedi az épületet.



**A Pálmaház
a helyreállítás
után**
A szerző
felvétele
2013

A belső tér három egységre tagolódik: a központi, nyolcszögű épületrészre, az oktagonra, valamint a két oldalszárny téglalap alaprajzú épületrészére. A három téregységet a főhomlokzat középrészének oldalait tagoló ablakcsoportokhoz hasonló nyíláscsoportok választják el. E hármas nyíláscsoportok nyílásai szegmensíves záródásúak, a homlokzatiakhoz hasonló oszlopokkal tagolva. Mindkét nyíláscsoport középső tengelyében nyílik az átjáró ajtó az egyes terek között. Az épület mindhárom egységében délszaki növények élnek, a keleti szárnyban kis medence is található.

Összefoglalás

Az 1863–1864-től 1865-ig épült egyetemi fűvészkerti Pálmaház, amelynek építésével a levéltári források szerint az Országos Építészeti Igazgatóság volt megbízva, csak részben maradt fenn eredeti állapotában, de az 1963 és 1966 közötti felújítása és átalakítása, valamint a 2011-re megvalósult újabb helyreállítás is igényesen, műemléki értékeihez méltón történt.

A Pálmaház jelentősége mindenekelőtt méretében rejlik: ismereteink szerint ez volt az egyik legnagyobb méretű üvegház, amely addig Magyarországon épült. Szerkezeti szempontból egyáltalán nem tekinthető forradalmian újszerűnek, a korabeli vagy akár évtizedekkel korábbi nyugat-európai társaihoz képest igen nagy mértékben ragaszkodik a hagyományos falazathoz. Egyetlen olyan falfelülete sem volt eredetileg, amely tetőtől talpig kizárólag vas- és üvegszerkezetű lett volna. Ami azonban szerkezeti versenyképessé teszi az épületet a hasonló kortárs épületek között, az az üvegtetők minden felületre kiterjedő alkalmazása, mindenekelőtt a nyolcszögű sátoztető (úgynevezett üvegcupola) a központi épületrész fölött. Az épület talán legmegragadóbb alkotóeleme a déli, vagyis a főhomlokzaton, a lábazati sáv fölött végigvonuló, szegmensíves záródású ablakok sora, amelyek üvegfalat alkotnak. Ezt az üvegfalat a homlokzat síkja elé ugró, klasszikus elemekből romantikus módon komponált és formált vasoszlopok tagolják szakaszokra. A tömegformák széleit hangsúlyozandó a falak sarkai fölött vázák helyezkedtek el, amelyekben délszaki növények, mint az épület funkcióját jelző szimbólumok kaptak helyet.

Az épületet 1964 és 1966 között Kotsis Iván építész tervei szerint átalakították. Nem kétséges, hogy az eredeti és az átalakított épület is műemléki értéket képvisel. Az átalakító építész nem kívánt eltérni az épület eredeti jellegétől, sőt nagy műgonddal olyan új részekkel egészítette ki a régi épületet, amelyek megtévesztésig belesimulnak a XIX. századi épület összképébe. Nem

véletlen, hogy Kotsis Iván értőn nyúlt a historikus elemeket felhasználó épülethez, hiszen ő maga, mint műegyetemi tanár, több szakkönyv szerzője e területen. Örömteli, hogy a szükséges megmagasítás feladata Kotsis Iván értő kezeibe került, aki nem kívánta erősen megváltoztatni az épület jellegét. A nyolcszögű középrész fölé emelt attikafal, annak részletformáival, tagozataival szervesen illeszkedik a Pálmaház építési korának stílusába. Nem akar túlságosan modernként elűtni az eredetitől, de nem is akar műveltebbnek, szakértőbbnek tűnni annál. A Kotsis-féle átalakítás leginkább zavaró sajátossága nem az új üvegtetőknek az eredetinel nagyobb lejtésszöge, hanem a kivitelezéskor használt túl széles keresztmetszetű, az eredetihez képest kissé túl erőteljesnek ható acélszerkezetek jelenléte. Az ilyen tetőn lévő vasszerkezeteknek egy XIX. századi épületen a könnyűség hatását kellene kelteniük, ahogyan az egykorú pályaudvarok Poloncean-szerkezetes tetőinél (például Budapest, Nyugati pályaudvar) látható. Hasonlóan túl masszív, ipari jellegű a nyolcszögű üvegtető külső felületeit elborító járófelületek jelenléte. Az átalakított tető tömegformája így nem érvényesülhetett akadálymentesen.

Összességében azonban elmondható, hogy az épület a XIX. és a XX. századi magyarországi vas- és üvegszerkezetes építészet egyik legkarakteresebb és legszínvonalasabb alkotása, amely 1958 óta méltán élvez műemléki védelmet.³⁴

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány a szerző 2009-ben írt műemléki dokumentációján alapszik (Hild-Ybl Alapítvány archívuma).
- 2 BERZA László: *Budapest Lexikon I. (A–K)*. Bp., Akadémiai, 1993, 151.
- 3 GOMBOCZ Endre: *A Budapesti Egyetemi Botanikus Kert és Tanszék története. 1770–1866. Egy fejezet a magyar botanika történetéből*. Bp., Királyi Magyar Tudományegyetem, 1914, 1914, 110.
- 4 Budapest Főváros Levéltára (a továbbiakban: BFL) VII. 12. d. 7206. telekkönyvi betét.
- 5 GOMBOCZ: *i. m.* (1914), 110.
- 6 Az Aquarium terveinek lelőhelye: BFL XV. 17. d. 329. 36177. hrsz.
- 7 SZABÓ Zoltán: *A Budapesti Egyetemi Növénykert = Vasárnapi Újság*, 1908. november 8. (45. sz.), 905.
- 8 GOMBOCZ: *i. m.* (1914), 111–112. A tervezett épületek helyszínrajza az ELTE Botanikus Kert Könyvtárában található.

- 9 GOMBOCZ: *i. m.* (1914), 115.
- 10 Tervrajzok az ELTE Botanikus Kert Könyvtárában. Gerenday József fűvészkerti iratai az ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai között található.
- 11 GOMBOCZ: *i. m.* (1914), 116.
- 12 SZABÓ: *i. m.* (1908), 905.
- 13 A kis üvegház megvásárlásának hosszas levelezése az Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltárban található, mint ahogy a Pálmaház építésével kapcsolatos eddig ismert legfontosabb iratok is, 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz, Linzbauer Ferenc Xavér iratai.
- 14 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1863. szeptember 11-én kelt, 67907. számú helytartótanácsi irat.
- 15 A Pálmaház eredeti tervrajzait sajnos nem ismerjük, Budapest Főváros Levéltárban, valamint az Egyetemi Levéltárban, továbbá a Magyar Országos Levéltárban eddig nem sikerült rátalálnunk.
- 16 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1863. október 31-én kelt, 81047. számú helytartótanácsi irat.
- 17 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1864. november 26-án kelt, 93653. számú helytartótanácsi irat.
- 18 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1864. december 7-én kelt, 99711. számú helytartótanácsi irat.
- 19 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1865. február 10-én kelt, 12422. számú helytartótanácsi irat.
- 20 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1865. február 16-án kelt, 14061. számú helytartótanácsi irat.
- 21 Szkalnitzky Antal (1836–1878) a budai politechnikum tanára, 1865-ben tervezői pályája elején álló építész, akinek addig megépült főműve a debreceni színház épülete, később számos budapesti középület és palota tervezésével bizonyította kiemelkedő képességeit.
- 22 ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai, 4. doboz. Linzbauer Ferenc Xavér iratai, 1865. június 25-én kelt, 41578. számú helytartótanácsi irat.
- 23 [LINZBAUER Ferenc Xavér]: *A magyar királyi pesti egyetem Növénykertének jelen állapota. Gegenwärtiger Stand des botanischer Gartens der königl. Ungarischen Pester Universität.* Buda, Magy. Kir. Egyetem, 1866, 8.
- 24 Uo., 13.
- 25 [NÉVTELEN]: *Az egyetemi növénykert = Vasárnapi Ujság*, 1869. október 10. (41. sz.), 562.
- 26 Tervrajzok az ELTE Botanikus Kert Könyvtárában. Gerenday József fűvészkerti iratai az ELTE Levéltára 253/a. a Botanikus Kert iratai között található. Jelen dokumentáció írása kapcsán nem volt mód átnézni a több dobozt megtöltő iratanyagot, de elképzelhető, hogy itt megtalálhatók a tervezett üvegház iratai is.
- 27 VAJDA Viktor: *A budapesti fűvészkert. Adatok a magyar fűvészet történetéhez = Magyarország és a Nagy Világ*, 1874. augusztus 23. (34. sz.), 417.
- 28 Dr. Tökés [Ágai Adolf]: *Az egyetemi növénykert = Magyarország és a Nagy Világ*, 1876. július 9. (28. sz.), 431–434.
- 29 Diescher József (1811–1874) pesti építész és építőmester, a kor több nagy középületének kivitelezője. Munkásságát rövid cikk foglalja össze, amelyben azonban nem szerepel a Pálmaház. PEREHÁZY Károly: [cím nélkül Diescher Józsefről] = *Élet és Tudomány*, 1974, 40. sz., 1874.
- 30 PRISZTER Szaniszló: *A Budapesti Egyetemi Botanikus Kert 1771–1971.* Bp., Józsefvárosi Művelődési Klub, 1971, 53.
- 31 KOTSIS Iván: *A Botanikus Kert újjáépített pálmaháza = Magyar Építőművészet*, 1969, 6. sz., 48. A cikk tartalmazza még a tervezésben és az építésben részt vevők nevét: a KÖZTI-ben dolgozó Kotsis Iván mellett a vasszerkezetek statikus tervezője Kádár István, a vasbeton szerkezetek statikus tervezője pedig Molnár József és Wéber György volt, szintén a KÖZTI-től. A vízvezeték és csatornázás tervezője Kelencz Istvánné volt, a központi fűtésért Kovács Györgyné volt felelős, az elektromos berendezések tervezője Szűcs Károly volt. A Középülettervező Vállalat (KÖZTI) 1964-ben végezte a kivitelezést. Az építkezés előtt felmérték a meglévő épületet, tervekét és fényképeket készítettek. Ezek a dokumentumok, ahogyan az átalakítás és bővítés tervei és fényképei is, a Magyar Építészeti Múzeumban található: Kotsis Iván hagyatéka, 26. album.
- 32 *Lapis Angularis I. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.* Hauszmann Alajos, Maróti Géza, Kozma Lajos, Kotsis Iván, Borbíró Virgil, Fischer József, Gáboros Lajos. Szerk. HAJDÚ Virág, PRAKFAI Endre, Bp., OMvH Magyar Építészeti Múzeum, 1995, 288–289.
- 33 MIZSEI Anett: *Megújult Pálmaház és Fűvészkert = Építészforum.* epiteszforum.hu, 2011. november 2. <https://epiteszforum.hu/megujult-palmahaz-es-fuveszkert>
- 34 Az 1960-ban megjelent *műemlékjegyzékben*, amelyet az építésügyi miniszter 2.2509/58.sz. alatt és a művelődésügyi miniszter 120.344/1958.sz. alatt jóváhagyott, az épület – a Festetics-villával együtt – mint műemlék (M) szerepel. Műemlékjegyzék. Szerk. GÓLYA József, összeállította az Országos Műemléki Felügyelőség, Bp., Műszaki, 1960, 52.

Wesselényi-Garay Andor

A snassztól a spontánig

A népi építészet új megjelenési formái 2.

Egy kert története

■ Dolgozatom első felében a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete 2018. május 31. és június 1. között rendezett, *Keresztény egyházművészet III., Vallás–nép–művészet* című konferenciája ürügyén arra kerestem választ, létezik-e ma Magyarországon vallásos népi építészet. A tekintélyérvekkel is alátámasztható nemleges válaszon túl ugyanakkor kecsegtető eredményekkel szolgál, amennyiben külön vizsgáljuk a kortárs vallási építészet és új-népi építészet lehetséges alakzatait. Kunkovác László gyűjtéseit és Janáky István épületlelményeit leszámítva a kortárs népi építészet tárgyköréhez tartozni tűnő házakat az kötötte össze, hogy valamelyest mindegyik szerepelt az utóbbi évtized kortárs építészeti és művészeti diskurzusaiban. A továbbiakban viszont egy kert történetén és annak speciális értelmezésén keresztül kívánok újabb szempontokkal szolgálni a kortárs népi építészet mibenlétéhez.

Kortárs nép és építészet

Etyek földrajzi fekvése különleges. Fejér megye legkeletibb zugában elhelyezkedve mégiscsak Budapest vonzáskörzetéhez tartozik: az autópálya közelsége kapcsolja a nyugati sváb szuburbia gyűrűjéhez és teszi kulturális hagyományait tekintve hasonlatossá Nagykovácsihoz, Budakeszhez. A dombos vidék túrázók kedvelt célpontja, de a faluhoz tartozó hatalmas területeken vadászat és szőlőművelés is zajlik. Itt épült fel a Korda Stúdió – Etyekwood –, a gasztrókultúra térnyerésével pedig jegyzett esemény lett előbb az Etyeki Kezes-lábos és a Pincefesztivál, majd évente négy alkalommal az Etyeki Piknik. A helyépítészeti különlegessége a körpince, továbbá a Sós-kúti úti és az újhegyi pincesor, a borturizmus kedvelt célpontjai az öreghegyi szőlőterületek. Az itt épült kortárs szőlészetek a hazai építészet jegyzett darabjai is lettek. Miközben a terület tehát minden ízében hasonlóknak tűnik a Buda környéki luxusfalvakhoz, alapvető különbség, hogy

Etyeken a lakók komoly hányada dolgozik a szőlészetben és a tehenészetben. A mai napig élnek bizonyos paraszti hagyományok: a „hortikultúra”, az idénymunkák szervezése nemcsak hobbi, hanem megélhetés is. A sváb tradícióknak megfelelően a munkának komoly a tisztelete: a falu rendezett, a generációk óta helyinek számító kisközösségét a kölcsönös szívességek és gesztusok rendszere kapcsolja össze. Kórus, vadásztársaság és működő horgászegyesület a civil szervezeti háló legfontosabb csomópontjai.

A ház

Ebben a környezetben épült fel Mama és Papa háza. Papa falusi mesteremberként az ácsmunkáktól a fémmegmunkálásig, a vadászattól a szőlőtermesztésig kis túlzással mindenhez ért: a szakiskola elvégzése után vonatrakodóként is dolgozott. Mama hasonlóképp jártas a kert- és szőlőművelésben, munkájának középpontjában a helyi borászat adminisztrációs teendői álltak. Telküket 1978-ban vásárolták meg a tanácstól, egy olyan földdarab részeként, amely az államosítás előtt még a családhoz tartozott. Annak érdekében, hogy ne születhessen újjá a nagybirtok, szabály rögzítette, hogy családtagok ne vásárolhassanak szomszédos telkeket, így csak egy, a szülői háztól beljebb eső parcellához juthattak hozzá. A ház 1980-ban épült, nyeregtetővel, az utcára merőleges gerinccel, a falvakra általában jellemző, oldalhatáron álló beépítéssel. Középfőfal osztja a traktust: az oldalhatár felé eső blokkba került a garázs és a méretes kazán. A kerti traktusnak négy fő rendeltetést adtak: az előszoba egyik oldalán nyílik a konyha-étkező a hozzá csatlakozó kamrával és lépcsővel, a másikon pedig a tisztaszobaként is értelmezhető nappali. Az emeletre a hálósobákat tették, a padlás a falusi hagyományoknak megfelelően üresen maradt. A középfőfal helyét elmérték; a turpisság akkor derült ki, amikor emelték volna helyére az első földemgerendát, és az kis híján a

falközbe zuhant. A falat felvastagították, ezért aztán szűkebb nyílás adódott az emeleti mellékhelységre, amelyet már nem lehetett kitölteni szabványajtóval. Az egyedi ajtó legyártását a szomszéd asztalos bácsi vállalta, karácsonyi határidővel. Az ajtó nem készült el, ezért a család és a cseperedő gyerekek is hozzászoktak ahhoz, hogy legfontosabb beszélgetéseiket az egyébként is intim pillanatokra fenntartott kis helyiségben folytassák le. Tizennyolc évvel később, karácsony előtt szólalt meg a csengő. A kapuban az asztalos állt, és széles mosollyal üdvözölte Papát: „Szervusz, édes öcsém, meghoztam az ajtót.” Az emeletes ház lapszerkesztői szempontból nem különösebben szép, magasépítészeti szempontból nem is értelmezhető: kulturált, tiszta, rendezett, afféle törődés és környezetalakítás eredménye, amely ugyanakkor megfelel a település munkakultúrájának, a gondossággal kapcsolatos kollektív fogalmainak.

A kút

1988-ra érett meg a helyzet arra, hogy a konyhakertet ne vezetékes vízzel öntözzék, hanem fúrt kútból. Bizonyos mélység után az etyeki víz nagyon jó, a faluban fakadó forrás – Magyarkút – pedig évszázadok óta palackozható minőségű ásványvízzel látja el a helyieket. Papa először három székelyt bízott meg a kút kiásával. Egyikük az iszapos vödröt merte, a másik vörös fejfel lógatta a bokájára csavart kötélén társukat a lyukba, aki fejfel

lefelé ásott. „Ne aggódjon, Papa, ezt mi így szoktuk.” Papa viszont aggódott, mert ő nem így szokta, ezért új brigád jött, akik a hagyományos, gyűrűsüllyesztési technikával ásták ki a kút. Felépítménye egy zsindeyes kis tető lett csörlővel, mellette egy fedett gyűrű, amely asztalként is működött. Az kis szerű nem különleges: a nap által szürkére szikkasztott szerkezet a rendeltetésén túlmenően nem akar szép lenni, mégis azzá válik.

A gépszín

1990-ben gépszínnel bővítették a házat. Az új blokk a hátsó homlokzathoz csatolt nyúlványként jelentkezett az oldalhatár mentén, követve a logikát, amellyel évszázadokon keresztül toldották a parasztházakat. Igazi falusi portához méltón állt itt egy bicikli, amellyel a kocsmába lehetett kerekezni, egy robogó, amellyel a szőlőbe lehetett kiugrani, egy chopper, amellyel motortúrákra indulhattak, egy szuburbán a vásárlások szervezésére, egy elnyúlhatatlan Lada Niva a vadászatokhoz, vadráccsal a hátsó lökhárító felett, egy transzporter az idénymunkások szállításához és egy szedán az ünnepi alkalmakra. Ráadásnak pedig egy muzeális értékű Massey Ferguson traktor, amelyet Papa a szabadidejében újígatott fel oly hozzáértéssel, hogy duplájáért is vitték volna, mint amennyibe neki addig került. A géppark körüli tér ácszerkezetfedése hullámpala volt, de ormótlan csomópontjai kiválóan működtek. Nem ázott be, nem dőlt össze, a havat, a vizet elvezette anélkül, hogy bármelyik szerkezete is nedvesedett volna.

Télikert

A gépműhely nem volt olyan széles, mint a kéttraktusos ház, ezért a csatlakozásnál kialakult sarok-könyök szinte kínálta az újabb bővítés lehetőségét. 1994-ben kis fedett terasz került ide, élvezni a kert csendesebb pillanatait. A teret azonban hamar beburkolták: kellett a hely, hogy átteleljenek Mama virágai, de hamar ide kerültek a permetszerek, a kisebb kerti szerszámok is. A bővítmény a gépszínhez hasonlóképp hullámpala fedést kapott, az ereszcsonatnak pedig egyre bonyolultabb bádogos műként vezették el a vizet a tetőkről, messze a falaktól.

Ólak

Már a következő évben, 1991-ben felmerült, hogy érdemes lenne állatokat tartani, így a gépszínt pajtával bővítették. Benne a disznóólakat kifalazták, a bikaborjak a hátsó, osztatlan térbe kerültek, a kert felé eső homlokzat pedig nyitott vasszerkezetet kapott. A fedés

A kút
2014



az eddigi bővítésekhez hasonlatosan hullámpala lett. Az immár háromszakaszos házvonalat végébe különálló disznófüstölőt építettek, amely – Kunkovács László gyűjtésére utalva – östípusként tökéletesen megfelelt az akár évszázaddal korábban épült elődeinek.

Étkező

2005-ben úgy döntöttem, megszabadulok a saját kandallómtól. Üvegbetétei rendre kiobbantak a hőtől, és ha a fatüzeléssel járó koszt nem említeném, semmiképp sem tudnám elhallgatni a köhögést, amelyet attól kaptam, hogy a tűz hevítette melegből a hidegre kellett járnom a fáért. A fémbeles nem bírta a hőmozgást, szélesedő repedésekkel vált el a köré épített szerkezettől: egy szó, mint száz, elegendő lett.

Papa azonnal lecsapott a lehetőségre. A betétet egy füstölőhöz hasonló kéményszerkezetbe falazta, létrehozva ezzel valamit, félúton egy kemence és egy fakályha között. Mellé gázüzemű sütőgetőt épített – a szokásos grillrácsot már akkor eketárcsával helyettesítette, amely nemcsak arra volt jó, hogy összegyűjtse a felesleges zsírt, de platniként a húst is egyenletesen pirította. A komplexum köré szabadtéri, fedett étkező került, amelyet hamar benőtt a szőlő és a fák lombja. A gépszínnel szemben épített szaleltiben a kandallótest egyfajta emlékhordozó lett. Díszítésként tányérok, aprócska tárgyak jelentek meg párkányán

és kéményfalán, kétirányú mnemotechnikai funkciót betöltve. Nemcsak Mamát és Papát emlékeztették a személyre, akitől az ajándékot kapták, hanem a visszalátogató ajándékozót is biztosították arról, hogy a tárgy becsben tartásával még mindig üdvözlük az egykori gesztust. A relikviák efféle burjánzása különösképp jellemző a portán, céljuk azonban csak részben esztétikai: éppily meghatározón emlékezteti.

A faszerkezetű étkező egyfajta hortus conclusus a lassan megtelő telken. Dísztuja sor választja el a veteményestől, napvitorlák védik a fénytől és a szélről. Íves vonalvezetésű, kerámiával burkolt út köti a járdához, egyfajta díszsétánnyá téve az ide vezető pár métert. Az illatokkal, fényekkel és a szőlőfürtök látványával keltett élményt egy csobogó hangja egészíti ki. Az étkező bejárata mellett aprócska kültéri szökőkút, benne aranyhalakkal. „Egyszer kinn hagytam őket télire – emlékszik Papa –, nagyon nem szerették... Azóta novemberben beköltöztetem őket a garázsba.”

Kútház

2009-re a régi kút eliszaposodott, új kutat fúrtak, amelybe már szivattyút is építettek. A kútház kutyaól méretű: csak ürügy arra, hogy rögzítse és keretezze a terrakotta domborművet, amelyből vízköpőként áll ki az új kútcsap. A házdozozó héjazata alig fél tucat hódfarkú cserépből alakított lovagfedés, amely eredeti



A füstölő,
az étkező
2017

szándékától függetlenül hordoz az építészeti forma és lépték viszonyára vonatkoztatva rendkívül fontos tanulságot. Ez pedig az, hogy azok az építészeti alakzatok, amelyekhez – épp ősfarmjuk miatt – egyben bizonyos méretet és léptéket is társítunk, nem növelhetők vagy csökkenthetők tetszés szerint. A zsugorítást bizonyos „léptéken” túl már nem követ(het)ik azok a technikai részletek, amelyek a gyártásukból adódóan állandó méretűek. Az ereszcsonna-tartó kampók, a hegesztett bádoglemezek varratai, a hajlított toldások, vagyis a korcolások a szerszámok és a háttér-technológia okán sem tudnak kicsik lenni, ami igaz a cserepekre is. Noha Papa a cserepek méretéből indult ki, abból, hogy a lehető legkevesebb hulladékkal oldja meg a fedést, bizonyos zsugorítást elérve ezek a sokadrangú részletek kezdenek dominálni, és kezdik oly mértékben monopolizálni a formát, hogy evvel szét is verik a kompozíciót. Megjegyzendő: ez a jobbik eset. Ha ugyanis valamilyen csoda folytán a kiegészítő szerkezeteket is sikerül az új mérethez zsugorítani, akkor válik menthetetlenül liliputivá az együttes. Olykor a „régiek” is elkövették ezt a hibát: a méret és lépték hasonló konfliktusa okán válik ugyanis makettszerűvé Jože Plečnik monumentálisnak szánt temetőbejárata Ljubljánban.

Medence

A házvonat és az étkező közé telepített kútházat követte 2010-ben a medence. A részben saját erőből, részben pedig napszámban ásva és épített szerkezet anyagilag is megerőltető volt, a fáradságokat meg a fogak között szűrte szitkokat csak az első csobbanás feledtette. A gépészetet akár a földbe is rejthették volna, ehhez viszont Papának

Az üvegház
2017



nem volt kedve, így illesztett az egyre üresebb ólakhoz egy félnyeregű bővítményt: ebbe installálták a szivattyút, és ide tették a tisztító vegyszereket is. A gépészeti mellékhelység – írnam: budi, mert tényleg leginkább ahhoz hasonlatos – a fürdőzés kellékeinek tárolásán túl a sütőhöz hasonló emlékműmentika. A fürdőköpenyek, úszógumikon, törülközőkön túl falain szélcső-harang, napóra, falióra, lakatos golya jelent meg, finoman rovátkolva az eltelt időt.

Részben azért, hogy megnyújtsák a szezon, részben pedig, hogy könnyebben tisztán lehessen tartani a medencét, a következő évben íves polikarbonát fedéssel egészítették ki a „strandot”, amelyhez már eredetileg is széles fateraszokat építettek. Az étkező mellett újabb hortus conclusus jött létre: kis kerítéssel rekesztették el a veteményesbe nyúló „uszodát”, hogy a kutya ne hordhassa a piszkot a napozóágyak közé. A pihenőteraszt beton béléstest sor választotta el a veteményestől, az elemekbe Mama virágot ültetett. Papa véletlenszerű sorrendben festette a blokkokat kékre, zöldre, sárgára és vörösre. 2017-ben a Krakói Építészeti Biennálén épp e kert történetével készültem egy konferenciára, amikor az előttem szóló ismertető egy kutatást, amely a krakkóiak szín- és felületpreferenciáit vizsgálta – különös tekintettel a köztéri reklámok elhelyezésére. Kiderült, hogy a lista legalján a romos, omló vakolatú homlokzatfelületek állnak, aminél csak jobb lehet, ha eltakarják a reklámmal. A színes, rendezett homlokzatokon már nem szeretik a reklámokat, ideálisnak viszont a homogén, monokróm, visszafogottan színezett felületeket tartják a megkérdezett krakkóiak. Amikor az én hozzászólásomra került sor, nem állhattam meg, hogy vissza ne utaljak erre a kutatásra, és a medencekörnyéket bemutató képekhez érve megjegyeztem: hát, Papa nem a homogén, monokróm felületek kedvelője.

Fatároló

2011 több szempontból is fordulópontnak bizonyult. Tudássá érett a sejtés, hogy nem éri meg állatot tartani. Fokozatosan ürültek ki az ólak, ahogy egyre drágább lett a takarmány, mígnem egyértelmű lett: disznót nevelni – legalább is eladásra – csak akkor éri meg, ha elegendő föld van ahhoz, hogy megtermeljék az állateleséget is. Az energiaárak elszabadulásával a fűtés is egyre drágább lett, úgy döntöttek hát, fatüzelésű kazánnal egészítik ki a rendszert, az ólakat pedig bővítik és fatárolóvá alakítják. Az első rakat fát a szőlészetek régi karóiból szereztek. A már meglévő szerszámok mellé Papa repesztőt és szalagfűrész is gyártott, hogy kezelni tudja a tonnányi

tüzelnivalót, amelyről évekre előre gondoskodott. Mindez komplett faipari műhellyé tette a már egyébként is csurig lévő gépszínt, érett így az újabb bővítés, hogy helye legyen az asztalosszerszámoknak: erre 2013-ban került sor.

Történt, hogy Etyekwoodon forgatták a *The Borgias* című sorozatot, Jeremy Irons főszereplésével. Kompletten reneszánsz kisvárosrészleteket építettek, amelynek festőibb darabjait megtartották turisztikai látványosságnak – hasonlóképp a Guillermo del Toro rendezte *Hellboy II.* című film New York-i sarokházrészletéhez –, de a díszletek java részét kidobták. A takarékoskodó idősebb falusiak szemében ez elképzelhetetlen pazarlás volt, így Papa kapott az alkalmon, amikor bontásra ajánlották a háttérket. „Elhoztam volna én a trójai falovat is a benne lévő vas miatt, de darut kellett volna bérelnem, hogy azt a dögöt a telekre emeljem, az meg már nem érte volna meg.” A *Borgias*-díszletek stafijaiából építette otthon a telekvégig húzódó asztalosműhelyt, amely furcsa, tört ereszvonalal csatlakozott a fatárolóhoz. Értetlenkedésekre így válaszolt: „Ez egy jó anyag, ebből nem vágsz le húsz centit csak azért, mert hosszabb... mit kezdesz a hulladékkal? Elfütöd? Nem jó ez arra. Inkább beépítettem egybe.” A takarékoskodás éppúgy vonatkozott az anyagra, mint az energiára, éppúgy nyilvánult meg tisztelet ebben a gesztusban az asztalosság, mint az egykori díszletépítők iránt. Az ólak, a fatároló és az asztalosműhely építéstörténetéről ma már egyedül a megtört eresz árulkodik. Tagolja még valamelyest az újrahasznosított eternit ereszcsonna: hófogóként védi az új bádогоzást a tavasszal megolvadó-megcsúszó hó súlyától. Az építési szakaszokat ma már csak belül lehet felfedezni. A gépszín enteriőrje eltér az ólakétól, a fatárolót a talált tárgyként körbeépített füstölő különbözteti meg, az új asztalosműhely pedig – az egykori végfalak képezte természetes tagoláson túl – a hosszabb szelemenek miatt vet redőt az ereszvonalra. Kívülről egységes, fonott farácsot kapott az épületvonal, amely azon túl, hogy át is szellőzteti a kamrákat, műhelyeket, egységes háttérrel nyújt a medencézéshez.

Garázs és üvegház

2014-ben minden várakozást felülmúlón teljesített a szőlő. A lassan hajlottabb korba érő házaspár az utolsó szüretre készült, vevőjük is akadt már a földdarabra. Volt persze elképzelésük, mekkora termés lenne jó, becsültek is valamennyit, de a nap végére másfélszer annyi szőlőt takarítottak be, mint amire legoptimistább elképzeléseikben gondoltak. Amikor összeadták a számokat,

Papa szemét elfutotta a könyv, és így szólt feleségéhez: „Mama, meglesz a Mercedes!”

Régi álom vált valóra, amikor következő tavasszal Papa végre a garázsba állt a pár évesen is gyönyörű szedánnal. Ami viszont kilógott a gépszínből. A Papa az autó szélességében bővítette vagy méternyi a garázst, a lapos tetős keresztnyúlványt az új garázskapuval zárta le tovább szöve az ereszcsonna hálóját, amelyek vizét már a földbe vezették, hogy így is táplálják a pár évvel korábban fűrt új kutat. A szuburbán terepjáró az előkertbe költözött, az eredeti, a ház tömegébe épített „garázs” ugyanis már rég fagyasztóládák töltötték meg. „Nem azért vettem én, hogy pompázzak vele, a svábok meg én se nézném jó szemmel, évente ha kétszer ülök bele. De arra gondoltam, legyen már kényelmem, ha ennyit dolgoztam.”

2016-ban üvegházzal bővült a veteményes, amely üvegház – közel negyven év építéssel halmozott esztétikai tapasztalatát sűrítve – remek arányú, jó ritmusú, „japánosan minimalista” darab lett. Faszervezete, a laptoldások, a magától értetődő váltások arról az önkéntelenségről árulkodnak, amelyről Janáky István oly megkapó poézissal ír könyvében.

Madarak

Ezzel az utolsó darabbal voltaképp elfogyott az építéssel elfoglalható szabad terület, ami nem jelentette azt, hogy apró terrakottaszobrok, műkő szökőkutak, betonnippek és egy kiskockakő-rondó ne találnák meg helyüket a díszkertben. De pláne nem jelentette annak akadályát, hogy elinduljon egy új program. Sok falusi házban etették a cinkéket, Mama is így tett, ráadásul két papagája is volt. Egyre komplexebb, szélkakassal kombinált

A madárketrec
2017



madáretetőket jelentek meg, és amikor a kedvenc papagáj elpusztult, Papa épített egy nagyobb ketrecet egy új pár számára. Majd még egyet a galamboknak, még egyet a szomszéd megunt madarainak. A telek utca felé eső része fokozatosan vált kisebb ornitológiai központtá, ahol galambok, sándorpapagájok, fürjek csacska csivitelése, burrogása váltotta a fűrészek hangját. Kérdésekre, hogy miért, így válaszolt: „Mindig állatok között éltünk. És akármelyik is pusztult el, én mindegyiket megsirattam. Egy madarat talán nem fogok. Meg olyan jó erre a csicserségre ébredni.”

Asszemblázs

Talán sejthető: tanulmányom erős állítása, hogy létezik ma új-népi építészet. Erre pusztán egyetlen kiragadott példa az, ami Etyeken történt. Ám ez ikonográfiájában és termelésében sem feleltethető meg annak a képnek és eljárásnak, amelyek alapján felismerni véljük e műfajt. Az új-népi építészeti cselekvések lehetséges értelmezéséhez szeretnék bevezetni egy jól ismert, ebben a kontextusban még nem használt fogalmat, az asszemblázst. Ez a modern művészetben jól ismert eljárás eltérő anyagokból és formákból hozza létre kompozícióit, magyarázata felesleges. Miközben az asszemblázs gyakorlatahoz nagyon is konkrét Picasso- vagy Rauschenberg-darabokat köthetünk, hajlamosak vagyunk szemet hunyni afelett, hogy a gyakorlat végeredményeként nem feltétlenül és nem kizárólag múzeumi tárgyak keletkezhetnek. Hasonló eljárással építették újjá a vörösiszap-katasztrófa után Kolontárt 2010 és 2011 között. A falu rekonstrukcióját Turi Attila építész szervezte, és ki nem mondva ugyan, de az asszemblázs módszerével élt annak érdekében, hogy a hatalmas épületállomány tervezés-módszertanilag is kezelhető legyen. Ennek során létrehozták a tetőformák, bejáratok, homlokzatok és tornácok afféle elemkészletét, amelynek permutációi biztosították az együttes változatosságát. Az egységes változatosság vagy változatos egységesség úgy idézte a magyarországi faluképet, hogy annak értelmezhetősége a XXI. század hazai organikus építészet mezején maradt, miközben kiküszöbölték a magánéros építkezésekre oly jellemző individualizálást is.

Megjegyzendő, hogy a történeti építészettől sem idegen ez az eljárás, bár anakronizmus lenne asszembláznak nevezni akár a vendégszerkezetek megjelenését (Aachen, palotakápolna), akár a meg nem értett megoldások formai utánzását (Nagy Theoderik síremléke) akár azt, ahogy a francia forradalommal kezdve már létező építészeti elemekből, mi több, komplex épülettípusokból állítják össze a nagyobb kompozíciókat. Az asszemblázs

fogalmán keresztül lesz nyilvánvaló, miképp válik egy tipikusan klasszicista épület sztoák, bazilikák, kupolák, agórák és portikusok csoportosításává egy római templom aléptímenyén. Ugyanis pontosan ekképp válik Alberti mantovai San Andreája egy diadalív és egy görög templom asszemblázsává, mint ahogy eltérő léptékekben, de ennek tekinthetők a romkocsmák rendkívül szerethető enteriőrjei, esetleg azok a kortárs ipari rehabilitációk, amelyekben a gépészeti csöveket is a helyükön hagyva kerülnek új dobozok a termekbe.

A fiatalok milliói által használt közösségi fotográfia meghatározó jellegzetességeire gondolva belátható, hogy – gondolatmenetemet éles fordulattal a jelenkori digitális valóságra és identitásokra terjesztve – az asszemblázs köz-népi művészettermelési eljárássá is vált. Ez éppúgy igaz a könnyűzenék mesh-up-jára, mint a digitális képtermelésre és a hangmintákból szervezett cut-and-drop technikákra.

Instagram

Lev Manovich médiaesztétikával foglalkozó képzőművész *Instagram and Contemporary Image*¹ című, 2016-os könyvében több mint kétmillió, Instagramra feltöltött kép alapján jutott arra a megállapításra, hogy a telefon, a rátöltött képmanipulációs programmal nem pusztán eszköz, hanem új poétikus forma. Fiatalok milliói töltnek ma hosszú órákat egy-egy kép alakításával, retusálásával, fényelésével, hogy létrehozzák és végül megosszák a Manovich által a dizájn-fotók² kategóriájába sorolt imaginációikat. Úgy születnek ennek eredményeként gyakran rendkívül egyedi hatású, önálló világú kompozíciók, hogy ehhez előprogramozott filtereket, effekteket, eszközöket és algoritmusokat használnak készítőik. Magyarán: már rendelkezésre álló fotómanipulációs eljárások garmadájából választanak a fiatal művészek, amelyek közül adott esetben akár egyet csak véletlenül sikerült alig száz éve elérni, ma pedig csak kínnal-keservvel lehetne – ha egyáltalán – reprodukálni. Esztétikai értéket kapott a hiba, a fotópapír fakulása, az egyes objektívekkel együtt járó, voltaképp kellemetlen fénytörés éppúgy, mint a nagyítással járó szemcsésedés, zajosság. A technológiai asszemblázs lett a digitális kultúra egyik legfőbb poétikai eszköze és módszere, amely éppúgy hasonlatos Turi Attila eljárásához, mint Picasso és Rauschenberg stratégiájához, és ahogy tökéletes átfedést mutat azzal, ami Etyeken és még sok dolgos portán történik.

Az új-népi építészet érvényessége nem a házra, hanem a telekre vonatkozik, módszere nem a faragás, hanem a választás: eredménye pedig kert méretű asszemblázs. Ma a motívum hordozója nem az ornamentika, a kézzel

elsajátítható, majd befaragott díszítmény, hanem az építőipari áruházakban – Bauhaus, Praktiker, OBI – kapható tárgyhalmaz. Ma nem a csinálás, hanem a választás, nem a ház, hanem az egész telek válik médiummá. Az ipar megtermeli a formát, amely telek méretű asszemblázsok útján definiálódik újnépi építészetté. A választás mögött húzódó esztétikai konstrukciók – hasonlóképp a „rég” népművészetéhez – mintakövetéssel, ritkábban pedig orális hagyományokon keresztül születnek: „Hol vetted, Jóskám, ezt a kőoroszlánt?” „Beton...” „Nembaj, nekem is kell.” Legyen a végeredménye bármily távol is a száz évvel ezelőtti népművészet kapcsán született szépségfogalmunktól, de változatlanul létezik a mai gazdálkodásból, agráriumból élőknek egy szépségrendszere.

Természetesen nem kívánom ezzel a gondolatmenettel institucionalizálni mindazt, ami az országban százával történik – ez ugyanis megtörtént a Bory- és elindult a Taródi-vár kapcsán, de fájdalmasan várat magára Fogarasi Árpád kocsordi bunkere esetében –, határozottan érvelni kívánok ugyanakkor amellett, hogy fogadjuk el az efféle eredményeket az asszemblázson keresztül megvalósuló újnépi építészetként. Ellenkező esetben ugyanis veszendőbe megy, pontosabban: tanulság nélkül marad az a környezetalakítási energia, amely sejtésem szerint szerencsére százával teremti az etyekihez hasonló együtteseket Magyarországon.

Összefoglalás

Jelen tanulmányban amellett hoztam fel indokokat, hogy az építészet specializálódásával, a szakember megjelenésével a XX. század végére eltávolodott egymástól a ház lakója, tervezője és építője, ám több, igaz, nem túl számos magánkutatás alapján úgy sejlik, hogy eltérő intenzitással ugyan, de a mai napig él valamiféle építészeti hagyomány, amelyet népinek nevezhetünk. Ez az építészet a legcsekélyebb mértékben sem idézi azt a motívumegyüttest, amelyről a dolgot eddig hagyományosan felismertük. Mégis, mai napig létezik népi építészet, ám ennek ikonográfiája drámaian eltér a kanonizálttól, létrejötte pedig a ház léptékét meghaladó térbeli asszemblázs, nem pedig feltétlen építés eredménye. A snassz és az újnépművészet képzetes határai között megjelenő tárgyalakulatok hajtóereje és vitathatatlan vizuális nyomatéka éppúgy származik egy kiaknázatlan belső esztétikai igényből, mint a jó gazda szemléletből.

Tételelem igazolására a tanulmányom első szakaszában szétbontottam a vallás- nép- művészet fogalomhármását, és bemutattam előbb a vallás és építészet lehető legtágabban értelmezett kapcsolatát, majd a következő szakasz a nép és építészet fogalomkettőjét dekonstruálta. Az esszé második részében egy esettanulmányon keresztül mutattam példát a kortárs új-népi építészet jelenségére. A dolgozat zárófejezetében az új-népi építészetet a telek méretű asszemblázs eredményeként értelmeztem.

JEGYZETEK

- 1 MANOVICH, Lev: *Instagram and Contemporary Image*, 2017 <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- 2 DRAGON Zoltán – SEBESTYÉN Csilla: *#BREW: influencer-kísérlet az Instagram újhullámos kávéközösségben = Digitális Bölcsészet / Digital Humanities Journal*, 2018, 1. sz., 203–217. A szerzők ismertetik Lev Manovich kutatásait. „Manovich kutatócsoportja a rendelkezésre álló minta alapján három fő kategóriát különített el: a hétköznapi, a professzionális és a dizájn fotókét. Ezekben belül természetesen viszonylag nagy szórás lehetséges a felhasználók társadalmi, kulturális, illetve esztétikai értékei alapján, melynek léteznek helyi és demográfiai aspektusai is. Ennek ellenére megállapítható, hogy a hétköznapi – számunkra legkevésbé releváns – képi stílus Richard Chalfen megfogalmazásában »otthoni módban« működik, vagyis tematikája a család, és elsősorban az ünnepeket, születésnapokat, utazásokat dokumentálja. Az Instagramon a fentebb említett kategóriák megoszlása a következő: hétköznapi 80%, professzionális 11%, míg a dizájn fotónak minősülő posztok aránya 9%.” 206.

Tóth Csaba

Pálffy Madonna¹



Marco d' Oggiono: *Mária gyermekével és a kis Keresztelő Szent Jánossal*, 1490–1515

■ A Képzőművészeti Főiskola előtt a Szépművészeti Múzeumban dolgoztam, ami meghatározó élmény volt számomra. Bizonyos értelemben többet köszönhetek ennek az időnek, mint a későbbi főiskolás éveknél. Nap mint nap együtt élhettem a múzeumban őrzött művekkel, köztük remekművekkel. Vallathattam, faggathattam a képeket kedvem szerint, ezekben a szótlán dialógusokban nem akadályozott meg senki, és munka közben is gyakran adódtak ilyen lehetőségek. A múzeum raktá-

raiban őrzött műveket is megismerhettem, itt találkoztam a címben szereplő képpel is, ami a legutóbbi nagy múzeumi felújítás után végre az állandó kiállítás része lett, közel százéves raktári, csipkerózsika álmából felébredve.²

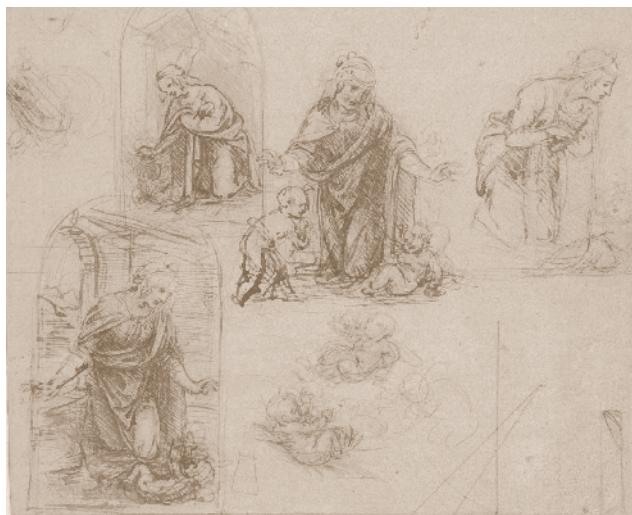
Beleszerettem ebbe a műbe, akkor egy fényképnegatívet is sikerült szereznem róla, amit betettem egy kedves Leonardo-könyvembe, „ereklyeként” ma is ott őrzöm. Nemrég sikerült megvásárolnom Kenneth Clark *Leonardo da Vinci* című könyvét, amit már rég szerettem volna elolvasni, ugyanis annak idején a BBC által készített, a *Civilizáció* című ismeretterjesztő sorozata nagy hatással volt rám.

Ebben a könyvben figyeltem fel a New York-i Metropolitan Múzeum tulajdonában lévő rajzra (*Madonna és a gyermekek csoportja*), amelyen Leonardo először veti fel a félköríves záródású kompozíciót, aminek továbbgondolt változata a budapesti kép. A rajzon négy kompozíciós vázlat és egy halványabb gyermekcsoport látható, közülük sorrendben az utóbbi kettő tekinthető szoros értelemben a budapesti festmény előképének.



Alaktanulmányok a királyok imádásához
Bonnat-gyűjtemény, Bayonne, 1481 körül

„A szent gyermekek előtt térdeplő Mária motívuma először a Bonnat-gyűjteményben és a velencei Akadémián őrzött rajzokon bukkan fel. Ezeken azonban a Madonnát



Vázlatlap a Madonna és a gyermekek csoportjával
New York, Metropolitan Múzeum, 1482–1483.



Leonardo da Vinci: *Sziklás Madonna*, 1483–1485.

hódoló pásztorok veszik körül, a feje fölött pedig röpködő angyalok koszorúja látható. Néhány évvel később Leonardo visszatért a térdeplő Madonna és a gyermekek témájához, ez alkalommal viszont elhagyta az angyalokat és a pásztorokat. A Metropolitan Múzeum egyik rajza arról tanúskodik, hogy kereste a csoportot egységbe fogó motívumot, és Mária oltalmazó mozdulatában találta meg, aki a hagyományos ikonográfia *Madonna della Misericordiájához* hasonlóan tárja szét karját a gyermekek felett.³

Sokan ezt a lapot a *Sziklás Madonna* közvetlen előzményének tartják, pedig Leonardo, mielőtt hozzákezdett volna a végleges műhöz, a lap közepén elhelyezkedő csoportról önálló képet festett. Ezt a munkáját több másolatból is ismerjük, közülük a legszebb az oxfordi Ashmolean Múzeum példánya, amelynek alapján valószínűleg hű fogalmat alkothatunk az eredetiről. A térdeplő Madonna az előtte játszódo gyermekek fölött tárja szét a karját, a kis János magához szorítja báránykáját, a gyermek Jézus pedig anyja köpenyének ujja mögül kukucskál feléje. Ez a festmény a *Sziklás Madonna* »adagio«-jának »allegro grazioso« előjátéka, hiszen a Louvre-beli kép nagyon ünnepélyes.⁴

Clark behatárolja e festmény keletkezési idejét, és egyértelműen a *Sziklás Madonna* első változata elé helyezi.⁵ Könyve először 1939-ben jelent meg, a magyar



Leonardo da Vinci: *Madonna Litta*, 1490.

fordítás az 1952-es második kiadásának alapján készült, így Clark nem értesülhetett a két világháború közt a Szépművészeti Múzeum raktárában lévő kép létezéséről.⁶

Clark könyvében Leonardo első milánói éve kapcsán a *Codex Atlanticus* egyik lapján található listára utal, annak is két bejegyzésére: „Egy befejezett Madonna-kép; egy másik majdnem kész, profilból látható. Az elsőről semmit sem tudunk, a másodikat mindig is az Ermitázs *Madonna Littájának* tartottam.”⁷ Clark tehát nem ismerte a budapesti képet, így a jegyzékre hivatkozó megfigyelését nem kell feltétlenül elfogadnunk, ugyanis a profilban ábrázolt *Madonna-kép* akár a budapesti is lehet. A Metropolitan Múzeum rajzának genezisét látva a budapesti képig, Hekler Antalhoz kell fordulnunk: „Innen van az, hogy koncepcióit rendszeresen hosszú éveken át magánál hordozva, az előkészítő vázlatok egész sorával érlelte meg s minden egyes vázlat az önkritikának egy-egy újabb állomása. Alkotásai nem a fellobbanó érzések pillanatnyi ihletében fogantak, hanem hosszú értelmi munka, számítás és mérlegelés eredményei.”⁸

Clarkra visszatérve: még azt is felveti, hogy az említett lista „talán az otthonról magával hozott alkotások listája”,⁹

és összeköti a *Szent Jeromos*-képpel, amit a hasonló kompozíciós megoldás miatt nekünk is meg kell tenni. Mindkét esetben sziklás táj a háttér, és mindkettőnél egy-egy nagyobb sziklatömb emeli ki az arc világos foltját.¹⁰

A Szépművészeti Múzeum a budapesti képről ezt írja: „Azt, hogy ki festette ezt a Leonardo stílusát bizonyos részleteiben mesterien idéző művet, máig nem sikerült kideríteni. Az biztosnak tekinthető, hogy egy olyan festő lehetett, aki vagy Leonardo műhelyében dolgozott, vagy hozzáfért a mester rajzaihoz. A festmény több ponton Leonardo híres alkotásait idézi, a háttér sziklaképződménye a *Sziklás Madonna* díszletét, Mária alakja pedig egy ma a New York-i Metropolitan Múzeumban őrzött Leonardo-rajzot. Az előtérben térdeplő Szűz védelmezően tárja ki karjait a gyermekek fölé, előttük nyíló virágok, mögöttük idilli, dombos táj, a háttérben kékesen derengő hegyek emelkednek. Jól érzékelhető azonban a nagyszerűen megfestett tájképi háttér és az alakok közötti különbség, ami talán a kép befejezetlenségével magyarázható. Tekintetünket elsősorban a tájképi elemek részletező gazdagsága vonja magára. Az itáliai művészek néhány évtizeddel korábban még csak flamand kortársaik művein csodálták ezeket



A szerző által őrzött budapesti kép negatívjáról készített kép



Szent Jeromos, Vatikáni Képtár, 1480.

a motívumokat, azután ők is alkalmazni kezdték őket. A tájban sok-sok finom részlet érdemel figyelmet, a kép előterében látható virágok botanikailag korrekt ábrázolása arra utal, hogy a mű alkotójára Leonardo tudatos analízáló módszere itt is hatást gyakorolhatott.”¹¹

Visszatérve az Amerikában őrzött rajzra,¹² ott még olyan architektonikus elemeket is látunk a háttérben, mint amiket a *Háromkirályok imádásánál* használt Leonardo, tehát a budapesti kép fogantatása a firenzei utolsó évekre tehető. A *Szent Jeromos*nál és a budapesti képnél is leereszkedő horizontból látjuk a tájat, Jeromos ül, Mária pedig térdel, mindkettő szinte profilból ábrázolva. Jeromos lábai előtt, nekünk háttal az oroszlán fekszik,¹³ míg Mária lábainál helyezkednek el a gyermekek. Karátson Gábor szerint *Szent Jeromos* Leonardo szellemi önarcképe,¹⁴ véleményünk szerint az aszkézist választó Keresztelő Szent János még inkább az, a világ hiúságainak hátat fordító élete minta és példakép Leonardo számára.¹⁵

Daniel Arasse állapította meg, hogy „az 1480 körül rajzolt és festett művek egyazon »családfáról« eredtek, a kisdedit imádó Szűz témájával foglalkoztak. Úgy tűnik, hogy a *Pásztorok imádása* vázlataiban látott napvilágot, majd annyira átalakult ez a motívum, hogy végül két merőben eltérő mű: a *Szent Jeromos* és a *Sziclás Madonna* közös előképűl szolgált.”¹⁶

André Chastel mutatta ki az összefüggéseket Leonardo firenzei korszakának olvasmányai és naplójegyzetei közt, miként befolyásolta gondolkodásmódját Ovidius *Metamorphosese* és Platón *Timaiosza*. „Leonardo mindent elolvasott, amit akkoriban egy vérbeli firenzei elolvashatott [...] Leonardo kéziratái hemzsegek az átmásolt passzusoktól [...] Tudjuk, mekkora jelentőségre tett szert Leonardo szemében a geológia, mint a föld metamorfózisának tudománya, az elemek kölcsönhatása és felemészthetősége következményeként [...] Minden változik, a föld metamorfózisok színtere, ezeket a bölcs föld sajátosságaival, vulkánok, források példájával illusztrálja [...] Harmincadik életében Leonardo tehát, nem tudni, hol és hogyan, rábukkant erre a sorsdöntő olvasmányra; egyes sorait pontosan lefordította, másokat parafrázált, egyes képeit - például a feltüremkedő domb, az elfolyó élet képét - újra meg újra felidézte, felnagyította.”¹⁷

A *Sziclás Madonna* kapcsán Frank Zöllner a sziclás háttér keresztény jelentéstartalmát fedi fel: „Valószínűleg a Mária-szimbolika alapján értelmezendők a sziklaalakzatok is, amelyek az imádságirodalom idevonatkozó helyeivel hozhatók kapcsolatba – ami talán a *Szent Anna harmadmagával* címet viselő, később keletkezett fest-

ményre is érvényes. Az Istenanya azonosítható a nem emberkéz által formált hegygel, s a barátságtalan, kietlen, természeti erők erodálta kőalakzat ennek megfelelően Mária-metaphora, utalás váratlan termékenységre. A hasadozott sziklák egyszersmind a kis János és a gyermek Jézus menedékéül szolgálnak.”¹⁸

„A félköríves záródású kompozíció az ég felé magasodó, kopár monolit sziklával, zárt, ligetes erdővel borított, vízmosásokkal szabdalta tájképi háttér előtt ábrázolja a térdeplő Szűz Máriát, aki védelmezően tárja ki karját gyermeke és a kis Keresztelő Szent János fölé.”¹⁹ A Mária mögötti sziklával Leonardo megismétli az Uffizi Képtárban lévő *Angyali üdvözlés* kompozíciós megoldását, hisz minkét hegycsúcs motívum a képek centrális középpontját képezi.

A budapesti festményen, mint később a *Sziclás Madonna*n is, Mária a kis Keresztelő Szent János irányába néz, óvó kézmozdulattal gyermeke fölé emeli karját (a Szépművészeti Múzeum képen a másik kezét János fölé²⁰). „Ügyelj, hogy ne arra forduljon a figurák mellkasa amerre a fejük néz; mert a természet kényelmünkre alkotta a nyakat, és akármerre fordítjuk ki a szemünket, a nyak könnyedén segíti a különböző oldalra való fordulásokat.”²¹

A budapesti kép kapcsán kompozíciós szempontból Leonardo egy késői művét, a *Szent Anna harmadmagával*



Leonardo da Vinci: *Szent Anna harmadmagával*, Louvre, 1508–1510.

című képét is ide kell sorolnunk, ugyanis itt egy másik megoldásra kell figyelni, ami rokon a Szépművészeti Múzeum festményével. Ez pedig jobboldalt, a képet záró fa motívum, ami amolyan mondat végi pont szerepét tölt be, és egyben életfaként is értelmezhetjük.²² A budapesti festményen is Szűz Mária szeplőtelen fogantatásának rejtett megjelenítéséről van szó, a szikla és a fa motívumokkal.

A *Szent Anna harmadmagával* című képpel azonban a Szépművészeti Múzeum festménye másban is rokon, ez pedig Máriájának előrehajló mozdulata. Ez az előrehajló mozdulat egy olyan mély bensőségességet kifejező lelki gesztus, ami Leonardo számára mindig is fontos volt, hisz az *Utolsó vacsorán* a Jézustól jobbra lévő Fülöp apostolnál is alkalmazta.²³ Ott a két kart visszahajlítja a testhez, így az a szív lelki zártságára utal. Ennek az előrehajló mozdulatnak is ősverziója a budapesti festmény.

„A kezeknek és a karoknak valamennyi cselekvésünkben, amennyire csak lehetséges, azt a szándékot kell kifejezniük, ami őket mozgatja, mert akiben érző lélek van, az kísérni fogja lelki indulatát annak minden rezdülésében.”²⁴

A *Szent Anna harmadmagával* egyébként Leonardo legtalányosabb műve. Clark egy kortársat, egy szerzetest, Fra Pietro da Novellarát idéz, aki kulcsot ad a kép értelmezéséhez: „Az anya, Szent Anna öléből félig felemelkedve el akarja húzni a gyermeket a báránytól, a Jézus kínszenvedésére utaló szent állattól. Ugyanakkor Szent Anna, ültéből alig fölemelkedve, mintha vissza akarná tartani leányát, ne válassza el a Gyermeket a báránytól, mozdulata talán annak jelképe, hogy az egyház nem kívánta megakadályozni Jézus áldozatát.”²⁵

Leonardo festményeinek ilyen szimbolikus értelmezésére hívja fel a figyelmet Tátrai Vilmos is, amikor a budapesti kép kapcsán, a Mária mögötti sziklának evangéliumi értelmezést ad, és párhuzamot von Mária és az Egyház, illetve Szent Péter között: „Én pedig ezt mondom neked: Te Péter vagy, és én ezen a kősziklán építem fel egyházamat, és a pokol kapui sem fognak diadalmaskodni rajta.” (Mt 16,18)²⁶

Leonardo számára valamiért nagyon fontos volt az eddig tárgyalt Madonna-kompozíció,²⁷ hiszen a *Sziklás Madonna* londoni változata alatt is találtak egy hasonló képkezdeményt.²⁸

A *Sziklás Madonna* keletkezéstörténetét egyébként Clark előtt fejtette meg Hekler, amikor összehasonlította a párizsi és a londoni változatot. „A londoni változat az első fogalmazással szemben tudatos, minden ízében következetes új állásfoglalást jelent, melyért lényegében csak magát az önkritikában edzett mestert lehet felelőssé

tenni.”²⁹ Hekler azért is érdemes idézni, mert nála találunk egy, a mi szempontunkból érdekes adatot Leonardóról: „1485-ben, mint tudjuk, Lodovico il Moro megbízásából egy Mátyás királynak szánt Madonna-képen dolgozott, s ugyanebben az időben festette meg a herceg szépséges kedvesének, Cecilia Galleraninak az arcképét.”³⁰ Erre a Mátyás királynak festett *Madonnára* a későbbiekben még visszatérünk, előbb azonban Cecilia Gallerani kapcsán Leonardo női ideáljairól kell szólni, ugyanis az ő portréja után egy időre módosulni látszik ez a szépségismény.³¹

Leonardónál, mint mindenki másnál, az alapideált, az embereszményt az édesanya adta.³² Madonna-képeiből és az azokhoz készült tanulmányrajzokból rekonstruálni lehet Leonardo édesanyja, Caterina arcát, ami alapvetően szabályos, szép női arc, kicsit kerekded arcforma, egyenes, görögös orr, magas, boltozatos homlok, kék, zöldeskék vagy világosbarna szem, mint a *Mona Lisáé*.³³ Ezeket a vonásokat maga Leonardo is örökölte. Ez az arctípus csak Milánóban változik meg kissé, miután megfesti Cecilia Gallerani portréját; a *Sziklás Madonna* Máriájának és angyalának arcán is ez köszön vissza.³⁴ A párizsi változaton még sötétbarna szeműek, de a londonin már világosbarnák a szemek. A *Mona Lisánál* és a *Szent Anna harmadmagával* képeken már ismét összemosódik ez a két ideáltípus.³⁵ Lyka Károly írta a *Szent Anna harmadmagával* képről: „Anna és Mária arcán öntudatlan a mosoly, s nem a külső világnak szól, hanem a szív mélyéből ered.” Majd így folytatja: „Leonardo e típusai az ő maga teremtette világnak szülöttei, nem egészen az ég, nem egészen a föld leányai. Erősek, fejlettek, szépek, mint teremtő mesterük. Csak az ő képein találkozhatunk velük, a mi közönséges életünkben soha.”³⁶ László Gyula még ennél is pontosabban fogalmaz: „Az arcokon sugárzó belső világosság a fiatal anyák mosolyához hasonló, akik érzik magukban a születendő életet. A szépségnek ez a mondhatatlan boldogsága időtlenné teszi képeit.”³⁷ „Leonardo ezeket a vonásokat megtisztította a véletlenszerű elemektől, és a női szépség benső képéhez közelítette.”³⁸ „Nem vetted észre az emberi szépségről, hogy egy gyönyörű arc látványa és nem a gazdag cicoma állítja meg a járókelőt?”³⁹

A gyengébbik nem ábrázolásáról másutt pedig ezt: „A nőket szemérmes mozdulatokkal, összezárt lábszárakkal, behúzott karokkal, ferdén lehajtott fejjel” kell ábrázolni.⁴⁰ Ebbe a koncepcióba – a kiterjesztett, védő kar-mozdulatok kivételével (ami viszont a témából adódik) – harmonikusan beleilleszkedik a budapesti Madonna.

Divald Kornél jegyzi meg: „Az érzelmeknek arcvonásokban és mozdulatokban való kifejezését soha Leo-

nardo előtti festők ily tökélyre nem vitték; ő az első, ki korlátlan szabadsággal s egész öntudatosan uralkodik a kifejezés ez eszköze fölött.⁴¹ „Leonardo egyszer kijelentette, hogy a festményen egy nőalak tekintete sohasem találkozhat a nézőével, ehelyett szerényen lefelé fordulónak kell lennie.”⁴² Ez a budapesti festményen is így van.

Fülep Lajos, egy 1952-ben tartott egyetemi előadásának kéziratában, ami csak halála után jelent meg, a leonardói szépségeszmény legfontosabb megállapítását adja: „Leonardo női, speciálisan Madonnái, antik, kései klasszikus vagy hellenisztikus női típusok, amilyenek a hellenizmus kor Aphroditéi.”⁴³ Tegyük hozzá, ez fokozatosan jön létre az *Angyali üdvözléttől* a *Mona Lisáig*, a budapesti képre mindenestre már érvényes Fülep megállapítása.

Clark, mint említettük, a profilból ábrázolt Madonnát a *Madonna Littával* azonosította.⁴⁴ Valóban ennek a festménynek az arca áll legközelebb a budapesti képhez. Sőt, inkább érdemes tüzetesebben összevetni a *Madonna Littához* készült, a Louvre-ban őrzött ezüstvessző rajzzal, amit Leonardo legszebb rajzai közé sorolnak. De mielőtt ezt megtennénk, azt is látnunk kell, hogy ez a rajz tulajdonképpen egy fészekalja része. Véleményünk szerint Leonardo ugyanarról a modelltől több rajzot is készített, ami azt jelzi, hogy nagyon fontos volt számára az ezek alapján készítendő festmény.⁴⁵ Ilyen komoly előtanulmányokat később csak az *Utolsó vacsoránál*, az *Anghiari csatánál* és a *Szent Annánál* látunk.

Rátérve tehát a *Madonna Littához* konkrétan köthető rajzra, az szinte teljes tükörképe a Szépművészeti Múzeum Szűz Máriájának. Nemcsak fizikailag, hanem lelki tartalmát illetően is. Erre Pater Walter figyelmeztet minket: „Az anyaság iránti mélységes vonzalom általában Leonardo művészetének jellemző sajátossága.”⁴⁶ Az a benső szépség, ami ebből a lehajtott fejű, szelíden a gyermekre tekintő arcból árad, talán egyetlen Leonardo-Madonnán sem érhető tetten ilyen mélységben. Egyedül talán a *Szent Anna harmadmagával* Máriájával egyenértékű. „Leonardóban oly hatalmas erővel él a szépség példaképmivolta, hogy a jellem megnevesítését reméli tőle.”⁴⁷

A leonardói női szépségeszménnyel foglalkozó szakirodalom szinte minden darabja megemlíti a halvány szemöldökfestést, amit kiszedett szemöldökként is értelmeznek. „A szemöldök amúgy is hangsúlytalan Leonardo női arcábrázolásain.”⁴⁸ Ez budapesti képein is egyértelműen így van.

A Szépművészeti Múzeum festményén jól látható, hogy egy, a *Mona Lisán* lévő fátyoláéhoz hasonló, még annál is áttetszőbb fátyol veszi körül Mária arcát, ami a bal válláig ível. A fátyol alatt itt is kivehető a mögötte lévő tájképi

háttér. Ez a fejkendőt helyettesítő fátyol a *Háromkirályok imádása* Máriáján még nem áttetsző, azonban esése, mozgása hasonló a budapesti kép Máriájának fátyoláéhoz.⁴⁹ A budapesti Madonnán egy egyértelműen kopottnak, befejezetlennek tűnő képrészletre (Mária hajára) P. Szabó Ernő írása is felhívja a figyelmet.

A szerző a budapesti kép restaurálása során, Tátrai Vilmos által közölt tanulmányra és Szentkirályi Miklós restaurátor szakvéleményére hivatkozva írja: „Mária arca és haja a felvázolás állapotában, vagy erősen lekoptatva maradt ránk, ami lehetővé tette a barna színnel készült előrajz tanulmányozását – ez az előrajz egyébként a rétegvizsgálatok szerint a kép egyéb részein is fellelhető.”⁵⁰

Tolnay írja a *Mona Lisa* kapcsán, az akkori divatról, hogy a festmény „keletkezése után néhány évvel különösen elterjedt a buggyos ruhaujj”, amit Leonardo előtt senki nem festett női portrékon (ilyen van a budapesti *Madonnának* is), *Mona Lisa* ruháját is a kor firenzei divatjához kapcsolta.⁵¹ „Ahol a figura rövidül, ott nagyobb számú redőt lehessen látni rajta, mint ott, ahol nem rövidül [...] és tagjait vegyék körül sűrűn a hozzá idomuló körkörös ráncok.”⁵² A budapesti kép e karokra gyűrűző ráncokon kívül a nagy mellkivágású ruha megoldásában is hasonló a *Mona Lisához* és a későbbi *Szent Anna harmadmagával* című kép Máriájának ruhájával.⁵³

Ha már a ruhánál és a mozdulatoknál tartunk, érdemes Leonardo drapériavetésére is odafigyelni. „Ügyelj, hogy rangjukhoz és korukhoz illő dísszel ékesítsd figuráidat [...] és mindenekelőtt: a ruhák ne rejtsék el a mozdulatot, azaz a tagokat, se ne mossák el ezeket a redőket vagy az öltözet árnyékait [...] Sokan szeretik, ha az anyagok éles, hegyes szögekkel, kemény és határozottan redőznek.”⁵⁴ „A ruháknak, melyekbe az alakokat öltöztetjük, olyan redőkre van szükségük, melyek alkalmasan fogják körül az általuk öltöztetett alakot [...] Nem szabad sok redővel zavart kelteni, csak ott helyes az alkalmazásuk, ahol a kéz vagy a kar visszafogja őket. A többi hulljon egyszerűen alá, amerre a természete vonja [...] Ha a figurát köpeny fedi, nem szabad kimutatni az alakját, nehogy úgy tessenek, mintha csupasz testen volna a köpeny. Meg kell gondolnod, hogy a köpeny és a test között más ruhák is vannak, s ezek meggátolják, hogy a tagok formája kirajzolódjék a köpeny fölött.”⁵⁵

A windsori Királyi Könyvtárban őrzik azt a drapériatanulmányt, amit a *Sziklás Madonna* angyalához szoktak társítani, de valójában a *Jézus megkeresztelése* bal oldali angyala drapériájának szinte tükörképe. Egy kecses, felső testével elhajló női figura drapériatanulmánya. Ahogy a ruha függőleges redőzete eléri a földet, egymásra ré-

tegződő módon alkalmazkodik a vízszintes talajhoz. Ez az elegáns, szinte elrendezett drapériamozgás figyelhető meg a budapesti képen is. Mária köpenye drapériaként másként viselkedik, mint a karján gyűrődő ruhaujj vagy a derekára ívelő kendő.

A Szépművészeti Múzeum festményén a Mária derekáról induló, vízörvényre emlékeztető kelme drapériavezetésére érdemes külön kitérni. Arasse mutatja ki, hogy Leonardo ezt a „has tájkát”, „Mária csípőjét” körülírelő, aranyszövetű derékkendőt az *Angyali üdvözléttől* a *Benois Madonnán* a *Szekfűs Madonnán* át a *Sziklás Madonnáig* szinte egyéni Mária-attribútumként használta,⁵⁶ azonban egyedül a budapesti képnél merül fel a vízörvény analógia.⁵⁷ Ez a csípőt körülölelő kelme már a Metropolitan Múzeum rajzán is szerepel, valamint egy vörös alapozású, az 1477 körüli évekre datált, a Gabinetto delle Stampe-gyűjtemény tulajdonában lévő drapériatanulmány rajzán is, amelyen fél térdre ereszkedő, profilból ábrázolt női alak szerepel, aki talán imára kulcsolja kezét. Vázlatosan megjelenített arcvonásai a *Benois Madonnáéra* és a budapestiére emlékeztetnek.

Gombrich külön tanulmányt szentelt Leonardo azon kutatásainak, amelyekben a víz és levegő mozgásformáit elemezte, azon belül is a kavargó, örvénylő és hullámozó jelenségeket, és ezek filozófiai háttérét (Platón, Arisztotelész) is feltárja. Ebben idézi Leonardót: „... a felszíni örvényekről és a víz különböző mélységeiben keletkező örvényekről, azokról, amelyek elfoglalják az adott mélység egészét, valamint a mozgékony és a stabil örvényekről, a hosszúkásokról és a kerekokről, a változatlanokról és azokról, amelyek osztódnak, aztán azokról, amelyek azzá alakulnak, amihez csatlakoznak azokról, amelyek összekeverednek a lehulló és visszaverődő vízzel és visszafordítják ezt a vizet.”⁵⁸ Ismert, hogy Leonardo a víz „felszínének mozgását” összevetette az emberi hajéval, sőt az is, hogy a hidrodinamikai elgondolásait az anatómia vizsgálatainál is alkalmazta,⁵⁹ a budapesti kép arra is bizonyíték, hogy mindezeket a megfigyeléseit a festészetben is megvalósította.⁶⁰ Simona Cremante mutat rá: „Megfigyeli az örvényeket, a hullámokat, a víz mozgását a felszínen és a mélyben. Egy bizonyos, a vízfelszínen látható jelenség leírására új szót alkot: panniculata (kelmeszerű), hasonlatos a finoman ráncolt textíliához.”⁶¹

Az eddig felhozott érvek alapján nagy valószínűséggel megállapítható, hogy a budapesti Madonna Leonardo da Vinci saját kezű alkotása. Az egész, végtelenül átgondolt és kiérlelt kompozíció, a természeti motívumok és a

tájképi háttér, valamint a figurák és az arcok, a Szűz Mária derekán „örvénylő” drapéria és a két karján gyűrődő ruha is Leonardo kezétől származik.

A festményt mindenképp Pálffy Madonnának kellene neveznünk, mivel Pálffy János érdeme, hogy ma Magyarországon látható. „Olyan legyen a munkád, hogy a haláloed után a halhatatlanság mintája légy.”⁶² A Szépművészeti Múzeum Pálffy Madonnája ilyen.⁶³

JEGYZETEK

- 1 A szerző a múlt évben írt egy hosszabb tanulmányt *A mi Sziklás Madonnánk* címmel a Szépművészeti Múzeumban található festményről. Az írás könyv alakban jelent meg 2020 végén, a Szülőföld Könyvkiadó gondozásában. A mostani tanulmány e szöveg átdolgozott, rövidített változata.
- 2 Marco d' Oggiono: *Mária gyermekével és a kis Keresztelő Szent Jánossal*.
- 3 Leonardo rajzainak genezisére legjobban Ernst Gombrich világít rá. „A művészt elsősorban és mindenekelőtt a feltalálás képessége, és nem a kivitelezés érdekli, s a rajznak ahhoz, hogy az invenció hordozója és elősegítője legyen, egészen más jellegűvé kell válnia – nem a mesterember mintáira, hanem a költő ihletett és rendetlen kéziratára kell emlékeztetnie.” GOMBRICH, Ernst H.: *A komponálás módszere Leonardo munkásságában* = Uő: *Reneszánsz tanulmányok*. Szerk. ZÁDOR Anna, ford. PAPP Mária, Bp., Corvina, 1985, 9.
- 4 CLARK, Kenneth: *Leonardo da Vinci*. Ford. MOLNÁR Anna, Bp., Corvina, 1982, 44. Clark biztosan állítja, hogy Leonardo a rajzok alapján megfestette ezt a kompozíciót.
- 5 Leonardo a kitárt karmozdulatot az *Utolsó vacsora* Jézus-alakján is megismétli.
- 6 CLARK: *i. m.* (1982), 43. A budapesti képről egyedül Bernard Berensonnak volt tudomása, aki 1932-ben és 36-ban is megtekintette. Lényegében az ő attribúciója volt érvényben mostanáig.
- 7 Az 1967-ben a milánói Rizzoli kiadónál megjelent Leonardo-oeuvre. *Leonardo da Vinci festői életműve*. Szerk. CHIESA, Ottino Della, ford. HAVAS Lujza, Bp., Corvina, 1988. E kiadvány sem tudott a budapesti képről, pedig a műhelymunkákat és a másolatokat is számon tartotta.
- 8 HEKLER Antal: *Leonardo da Vinci*. Bp., Magyar Irodalmi Társaság, 1927, 180–181.
- 9 CLARK: *i. m.* (1982), 42. „Leonardo annak bizonyítékául vitt magával Milánóba, hogy elsajátította, sőt tán felül is múlta Fra Filippo Lippi, Verrocchio, és más vallásos témákat festő firenzei mesterek tudását.” Uo., 46.

- 10 „Kinyilatkoztatásként hatott a firenzei művészekre, amikor 1476-ban bemutatták Hugo van der Goes flamand festő Portinari-oltárképét.” VALLENTIN, Antonina: *Leonardo da Vinci I–II*. Ford. GÁL Andor, PILCZER Klára, Bp., Barkóczy, 1943, I., 49.
- 11 *Leonardo követői a Szépművészeti Múzeumban = Szépművészeti Múzeum honlapja*, <https://www.szepmuveszeti.hu/utvonaltippek/leonardo-kovetoi-a-szepmuveszeti-muzeumban/>
- 12 CHIESA: i. m. (1988), 111. műtárgykatalógusa szerint általános vélemény, hogy a rajz 1480 előtti, tehát a *Háromkirályok* előtt készült, egy kivitelezésre nem került, *Jézus születése* című kép kapcsán.
- 13 A Louvre-ban őrzött *Angyali üdvözlétnél* is térdel Mária, és a horizont itt is a térdeplő Mária és Gábrriel arkangyal szemmagasságában van.
- 14 Isaacson idézi a *Trattatóból*. ISAACSON, Walter: *Leonardo da Vinci. A zseni közéről*. Ford. FALCSIK Mari, Bp., Helikon, 2018, 87.
- 15 KARÁTSZON Gábor: *Így élt Leonardo da Vinci*. Bp., Móra, 1973, 8.
- 16 Keresztelő Szent János alakja azért lesz számára fontosabb Jeromosnál, mivel Leonardo sorsa sok tekintetben párhuzamba állítható Keresztelő Jánoséval. A Medici-, a Sforza- és a Borgia-udvarok romlottsága vetélkedett Heródesével. A fényűzés, az alakoskodás ellentétes volt Leonardo személyiségével. „Leonardo tehát kétszeresen is bezárkózik magányába, tudósként bizalmatlansága, festőként álma zárja el másoktól.” CHASTEL, André: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Szerk. NÉMETH Lajos, ford. GÖRÖG Livia, Bp., Gondolat, 1984, 281. „Leonardo sehol sincs otthon, hontalanul bolyong mindenütt, hontalan a szülőföldjén is.” FÜLEP Lajos: *Leonardo = Uő: Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok, 1920–1970*. Bp., Magvető, 1976, 531. „Állandóan foglalkoztatja a magányosság kérdése. Mert magányos maradt egész életében, ha mégolyan szeretetre méltóan tudott is viselkedni [...] Kortársai mind tanúsítják, hogy rendkívül egyszerűen élt.” FRIEDENTHAL, Richard: *Leonardo. Életrajz képekben*. Ford. G. BEKE Margit, Bp., Gondolat, 1974, 19–20.
- 17 ARASSE, Daniel: *Leonardo. A világ ritmusa*. Ford. MARSÓ Paula, NEMES Krisztina, Bp., Typotex, 2016, 264.
- 18 CHASTEL: i. m. (1984), 274–276. „Leonardo vérében hordozta a hellén-római kultúra alapelemeit.” ANTALÓCZY Zoltán: *Tudomány és művészet. Leonardo da Vinci anatómiai rajzai*. Bp., Medicina, 1989, 18. Ross King mutatja ki, hogy Platón, Plinius, Vergilius, Lucretius, Livius, Quintilianus és Plutarkhosz is volt a könyvtárában, sőt Milánóban már százhatvan kötetes könyvtára volt. KING, Ross: *Leonardo és az Utolsó vacsora*. Ford. MAKOVECZ Benjamin, Bp., Park, 2014, 202., 203. Amiben megtalálható volt még a *Biblia*, valamint az „egyházatyák, Ágoston, Ambrus bizonyos művei”. BURKE, Peter: *Az olasz reneszánsz. Kultúra és társadalom Itáliában*. Szerk. BENDA Gyula, BÉRCZES Tibor, Bp., Osiris, Századvég, 1994, 71.
- 19 ZÖLLNER, Frank: *Leonardo da Vinci, 1452–1519. Összes festménye és rajza*. Ford. KÖRBER Ágnes, Bp., Vince, 2007, 30.
- 20 SZENTKIRÁLYI Miklós: *Leonardo da Vinci műhelyének virágai = Uő: Gránátalma a szárnyasoltáron. Egy restaurátorművész műhelytitkai*. Bp., Kairosz, 2012, 37., 39. „A Szent Szűz a tavaszi nap szelidségétől megindultan térdre hull és védőn terjeszti ki karját a játszadozó gyerekek fölé [...] Komolyan és benső sugárzással fordítja arcát a gyermek Keresztelő János felé [...] Van ebben a képben valami szellemi vonás, aminek semmi közössége sincs a konvencionális áhítattal.” VALLENTIN: i. m. (1943), I., 109. A szerző a *Sziklás Madonnáról* ír, de minden sora igaz a budapesti képre is.
- 21 A háromszög kompozíciót Leonardo áttükrözi, míg a budapesti kép esetében A-B-C a képlete a kompozíciónak, a *Sziklás Madonnán* ennek tükörképe, A-C-B, vagyis nemcsak Máriát fordítja át Leonardo, hanem vele együtt a két gyermek elhelyezkedését is.
- 22 Crispino a *Háromkirályok imádása* fájáról írja: „Az egyik babérfa, a győzelem szimbóluma, a másik pálma, a mártírság jelképe.” CRISPINO, Enrica: *Leonardo*. Ford. ELSÄSSER Klaudia, Bp., Mérték, 2010, 67.
- 23 Jézus széttárt karjai is ismétlése a budapesti kép és a *Sziklás Madonna* Mária széttárt karú mozdulatának. Szinte ez a mozdulat önmagában generálja a háromszög kompozíciót.
- 24 LEONARDO da Vinci: *Tudomány és művészet. Válogatás művészeti írásaiból*. Ford. KARDOS Tibor, Bp., Helikon, 1960, 190. „Krisztus kezei a szó szoros értelmében a kompozíció központi elemei; részei a kép közepén elhelyezkedő, egyenlő oldalú háromszögének [...] az ő lefelé irányuló pillantása vezeti a néző tekintetét tovább a bal karja, a keze és a kenyér felé.” KING: i. m. (2014), 270. A budapesti képen is ez történik, Mária arca irányítja tekintetünket a bal kar vonalán a bal kezéig, majd a kis Keresztelő Szent Jánosra, a jobb kar a jobb kézfeje és a kis Jézusra.
- 25 CLARK: i. m. (1982), 93. Itt Novellara egy azóta elveszett kartonról ír.
- 26 TÁTRAI Vilmos: *A Question of Leonardism: The Budapest Version of the Madonna with the Holy Children at Play = Artibus et Historiae, An Art Antology*, 2019, No. 80., 113–120. <http://artibusethehistoriae.org/issue80.html>

- 27 Belting mutatott rá, hogy Leonardo számára a kultuszkép „kedves Isten szemében”. BELTING, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Ford. SCHULCZ Katalin, Bp., Balassi, 2000, 591.
- 28 „Leonardo sohase ismételte önmagát.” FRIEDENTHAL: *i. m.* (1974), 72.
- 29 HEKLER: *i. m.* (1927), 45.
- 30 Uo. „Két évvel később Lodovico a magyar Mátyás király részére rendelt tőle egy újabb Madonnát [...] A Mátyás számára rendelt Madonnáról semmit sem tudunk.” KING: *i. m.* (2014), 53. „Továbbá a Corvin Mátyás számára esetleg elkészült Madonna” CHIESA: *i. m.* (1988), 87. Váralljai Csocsán Jenő még azt is felveti, hogy a párizsi *Sziklás Madonna* Mátyás királynak készült. VÁRALLJAI CSOCSÁN Jenő: *Magyar monarchia és az európai reneszánsz*. Pomáz, Kráter, 2005, 139–150.
- 31 Többen is fölvetették, hogy Leonardo érzelmileg is kötődött Cecilia Galleranihoz. „Abban az időben festett *Madonna a sziklabarlangban* angyal-alakján a Cecilia hosszúkás, ovális arcát, hegyes állát és profánul vágyakozó arckifejezését festi meg [...] csaknem úgy tűnik, mintha Cecilia pusztító tekintete megrendítette volna hozzáférhetetlen lelki békéjét és minden érzelem alól való felszabadultságát.” VALLNTIN: *i. m.* (1943), I., 120. „Ceciliához olyan szoros szálak fűzték, mint talán egyetlen más nőhöz sem.” JILEK, Frantisek: *Leonardo*. Ford. HUBIK István, Bp., Gondolat, 1985, 200.
- 32 „A gyermeket az anyához erősebb szálak fűzik, mint az apához.” JANKOVICS Marcell: *A fa mitológiája*. Debrecen, Csokonai, 1991, 87.
- 33 „Leonardo élete első éveit anyjával, Caterinával, a parasztlánnyal töltötte. De születése után egy évvel apja megházasodott, s amikor Ser Piero megbizonyosodott, hogy feleségétől nem lehet utóda, magához vette természetes fiát, és felesége gondjaira bízta.” CLARK: *i. m.* (1982), 124.
- 34 „A Menyétes hölgy fejtípusa sem illeszthető be Leonardo fejlődésébe.” HEKLER: *i. m.* (1927), 87.
- 35 Jilek írja a *Szent Anna harmadmagával* című képről: „Mintha Annában s Máriában is Catarinát látta volna.” JILEK: *i. m.* (1985), 218.
- 36 LYKA Károly: *Leonardo da Vinci*. Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958, 11. Ennek szépségeszménynek egyik elengedhetetlen eleme a klasszikus görög szobrászat Leonardo által római másolatokban megismert élménye, ami katartikusan hatott a művészre. Aby Warburg idézi Leonardót: „...és utánozd, ahogy csak tudod, a görögöket és a latinokat abban, hogy fedd el a tagokat, amint a szél rájuk simítja a ruhákat.” WARBURG, Aby M.: *Válogatott tanulmányai*. Szerk. SZÉPHELYI F. György, ford. ADAMIK Tamás et al., Bp., Balassi, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995, 52.
- 37 LÁSZLÓ Gyula: *Leonardo, Michelangelo, Raffaello*. Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963, 8.
- 38 TOLNAY Károly: *Teremtő géniuszok. Van Eycktól Cézanneig*. Szerk. TIMÁR Árpád, ford. BEKE László, Bp., Gondolat, 1987, 60.39 Cremante idézi Leonardót. CREMANTE, Simona: *Leonardo da Vinci összes művei*. Szerk. PEDRETTI, Carlo, ford. KONCZ Éva, Bp., Korona, 2008, 202.
- 40 LEONARDO: *i. m.* (1960), 204–205. A budapesti Madonna is ferdén lehatja a fejét.
- 41 DIVALD Kornél: *A Quattrocento szobrászata és festészete = A reneszánsz művészete. Az itáliai trecento, quattrocento és cinquecento építésze, szobrászata és festészete a reneszánsz Magyarországon*. Szerk. BEÖTHY Zsolt, Bp., Lampel, 1912, 211.
- 42 SASSOON, Donald: *A Mona Lisa-sztori. Egy festmény története képekben*. Ford. SEDIÁNSZKY Nóra, Bp., Saxum, 2007, 129.
- 43 FÜLEP: *i. m.* (1976), 536. „A középkori szellem elvilágiasodásával, a reneszánsz beköszöntével Szűz Mária némi teret enged elődjének és vetélytársnőjének: Vénusznak, aki az elmúlt évszázadokban lesütött szemmel, bájait fátyol mögé rejtve járt.” JANKOVICS: *i. m.* (2007), 113.
- 44 Zöllner a *Madonna Littát* nem tartja Leonardo saját kezű művének. ZÖLLNER: *i. m.* (2007), 227.
- 45 A windsori Királyi Könyvtár őrizi Leonardo 1475–1480 körüli *Tizennyolc testhelyzetben ábrázolt női mellkép* rajzát, amelyeken a nyak körüli ruhakivágás megegyezik a *Madonna Littához* készült tanulmányrajzával és a budapesti képpel.
- 46 WALTER, Pater: *A renaissance*. Ford. SEBESTYÉN Károly, Bp., Révai, 1919, 170–171.
- 47 HOFFMANN, Werner: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Corvina, 1974, 102.
- 48 ARASSE: *i. m.* (2016), 308.
- 49 Szintén Arasse mutatta ki, hogy az „efféle kendő a házastársi státuszra utal [...] amely kifejezte a szűzies erényeiket, jámborságukat és istenfélésüket.” Uo., 310.; P. SZABÓ Ernő: *Egy restaurált remekmű Leonardo da Vinci műhelyéből a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán = Múzeum Café*, 2008, 6. sz. <http://muzeumcafe.hu/hu/egy-restauralt-remekmu-leonardo-da-vinci-muhelyebol-szepmuveszeti-muzeum-allando-kiallitasan/>

- 50 Jól látható, hogy a festmény állapota sokat romlott az utóbbi fél évszázad alatt, mivel a fotónegatív a múlt század közepén készült róla. Azon Mária arca még ép volt, a mostani restaurálás előtt pedig már annyira megkopott, mint korábban a haj részén. Az aprólékosan összefont hajfonattincsek mára szinte kivehetetlenek. <http://muzeumcafe.hu/hu/egy-restauralt-remekmu-leonardo-da-vinci-muhelyebol-szepmuveszeti-muzeum-allando-kiallitasan/>
- 51 TOLNAY: *i. m.* (1987), 59.
- 52 LEONARDO da Vinci: *A festészetről*. Ford. GULYÁS Dénes, Bp., Corvina, 1973, 180.
- 53 Azonban nemcsak ezzel rokon, hanem a londoni *Szent Anna harmadmagával és a gyermek Keresztelő Szent Jánossal* karton Máriajának mellkaskivágásával is. Ebben a telt mellkasmegformálásban tulajdonképpen a budapesti kép az első, ezt követi a két *Szent Anna* és a *Mona Lisa*.
- 54 LEONARDO: *i. m.* (1973), 178., 179.
- 55 LEONARDO: *i. m.* (1960), 206., 216.
- 56 ARASSE: *i. m.* (2016), 275.
- 57 „A víz mindig lenyűgözte Leonardót. Órákat töltött rendszeresen a folyóparton [...] megfigyelte, hogyan forog a víz, előbb az egyik, majd a szemközti partba kap bele.” WHITING, Roger: *Leonardo, a reneszánsz ember*. Ford. MÉSZÁROS Viktor, KOVÁCS Botond, Bp., Budakönyvek, 1993, 124.
- 58 GOMBRICH: *Leonardo tanulmányai a víz és levegő mozgásformáiról* = GOMBRICH: *i. m.* (1985), 19.
- 59 Uo., 27. „Egy tipikusnak tekinthető forma – amelyben akár »szimbolikus alakot« is láthatunk – gyakran visszatért műveiben: az örvénylő spirál.” ARASSE: *i. m.* (2016), 100.
- 60 Habár ezeket a vízáramlásával kapcsolatos kutatásokat később végezte. „Meg vagyok győződve róla, hogy annak az elgondolásoknak, melyet a víz változatos formáit létrehozó lökések és visszapattanások működéséről kialakított, megvan a visszhangja a kompozícióiban is [...] hogy milyen könnyed átmenetek vannak Leonardo oeuvre-jében a vízzel kapcsolatos vizsgálódások és a művészi alkotások között.” GOMBRICH: *i. m.* (1985), 32. Erre bizonyíték a budapesti festmény.
- 61 CREMANTE: *i. m.* (2008), 546.
- 62 Leonardót Whiting idézi, majd hozzáteszi: „Tegyük fel, hogy a világ egyik legremekebb műve eltűnik, és semmi nyom nem marad utána, még egy reprodukció sem; alkotója egyéb műveinek a legteljesebb ismerete sem teszi képessé a következő generációt, hogy elképzelhesse. Leonardo oeuvre-jének többi darabja együtt sem tudna képessé tenni bennünket, hogy elképzelhessük a *Mona Lisát*.” WHITING: *i. m.* (1993), 18.
- 63 Isaacson idézi Bernard Berensont: „Nagyon hosszú időt vesz igénybe, mielőtt hatodik érzékként működni kezd az a bizonyos ösztön, amit a rengeteg összeállt tapasztalat teremthet csak meg.” ISAACSON: *i. m.* (2018), 333. A mi esetünkben ez négy évtizedet jelentett, mivel a szerző 1978 és 1980 között dolgozott a Szépművészeti Múzeumban, amikor találkozott a festménnyel. A kutatáshoz elsősorban képzőművészként közelítettünk, felismeréseinket ennek köszönhetjük, kérdéseinket az alkotási folyamat felől vetettünk fel, az eddigiektől eltérő válaszokat emiatt kaptuk.

Csejtei Dezső

A távollévő Isten

*Szemponatok Lucky beszédének
értelmezéséhez¹*

■ Nem sokan kételkedhetnek abban, hogy a jelenlegi nyugati civilizációt olyan kihívások fenyegetik, amelyek azt a pusztaság léteben érintik. A súlyos kérdések közül, amelyekkel a nyugati civilizáció bázisa, Európa szembe-sül, külön is kiemelhető egy, mégpedig az, amelyik a nyugati civilizáció jövőjére vonatkozik. Milyen kilátások előtt áll Európa, az európai keresztény civilizáció, milyen esélyei kínálóznak arra, hogy még hosszú ideig fennmaradjon? Ez a felvetés minden más kérdést elhomályosít.

A lehetséges jövőt alapvetően meghatározza az a jelenség, amelyet nihilizmusnak nevezünk. A nihilizmus legsűrűbb, legplasztikusabb megfogalmazását pedig Nietzsche-nél találjuk: Isten halott. Ezt a tételt már sokféleképpen értelmezték. Azokkal értünk egyet, akik a tételt nem ateista, hanem axiológiai kijelentésként fogják fel, hiszen Nietzsche nem arról beszél, hogy Isten nem létezik, hanem azt állítja, hogy „halott”. Axiológiai szempontból ez azt jelenti, hogy léte, fennállása többé már nem érvényes. Ha Isten halott, vagyis értékelméleti szempontból létének nincs érvényessége, akkor alapvetően megkérdőjeleződnek azok az értékek, amelyeken eddig a nyugati, európai civilizáció nyugodott; végső támaszték híján az összes korábbi érték megrendül, elértéktelenedik. S ezen értékek között kiemelt szerepe van az értelemnek, az emberi létezés értelmének. Milyen értékkel ruházható fel a személyes létezés, az emberi élet, ha híján van az értelemnek? Ezt az állapotot, Martin Buber találó kifejezésével élve (Gottesfinsternis) az értelem elsötétülésének, megfoghatóságának nevezhetjük.²

Tehát a nyugati civilizáció jövője szempontjából létfontosságú, hogy az Istenhez való viszonyt újradefiniáljuk, hiszen ennek függvényében lehet ismét felvetni az emberi létezés értelmének kérdését. Nos, megítélésünk szerint ennek a kérdésnek eredet nyomába irodalmi formában a múlt század egyik legnagyobb jelentőségű drámája, Samuel Beckett *Godot-ra várva* című műve.

Ezt a drámát, mondani sem kell, hatalmas interpretációs irodalom övezi; jelen összefüggésben nincs is lehetőség ennek teljes áttekintésére. Épp ezért a dráma kapcsán a vizsgálódás fókuszában most csak egyetlen terület áll, ennek viszont témánk szempontjából nagy jelentősége van: arról a beszédről van szó, amelyik Lucky szájából hangzik el. És a dráma egészére vetett pillantást is ez a látószög irányítja.

Először tehát következzen két általános kérdés, amelyek mintegy keretként szolgálnak Lucky beszéde számára. Mindkettő a címben fordul elő, és az első ezek közül természetesen Godot figuráját érinti. Kit is értsünk tehát a „Godot” megnevezésen?

Annyit tudunk, hogy maga Beckett mindent megtett azért, hogy a nevet meghagyja a maga sejtelmes meghatározatlanságában. Több ízben kijelentette, hogy maga sem tudja, ki is Godot, és ezt állítja: „ha tudnám, hogy kicsoda Godot, megmondtam volna”.³ A szerzőre tehát közvetlenül nem tudunk támaszkodni, ezért kerülő úton kell valamilyen eredményhez eljutni.

Az biztos, hogy a terminus nagyon tág szemantikai teret képez, és gazdag asszociatív mezőt foglal magában. Ezen a ponton persze eleve figyelembe kell venni a többnyelvűséget, azt, hogy bár a színdarab eredetileg francia nyelven és francia közönség számára íródott, egyúttal az angol nyelvű közönségnek is üzeni kívánt. Merthogy a legkézenfekvőbb magyarázat az, hogy a névben az angol „God” (Isten) szó bújik meg; az -ot viszont kicsinyítő képző a franciában – példa erre, hogy Chaplint a francia közönség a kicsinyítő képzős névvel, „Charlot”-ként emlegette. Így a két nyelvet összehajlítva azt kapjuk, hogy valójában egy „apró Istenről”, „Istenkéről” lehetne beszélni. Ennek az értelmezésnek viszont maga Beckett mond ellen, aki Sir Ralph Richardsonnak a következőt írta: „Ha Godot-n Istent (God) érteném, akkor Istent mondanék, nem pedig Godot-t.”⁴ Kérdés persze, hogy készpénznek kell-e vennünk azt, amit Beckett mond.

A fent jelzett magyarázatot megerősíteni látszik az a megjegyzés is, amely szerint a „Godot” név hallatán a korabeli francia közönség is Istenre gondolt. Későbbi kutatások aztán rámutattak arra is, hogy az ír köznyelvben „Godo” magával Istennel azonos jelentésű.⁵

Arra, hogy a „Godot” név említett asszociációs tere milyen tágas, illusztrációképpen szerepeljen itt néhány további momentum:

– Balzac egyik drámájában (*Le Faiseur*) egy anyagilag lerobbant kereskedő vár egy bizonyos Godeau nevű úrra, aki viszont – e színházi darabban – soha nem érkezik meg.

– Tudjuk, hogy létezett egy Godeau nevű francia versenybiciklista is, s vele kapcsolatban feljegyezték, hogy amikor egyszer, az egyik verseny után megkérdezték az ott ácsorgó tömeget, mire várnak, az a válaszolta valaki: „On attend Godeau”, Godot-ra várunk.

– Sokan utaltak arra is, hogy az elegáns prostituáltak lakhelye (Rue Godot de Mauroy) nem esett messze attól az intézménytől, a L'Ecole normale supérieure-től, ahol Beckett fiatalkorában oktatott.

És az asszociációs sor szinte vég nélkül folytatható.

Ugyanakkor vannak olyan momentumok a darabban, amelyek arra utalnak, hogy Godot mégsem áll olyan távol Istentől. Az egyik ilyen passzus az, amikor kiderül, hogy a küldönc fiú, testvérével együtt, Godot-nál juhokat és kecskéket őriz, mégpedig külön-külön.⁶ Az *Evangélium* szerint, amikor eljő az ember Fia nagy dicsőségben, „és elébe gyűjtetnek mind a népek, és elválasztja őket egymástól, miként a pásztor elválasztja a juhokat a kecskéktől. És a juhokat jobb keze felől, a kecskéket pedig bal keze felől állítja.”⁷ A másik utalás pedig az, amikor Godot kinézete felől érdeklődik Vladimir:

„VLADIMIR: Godot úrnak ugye szakálla van?

FIÚ: Van, uram.

VLADIMIR: Szőke, vagy... (habozik) vagy fekete?

FIÚ (*habozik*): Azt hiszem, fehér, uram.”⁸

E jelek, utalások alapján megállapítható, hogy *Godot*, ha nem is azonosítható a hagyományos, keresztény értelemben vett Istennel, mégis emlékeztet rá, már bizonyos „külső vonásait” tekintve. S ez annál is inkább fontos, mert Lucky beszédének elején a személyes Isten egyik megkülönböztető jegye úgyszintén a fehér szakáll.⁹ Az említett külső hasonlóság, amely Godot, illetve a keresztény Isten között áll fenn, arra is módot nyújt, hogy röviden szóba kerüljön Beckett Istenről alkotott felfogása, hiszen ez számos ponton segíti Godot funkcionális helyének kijelölését a drámában.

Mary Bryden, aki külön monográfiát írt Beckett Isten-felfogásáról, utal arra, hogy még a teológiában is

milyen fontos szerepet töltenek be az Istenről alkotott elképzelések, képalkotások: „A teológia, implicite, nemcsak a kinyilatkoztatással [...] foglalkozik, hanem a képalkotással (imagery) is; vagyis azokkal a verbális és vizuális struktúrákkal, amelyeket a hívők fejlesztettek ki, hogy megértsék vagy kifejezzék Isten észlelését.”¹⁰ Beckett a maga részéről bőségesen él is az önálló képzetalkotás lehetőségével. Azt mondhatjuk, hogy Beckett alapvetően vitában, perben áll Istennel annak teremtményeivel, a világot és az embert illetően. Az ír szerző Istent afféle gondatlan és hanyag mesterembernek képzei el, aki elfuserálta a teremtett világot, aki, valamilyen gondatlan első okként, figyelmetlenül alkotott, és akinek, ha lenne ereje hozzá, vissza kellene vonnia a teremtett világot.¹¹ Tehát Beckett az Istent nem objektív entitásként fogja fel, akinek a tulajdonságait tárgyilagosan, taxatív fel lehet sorolni – bár a *Godot*-ban felbukkan egy ilyen elem is Lucky beszédében –, hanem elsősorban praktikus-pragmatikusan, olyképpen, hogy léte milyen cselekedeteket, viszonyulásokat hív életre a földi életben. És ez a megközelítés Godot-val kapcsolatban is tapasztalható. „Mindenesetre Godot irányt és célt ad Estragonnak és Vladimirknek az életükben (bármilyen félresikerült legyen is az), ami valamiképp analóg a vallásos hittal.”¹² És értelmet is ad, tehetjük hozzá; pontosan abban a világban, amely, mint utaltunk rá, Isten halála után gyökeres értelemfogyatkozásban szenved. Ezért Godot – mint sajátos Isten-pótlék – alapvető hermeneutikai szerepet tölt be a műben. Ő az, aki mintegy „tetőt húz a házra”, egybefogja az emberi létezés eresztékeit; s ha ez az elem hiányzik, akkor a személyes egzisztencia apró, értelmetlen forgácsokká hullik szét.

És mi lenne ez az értelemképző tényező a drámában? Nem más, mint a cím másik összetevője, a várakozás. Abban szinte általános az egyetértés a szakirodalomban, hogy a dráma nem is annyira Godot-ról, hanem inkább a várakozásról szól. Ennek rövid kifejtését érdemes a cím magyarázatával kezdeni. Érdekes, hogy a fordítások (*Waiting for Godot*, *Esperando a Godot*, *Warten auf Godot*) nem adják pontosan vissza az eredeti francia címet: *En attendant Godot*. Ez ugyanis arra utal, hogy mit is tesznek a szereplők, miközben, mialatt várnak, addig is, amíg... (Godot meg nem jön). Vagyis nem a várakozás a téma önmagában, hanem az is, hogy a szereplők mi tesznek a várakozás ideje alatt. Azonban ez, másrésztől, mégis csak a várakozás égisze alatt történő cselekvés. Ennélfogva a várakozás egyszerre foglalja magában az időbeliséget, valamint a benne végbemenő életgyakorlatot.

Mit is tekinthetünk akkor a beckett-i értelemben vett várakozásnak? Andrew K. Kennedy jogosan hangsúlyoz-

za, hogy a várakozás nem a nyugati civilizáció létmódja, s mint cselekvéstípus, nagyon idegen a nyugati szellemtől.¹³ Tehát itt egy kivételszámba menő, mondhatni, abnormális állapot irodalmi megjelenítéséről van szó. Éppen ezért Beckett mesteri módon választotta ki a témát, amikor azt vizsgálta, mi is történik a nyugati emberrel, amikor felhagy a szorgos aktivizmussal.

Időbeni értelemben véve a várakozás a jövő megélésének sajátos módja, ennek során az ember nem az előre vetítő tervezés állapotában létezik, hanem éppenséggel felhagy vele. A várakozás éppúgy magában foglalhatja a kiszolgáltatott tétlenséget, mint annak ellenkezőjét, amikor várunk arra vagy egyenesen elvárjuk, hogy valami bekövetkezzék. Vagyis a várakozásnak egy passzív és egy aktív válfaját különböztethetjük meg. Továbbá a várakozásnak létezik egy laikus-világi, valamint egy vallásos formája, ez utóbbit a kereszténységben adventnek nevezzük. Az advent az odaadó, reménységgel teli várakozás, amely nemhogy enervált tétlenséggel járna együtt, hanem épp ellenkezőleg, felfokozott, örömteli, aktív várakozással tölt el bennünket. Simone Weil *Attente de Dieu* című könyvében ennek a létállapotnak ad hangot, Mary Bryden pedig ennek kapcsán helyesen állítja: „Weil várakozó-teológiája, ha szabad így nevezni, nem a passzivitásról, hanem a figyelemről szól. Mivel Istent távoli lénynek tekint a maga végtelenségében, nincs benne törekvés arra, hogy az istenséggel kellelmesen meghitt viszonyba lépjen.”¹⁴

Beckett hősei ilyen szempontból is remekül kidolgozott figurák, akik szinte borotvaélen egyensúlyoznak. Egyrészt a passzív kiszolgáltatottság érzése telepszik rájuk, másrészt viszont Godot eljövetele mégis „tervbe van véve”, és ez befolyásolja óvatossági lépéseiket. Godot eljövetelét biztosra veszik, valami feltétlennek tekintik, amit nem szabad figyelmen kívül hagyni, ugyanakkor mégsem úgy várnak rá, mint a pesti gyorsra. Várakozásuk valami hiányt tételez fel, mintha a várakozás tárgyának megjelenése nélkül nem lenne teljes az életük. S valóban így gondoljuk: Beckett a várakozásra ítélt főszereplők alakjában mintha az Isten halála után ismét kiskorúvá vált emberiséget formázná meg, amely még nem nőtt fel önmagához, és létezése értelmét Isten árnyékába, maradványába helyezi ahelyett, hogy maga próbálná értelemmel felruházni azt. Vagyis e ponton, a várakozás során is az értelem elhomályosulásának problémájába ütközünk.

S most lehet rátérni arra, milyen szerepet is tölt be Lucky, valamint az általa előadott monológ a tragikomédia egészében. Arra, hogy Lucky kulcsszerepet tölt be a műben, maga Beckett utalt 1975-ben, amikor Berlinben,

a Schiller Színházban ő vitte színpadra saját darabját: a színészek meglepetésére azt az utasítást adta, hogy a próbákat Lucky beszédével kell kezdeni, mert „benne futnak össze a darab számai és témái”.¹⁵ A vizsgálódás fókuszában ehelyütt először Lucky alakja áll, majd az általa elmondott beszéd kerül sorra.

Ami Lucky figuráját illeti, a beazonosítást illetően az értelmezőnek a sötétben kell tapogatóznia, mivel Beckett mindent megtett azért, hogy nemcsak a darab egészét, hanem annak egyes részleteit is a minél mélyebb homályosság, bizonytalanság hassa át. Így például már Lucky pusztán nevében is benne rejlik a kétértelműség. Egyrészt benne lappang a „lakáj” szó, ez tényleges szerepére, funkciójára utal; másrészt viszont a szónak, mint tudjuk, konkrét szótári jelentése is van, azt jelenti, hogy „szerencsés”. Kérdés, hogy egy olyan megalázott szolga és emberroncs, mint amilyen Lucky, miért nevezhető szerencsésnek. Maga Beckett erről egyszer így nyilatkozott: „feltevésem szerint azért szerencsés, mert nincsenek többé elvárásai”.¹⁶ Lucky tehát ezért lenne szerencsés, mert – a darab többi főszereplőjével szemben – nincsenek elvárásai a világgal és az élettel kapcsolatban, számára már lezárult az élet, hiába tart még az tovább a fizikai időben. Ez pedig, ha a filozófiai forrásvidéket nézzük, kifejezetten schopenhaueri gondolat, és tudvalévő az is, hogy az említett német filozófus alapvetően meghatározta Beckett világszemléletét.¹⁷ S Lucky azért is szerencsés, mert – szolgálai helyzetében – nem kell önállóan cselekednie, gondolkodnia; elég, ha parancsokat teljesít. Tudata, gondolkodása fel van szabadítva a szabadság terhe alól, tettei abszolút meghatározottak, a „hatás–következmény” szerkezete pontosan megfelel az „ok–okozat” sémájának. Ezért nem érthetünk egyet John Calder véleményével,¹⁸ aki szerint Lucky azért szerencsés, mert legalább gondolatban szabad; épp fordítva, a szerencséje pontosan abban áll, hogy nincs már birtokában a szabad gondolkodás képességének.

Miért is olyan különös ez a figura, aki bizarr vonásait tekintve még a dráma többi szereplőjét is felülmúlja? Egyebek mellett talán azért, mert többféle értelmezési keretbe illeszthető bele. Itt először is lehet utalni a bolond szerepére, aki a népmeséktől kezdve egészen Shakespeare *Lear királyáig* fontos, alapvető igazságok kimondására hivatott. S látni fogjuk, hogy Lucky esetében is ez a helyzet. Másodszor, Pozzo és Lucky viszonyában nem nehéz felismerni úr és szolga alakját a hegei filozófiából, ámde egy groteszk, kifordított formában. Hegelnél a szolga – azzal, hogy munkát végez – megismeri a

természetet és önmagát, ami segítséget nyújt neki ahhoz, hogy a végén lerázza magáról ura igáját, és felszabaduljon. Lucky azonban nem részesül a tevékeny önmegváltás jótéteményéből. Hiába ő az, aki – és ezt ura maga ismeri el – megtanította Pozzót gondolkodni, Pozzo továbbra is uralkodik fölötte, élősködik rajta; voltaképpen Lucky szelleméből él, leszívja a gondolatait.¹⁹ Végül pedig bizonyos krisztusi vonások is megmutatkoznak benne, ezek közül is szerepeljen itt néhány:

– Lucky ugyanolyan megalázott, kötélén vezetett fogoly, mint amilyen Jézus volt a rómaiak kezén, miután Júdás beárulta őt.

– Estragon ugyanúgy megüti, káromolja és leköpi Luckyt, mint ahogyan a rómaiak tették Jézussal a keresztre feszítés előtt.

– Luckynak, Jézushoz hasonlóan, szintén megvan „a maga keresztje”; úgy cipeli Pozzo csomagjait, mint ahogyan Jézus tette a kereszttel.

– Jézus háromszor esik el a kereszt súlya alatt; Lucky is többször elesik a ráaggatott terhek alatt.

– Végül pedig konkrét utalásként fogható fel az a jelenet, amelyben Estragon megtörli Lucky szemét – ahhoz hasonlóan, ahogyan Veronika törölte meg Jézus arcát –, hogy ne tűnjön olyan „elhagyatottnak”: ez egybevetethető Jézus szavaival a kereszten: „Én Istenem, én Istenem! Miért hagyál el engemet?” (Mk 15, 34)

Mit is lehetne mondani összegző jelleggel és röviden Lucky figurájáról? Nem áll messze az igazságtól Kennedy véleménye, aki a szereplőt elveszett, lepusztult intellektüelnek tartotta,²⁰ olyannak, aki hajdanán talán teljes birtokában lehetett értelmi képességeinek, de a cselekmény történéseinek idején ezek a képességek már csak csökevényes formában maradtak fenn. Lucky szavai és tettei degenerálódtak; kifordult, torz figurája lett a tulajdonképpeni emberi értelemnek. És e degenerálódásnak egyszerre oka és következménye a sok kínzás, gyötrelme és megaláztatás, amely kijutott neki. Ugyanakkor mégis ő az, akire Beckett a dráma leghosszabb és legnagyobb jelentőségű monológját osztotta ki.

És e ponton érdemes kitérni Lucky beszédére. Először azonban következzen néhány külső körülmény taglalása. Az ennek kapcsán felmerülő első mozzanat a gondolkodás természetére vonatkozik. Mit jelent gondolkodni? A kérdés annál is inkább indokolt, mivel Pozzo valósággal parancsba adja szolgáljának, hogy most pedig gondolkozzon. Mit jelent gondolkodni? Heidegger, aki külön tanulmányt szentelt a kérdésnek, azt állítja, hogy gondolkodni azt jelenti, hogy mi magunk kezdünk el gondolkodni.²¹ Vagyis a gondolkodás nem azzal azonos

elsősorban, hogy „jár az agyunk”, hanem ez a szó szoros értelmében véve inkább valamilyen személyes ügy, egzisztenciális próbatétel. Ezért mondja Ortega y Gasset is, hogy „kizárólag a hajótöröttek gondolataiban” hisz, mert azok a hiteles, személyes gondolatok, amelyek a háborgó tengeren, egy szál deszkába kapaszkodva fogalmazódnak meg az emberben.²² Nos, a gondolkodásnak épp ez a személyes attribútuma az, ami hiányzik Lucky esetében. Nála a „gondolkodásnak” nevezett művelet teljességgel mechanikus, robotszerű, valami olyasmi, mint amikor egy szerkezet felmond egy előre elkészített szöveget. Nem tudjuk azt sem, hogy ez a produkció vajon része lehetett-e egy hajdani, nagy beszédnek, amelynek immár csak a roncsait, csonkjait képes prezentálni az előadó. Mindenesetre a Lucky által előadott beszéd egyszerre jelent valamiféle réműletes szókáoszt, valamint egy ravaszul megszerkesztett, fontos utalásokat tartalmazó kompozíciót.

Külön érdekessége ennek a „gondolkodásnak”, hogy Pozzo ezt közönsége szórakoztatására szánta. Tehát valószínűs mutatványról, cirkuszi produkcióról van szó, amelyben Pozzo, úgymond, az idomár szerepét játssza, Lucky pedig szolgából cirkuszi szereplővé alacsonyodik. Ami pedig a másik komikus vonást illeti, azt, hogy Lucky csak a fejére tett kalappal képes gondolkodni, nos, ebben egyszerűen egy angol mondás („put up your thinking hat”) színpadi megjelenítését láthatjuk. Talán nem állunk messze az igazságtól, ha mindebben azt a kritikát látjuk, amellyel Beckett a késő modernitás ellaposított, mechanisztikus funkcióvá züllesztett gondolkodástechnikáit illette.

De most következnek az igazán érdekes kérdésfelvetések! Az első a beszéd témájára vonatkozik. Vajon miért kezdi Lucky a beszédét épp egy Istenről szóló elmélkedéssel? Miért nem egy másik témát választott? Feltételezhetően azért, mert épp ez a bolond beszéd hitelesíti azt, amire korábban – bizonyos külső jegyek kapcsán – már történt utalás: hogy tudniillik Godot alakja mögött mégis csak a személyes Isten létezik. Ez az összefüggés viszont újfent azt erősíti meg, hogy Lucky monológjában valójában az egész dráma értelmezésének kulcsa rejlik. Megelőlegzésképpen lehetne mondani továbbá azt is, hogy Lucky mintha azt üzenné: az a Godot, akire ti olykor feszült figyelemmel, olykor pedig enerváltan vártok, azzal az Istennel azonos, akit majd a beszédemben jelenítek meg, ott mutatok be. Ennek az azonosásnak a következményei pedig a dráma végső üzenetéhez tartoznak. Erről azonban később lesz szó.

Godot-nak a személyes Istennel való azonosságát megerősíti az is, hogy ennek a beszédnek az igazi címzettje Vladimir és Estragon – rajtuk keresztül pedig az egész

emberiség. Ők ketten vannak elsősorban megszólítva. Megerősíti ezt az is, hogy a beszéd közben Beckett rendszeresen utal Didi és Gogo viszonyulására, reakcióikra; e viszonyulásra pedig jellemző, hogy váltakozik a feszült figyelem, valamint a méltatlankodás, a felháborodás között, vagyis hevesen reagálnak a mondottakra. A beszéd egésze alapján azonban egyértelműen kiderül az is, hogy Didi és Gogo nem értette meg a hozzájuk szóló személyes üzenetet, a beszéd tartalmát nem voltak képesek átfordítani saját élethelyzetükbe.

A következőkben a beszéd általános jellemzőiről lesz szó. Graver megjegyzi, hogy az első időkben, az 1950-es években Lucky beszédét még csak minden összefüggést nélkülöző, bárgyú halandzsának tartották, s csak később tárult fel, hogy a beszéd struktúrájában értelem rejlik. Olyan rejtett utalásokkal van teli, amelyek teljes körű felfejtését Beckett maga talán nem is tartotta szükségesnek. Később viszont az az értelmezési módszer is teret kapott, hogy ez a beszéd értelmessé tehető abban az esetben, ha kihagyjuk az értelem híján levő és zavaró szótölteleket. Ez egyrészt rendben is lenne, ámde a jelzett értelmezési technika nem jelentheti egyúttal azt is, hogy az értelemzavaró betétek pusztán csak fölösleges sallangok. A beszédben ugyanis megvan a maguk nem elhanyagolható funkciója.

Az általános jellemzők közül most a tudományosság rekvizitumairól lesz szó. Merthogy Lucky beszéde kezdettől fogva azzal az igénnyel lép fel, hogy minden szempontból megfeleljen a tudományosság általánosan elfogadott kritériumainak. Így kezdettől fogva erősen támaszkodik a tekintélyekre. Ebből a szempontból remek vonása a szatirikus elemeket tartalmazó beszédnek, hogy a tekintélyekre való hivatkozás skolasztikus hagyományát egy kalap alá veszi a modern tudományosság citációs gyakorlatával. S ebben az azonosításban a kritika éle inkább az utóbbira irányul. Mert amíg a középkori skolasztikában a tekintélyek jelentős bizonyító értéket hordoztak, addig ez a modern citációban gyakran már csak a nevekkel való nagyképű dobálódzássá, az olvasottság üres fitogtatásává változott. S azt, hogy ennek az eljárásnak Beckett milyen szellemes kritikáját gyakorolja, mi sem mutatja jobban, mint az, ha végigfutunk a Lucky által említett „szaktekinvélyek” neveinek jelentésén.

Érdemes felfigyelni arra, hogy egyrészt a „szaktekinvélyek” mindig párosával fordulnak elő – merthogy egy tekintély önmagában még nem elegendő –, másfelől pedig Beckett e vonatkozásban is örömet leli abban, hogy éljen az egyes nyelvek közötti jelentésbeli áthalásokkal való játékkal.

Az első pár: Puncher és Wattmann (a francia eredeti-

ben Poinçon és Wattmann). Ez a névpár egy mechanikus szerkezet, a villamos személyzetét jelenti, hiszen az első név jelentése az, hogy lyukasztó, jegykezelő, egyszerűen szólva: kalauz, a másik pedig – főleg a francia fül számára – a villamosvezetővel azonos. Ugyanakkor jellemző Beckett mély értelmet is hordozó játékoságára, hogy egy cseppnyi valódi tudományosságot is belecsempész mindkét névbe: Poinçon esetében Louis Poinot francia matematikusra utal áttételesen, Wattmann esetében pedig James Watt, a gőzgép feltalálójának személye villanhat be. Tehát a néző, még ha tudomása is van arról, hogy az egész egy bohózat, mégis elbizonytalanodik egy pillanatra, hiszen kérdésessé válik, hogy nem állnak-e valóban „komoly” szaktekinvélyek az idézett nevek mögött.

A második pár: Testew és Cunard (a francia eredetiben Testu és Conard). Beckett itt is többféle játékos megközelítést alkalmaz. Nézzük először külön-külön a lehetséges jelentéseket! A Testu név is valós személyre utal, aki akár tudományos tekintély is lehet: Jean-Léon Testut ugyanis egy gyakran használt orvosi szöveggyűjtemény szerzője. Cunard esetében már bonyolultabb a helyzet. A valóságos személy itt Sir Samuel Cunard, aki a XIX. század közepén egy róla elnevezett gőzhajótársaságot alapított. A társaság hajói nagy szerepet játszottak a krími háborúban (1853–1856), amelynek egyik tétje annak idején az volt, hogy megakadályozzák, hogy Oroszország – a Földközi-tengerre kijutva – Jeruzsálemben meghódíthassa a Szent Helyeket. A történetnek azonban aktuális vonatkozása is volt, mert épp azokban a hónapokban, amikor Beckett a drámát írta, zajlott az első izraeli–arab háború, amely részben Jeruzsálem birtoklásáért folyt. Beckett tehát a név kiválasztásával ügyesen kapcsolta össze egymással a történelmi hagyományt, valamint a tényleges jelent. Emellett megvan még annak lehetősége is, hogy konkrét történelmi utalásról van szó: a Conard tekintélyes kiadó volt Franciaországban, így a rá való hivatkozás a műveltebb nézőben akár mély reverenciát is teremthetett.

Sokkal humorosabb az eredmény azonban akkor, ha a két nevet párosítva szemléljük. A „Testu et Conard” szóösszetétel franciául olyasmit jelent, hogy „makacs és ostoba pöcsfej”. Vagyis az emelkedett történelmi-kulturális jelentés közvetlenül érintkezik a vulgáris köznyelvvvel. De még ez sem meríti ki e nevek teljes jelentéskörét. A Testu szó kapcsán ugyanis asszociálni lehet a here (testicle – testicule) szóra, míg a Conard a vagina durva megnevezését foglalja magában (con). Testu és Conard tehát, a két szaktekinvély, párban szemlélve, az emberi test – jobban mondva az emberi altest – szakértőinek bizonyul.

A harmadik pár: Fartov és Belcher. Beckett itt az angol

nyelv élceit használja, az utalások teljesen egyértelműek. Fartov a szellentéssel, Belcher pedig a böfögéssel áll kapcsolatban. Bár mindkét esetben az emberi test biológiai megnyilvánulásával van dolgunk, az utóbbiak légnemű jellegét Beckett arra használja fel, hogy velük a szellem embereit szemléltesse. Vagyis amíg Testu és Conard, úgy mond, a test szakértői, Fartov és Belcher a szellemé. S a tudós tekintélyek megnevezése szoros párhuzamot mutat az emberanalízis megfelelő szakaszaival; ezért Testu és Conard neve nem véletlenül akkor bukkan fel, amikor Lucky az emberi test elsatnyulásáról beszél, Fartov és Belcher pedig akkor, amikor az emberi szellem hanyatlásáról van szó. S ugyanez a megfeleltetés figyelhető meg a következő páros esetében is.

A negyedik pár: Steinweg és Petermann. Az ő nevük akkor bukkan fel, amikor a teremtet világ, az élő természet tönkremeneteléről, annak elkövesedéséről van szó. Ezért nem véletlen, hogy mindkét „szakteknély” nevében a kő minősége lelhető fel (a német és a görög szójelentés alapján). A Petermann szó ugyanakkor, önmagában véve is, mindkét nyelvben ismét szórakoztató asszociációkra nyújt alkalmat. Az angol közönség a Petermann szót könnyen beazonosíthatta a betörő (peterman) szleng kifejezésével, amíg a francia publikum a szóból könnyen kihallhatta a szellentés (peter) jelentését.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a „szakértők” a „tudományos tekintélyek” neveinek megválasztásával Beckett egyszerre nyúlt a bohózat, a harsány szórakoztatás eszközához, valamint ahhoz, hogy így gyakoroljon kritikát az üres tudálékoskodásba átcsapó modern tudományosság nemegyszer szélhámos gyakorlata fölött.

Azonban ez a kritika nem csupán a nevek találó használatában merül ki. Az alábbiakban még néhány ilyen elem:

- Quaquaquaqu: mint ismeretes, a „qua” latin szó filozófiai és teológiai terminus technicus; valaminek a lényegi természetére, mibenlétére utal. Gyakorító megnevezése azonban egyértelműen parodisztikus hatást kelt, szinte a békák brekegésére hasonlít, ahogyan ez már Ovidiusnál is megjelenik. Ám Graver egy másik lehetséges forrást is megnevez: Csehov *Három nővér* című drámájában a nihilista Szoljonij százados használja ezt a szót, amikor másokat el akar hallgattatni.²³ Tehát Beckett-nél megtörténik a súlyos veretű szakkifejezés átfordítása gunyoros, szarkasztikus formába, ami a tudományos komolyság nevetségessé tételét célozza.

- Acacacademy: a szó eredeti formája tiszteletet parancsol, erről mindenkinek Platón Akadémiája jut az eszébe. Ez a megnyújtott forma azonban, a „caca” gyakori ismételtetésével, ami szinte valamennyi európai

nyelvben az excrementum megnevezésére szolgál, e tiszteletre méltó intézményt is komikussá teszi. Ennek értelmében az akadémiai beszédmód nem más, mint a szavak szemétjének folyamatos képződése.

- Anthropopometry: a kifejezés kétszeresen is iro-
nikus: először is a megnyújtott forma a „popo” kieme-
lésére, az arra való utalással szolgál, amellyel az európai
nyelvekben az egyik emberi testrészt – popsi, ülep – ne-
vezik meg, másodszor pedig, az emberi test mérése kap-
csán Beckett már igen korán kritika tárgyává tette azt a
mérésmániát, amely napjainkra elhatalmasodott. S eh-
hez járul még a szintén fontoskodónak tűnő helymegne-
vezés: Berne-en-Bresse, ez valójában nem létezik sehol,
ámde a francia fül számára mégis valamilyen Isten háta
mögötti, provinciális zug képzetét kelti.

Ha pedig az egész nyelvi egységet egybeolvassuk, akkor az a kép kerekedik ki előttünk, hogy valahol az isten háta mögött, egy eldugott helyen olyan akadémia ontja a selejtes szavak tömegét, amelyik az emberi test felmérésével foglalkozik, és ezért kitüntetésre érdemesít két tudóst, az altest specialistáit, Testut és Conard-t.

A beszéd tagolása. A későbbi elemzések fontos felismerései közé tartozik az is, hogy ez a beszéd nemcsak koherenciát mutat, és nemcsak rejtett utalások tömkelegét tartalmazza, hanem ráadásul meglepően feszes a szerkezete is. Filozófiai szempontból itt legalább Christian Wolffig lehet visszanyúlni a XVIII. századba; ekkor véglegesítőddött az a felosztás, amely megkülönböztette egymástól a metaphysica generalist, amely az ontológiával volt egyenlő, valamint a metaphysica specialist; ez viszont három részre oszlik: a racionális teológiát, a racionális pszichológiát, valamint a racionális kozmológiát foglalja magában; e három terület tulajdonképpen témája pedig ily módon Isten, ember és a világ. Ez az úgynevezett metafizikai háromszög hosszú időn át intenzív kutatások témájául szolgált, elég, ha ezzel kapcsolatban Karl Löwith monográfiájára utalunk.²⁴ Ha most ezt a hármas felosztást rávetítjük Lucky beszédére, azt tapasztaljuk, hogy a beszéd végső soron úgyszintén e három témát képezi le, mégpedig egy, az örület határait súroló, kifordított formában. Vagyis azt mondhatjuk, hogy Lucky beszéde voltaképpen perverz kritikája a hagyományos értelemben vett metaphysica specialisnak. Nem tudjuk, hogy Beckett hol és melyik szerzőnél bukkant rá erre a sémára; az viszont ismert, hogy egész életében behatóan foglalkozott filozófiával, és alaposan tanulmányozta Wilhelm Windelband filozófiatörténetét is; lehet, hogy innen származott az ötlet.

Most röviden sorra vesszük ezeket a területeket, mégpedig anélkül, hogy igényt tartanánk a teljes szövegma-

gyarázatra. A legérdekesebb ebből a szempontból természetesen Isten alakja. Lucky – Poinçon és Wattmann kutatásaira hivatkozva – feltételezi egy személyes Isten létét, akinek ráadásul még fehér szakállja is van: mindez a perszonalisztikus, sőt dialogikus kapcsolat ígéretének lehetőségét foglalja magában Isten és ember között. Azonban rögtön ezután olyan sajátosságok következnek, amelyek ezt a személyes Istent végtelen messzeségbe távolítják. Ilyen sajátosság először is az, hogy ez az istenség az időn kívül van és kiterjedés nélküli; tehát tér és idő határozmányai nem vonatkozhatnak rá. Isten tehát szinte már kezdettől fogva Deus absconditus, vagyis rejtett, távollévő Isten. Ezt a messzeséget még jobban felerősíti az ezután következő három attribútum: Istenre ugyanis sajátos apathia, athambia és aphasia jellemző. Ezek a jegyek először is markáns módon elütnek az Istenre vonatkozó olyan klasszikus attribútumoktól, mint amilyen például a mindentudás, a bölcsesség, végtelenség stb., amelyek pozitív határértékeket fejeznek ki. Ezzel szemben a Lucky által vizionált istenséget mintha inkább az apophatikus teológia által lehetne megközelíteni, vagyis olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amelyek inkább negatív, mintsem pozitív módon tárják elénk az ő igazi valóját: erre utal, mindhárom esetben az úgynevezett alphaprivatívum alkalmazása. Vagyis Isten tulajdonságai magasabb rendűek annál, semhogy pozitív megnevezésekkel ki tudnánk fejezni azok tartalmát.

Ugyanakkor a Lucky által adott attribútumok nem Isten mindennek fölött álló fenségességét mutatják, hanem inkább az embertől való mérhetetlen távolságra utalnak:

- apathia: érzéketlenség, szenvtelenség, egykedvűség;
- athambia: rendíthetetlenség, rendületlenség, flegma;
- aphasia: beszédzavar, beszédképtelenség.

E jegyek alapján Isten egy önmagával beérő, érzéketlen és néma lény, aki nemhogy mérhetetlenül messze van az embertől, hanem ezt a távolságát mintha meg is kívánná őrizni. Ez az Isten nem teremtő, aktív lény, hanem inkább végtelen tehetetlenség jellemző rá; már nincs sem ereje, sem szándéka beleavatkozni a világ menetébe.

Mindezzel éles ellentétben áll a következő kitétel, amely szerint Isten ebből a távolságból „szerfölött szeret mindannyiunkat”, vagyis érzelmileg odaadó, bár ez a szeretet – ismét egy fricska Beckett részéről – nem egyformán vonatkozik mindenkire; a „nem tudni, mi okból” fordulat pedig, amely a beszédben többször előfordul, arra utal, hogy Istenről soha nem lehet egyértelmű logikai konklúziókat alkotni. S ehhez a differenciáló szeretethez társul a szenvedés momentuma is, amelyet Beckett egy Shakespeare-utalással kapcsol össze (Mi-

randáról van szó, *A vihar* című mű egyik főszereplőjéről).

A további képek kibontásától most eltekintünk; részösszegzésként megállapítható, hogy a Lucky által vizionált Isten nem azonos a halott Isten nietzschei elképzelésével, hanem inkább egy megfáradt, elaggó, lepusztult Istent vetít elénk.

Mindennek fontos következménye van a későbbiekre nézve is, s e ponton lehet rátérni a metafizikai háromszög második tagjára, az emberre. A gondolatláncolat viszonylag könnyen követhető annak ellenére, hogy számos apró utalás még további értelmezést igényel. Isten elhomályosulása, ismét Buber szavaival élve, az emberben fonnyadást, zsugorodást stb. idéz elő. Az ember tehát összemegy, elkorcsosul.

Ez a satnyulás annál is inkább figyelemre méltó, mert időközben az ember helyzete az élelmezés és a szemétszállítás fejlődése következtében jelentősen javult, valamint a sokféle téli és nyári sport űzése is kedvező hatással volt rá.

Ez a satnyulás hozzátétőleg a felvilágosodás óta van jelen (a francia kiadás Voltaire, az angol Berkeley püspök, a német pedig Gottsched nevét adja meg).

Ez a megfoglyatkozás, satnyulás azonban nemcsak az embert érinti, hanem kiterjed a természet, a világ egészére (itt a harmadik oldal), amely egyre inkább elkövesedik; a kő mint jelképes forma ebben a részben gyakran fordul elő: megidézésére az angol verzióban Connemara neve szerepel, Írország nyugati partvidékének egyik része, amely az ott található hatalmas kövekről volt híres, a francia verzióban pedig Normandia. A természet tehát rideg, kietlen lett, a holt fizikai világ sajátosságait mutatja immár. Isten hiánya, távolléte a természetre is hatással van, meglehet, ebben közreműködött az ember is. Ez a rész, több kutató véleménye szerint, szintén bőven tartalmaz bibliai utalásokat, amelyek szaggatottak, első látásra összefüggéstelennek tűnnek, de együttesen mégis valamilyen nagy katasztrófára utalnak. Így a „tenisz” eredeti megnevezése a franciában „jeu de paume” volt, vagyis „tenyérjáték”; ez Krisztus stigmáira utalhat, amellyel Jézus igazolta önmagát Tamás előtt. A „lángok” talán a pünkösti lángok lehetnek, amelyek az apostolokra lángnyelvek formájában szálltak. A „könnyek” Mária Magdolna könnyeire utalnak; akkor törtek elő belőle, amikor Jézus sírját üresen találták. A „követ”, amely a beszéd egészében nagy szerepet játszik, azzal a kővel lehet azonosítani, amelyet Jézus sírja elé hengergettek. A „koponya” pedig természetszerűleg a Golgotát idézi meg.

E biblikus helyek azonban nem szervesülnek egységes narratívává Lucky kavargó szóömlényében; valami kuszaságot jeleznek, félbemaradottságról tanúskodnak. S való-

ban, a szöveg olyan elemeket is tartalmaz, mint például a következő: „abbahagyott befejezetlenségek”. Ezek arra utalnak, hogy a teremtés magasztos műve, amelyben az ember társszerzőként működik közre Isten oldalán, csorbát szenvedett, kudarcot vallott. S a kulcsszó itt mindenképp a „befejezetlenül”; ezzel a szóval zárul ugyanis Lucky szózuhataga. S ez a szó tulajdonképpen mintegy rányitja a beszédet a dráma fennmaradó részére is.

Miben is áll akkor Lucky beszédének üzenete? Milyen lényegi mondanivalót hordoz?

A tanulmány indító gondolata az volt, hogy korunk egyik, a nyugati civilizáció jövőjét fenyegető alapproblémája a nihilizmus, amelynek egyik következménye az értelem elsötétülése, megfogyatkozása. Beckett a *Godot-ra várva* című drámájában azt a kérdést veti fel, hogy az emberi létezésnek lehetséges-e újból valamilyen értelmet adni. A dráma két főszereplője, Vladimir és Estragon ezt az értelemadást egy Godot nevű lény eljövételétől reméli, ezért várakoznak erre az eljövételre olyan kitartóan. Lucky azonban az általa elmondott beszédben azt az összefüggést tárja eléjük, hogy az a Godot, akire várnak, tulajdonképpen a hagyományos értelemben vett Isten valamilyen késői pótléka, helyettesítője. Erre az Istenre pedig egyrészt az jellemző, hogy végtelenül távollevő lény, valóságos Deus absconditus, aki, ha valaha létezett is, időközben elhagyott minket, magunkra maradtunk. Ezért a teremtés műve is torzó, befejezetlenül maradt művelet. S ha Lucky beszéde a befejezetlenség tényének kimondásával zárul, ebben mégis benne rejlik az a kimondatlan felszólítás is, hogy e félbemaradt teremtés folytatására lenne szükség, vagyis elsődlegesen értelemkeresésre, tágabb hatásait tekintve pedig értelemadásra. Ezt azonban éppenséggel nem a Godot-ra váró tétlen várakozás jellemzi, hiszen ez nem más, mint konstitutív értelmetlenség. Ahhoz viszont, hogy az ember meg tudjon felelni ennek a kihívásnak, először meg kell, hogy alkossa saját személyiségét; az úgynevezett Önmagával (Selbst) ugyanis nem csupán Lucky nem rendelkezik, hanem Vladimir és Estragon sem, mivel életük nem más, mint értelmetlen epizódok sorozata. Tehát a Lucky beszédében rejlő felszólítás így hangzik: teremtsétek meg önmagatokat, hogy aztán értelmet tudjatok adni saját magatoknak és a világnak! Mindez rajtatok áll vagy bukik!

És e ponton vetődik fel a kérdés: vajon Beckett a *Godot-ra várva* című drámája alapján tekinthető-e nihilista gondolkodónak? Megítélésünk szerint nem, holott saját élethelyzete és a világ állapota – néhány évvel vagyunk a második világháború befejeződése után – még rettenetesebb volt, mint Nietzscheé, amikor

ő kimondta a nihilizmus alaptételét. Sőt, Nietzsche az „Isten halott” tétele mellé, korrektívumként, még azonnal oda tudta állítani az emberfölötti ember vízióját is, amit Beckett a maga korában már nem tehetett volna meg. Lucky beszéde alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy Nietzschevel együtt ő is egyetértett azzal, hogy a hagyományos Isten halott – pontosabban azzal, hogy halódik, elfonnyad –, de istentagadónak mégsem nevezhető. A *Godot*-ban fellelhető számtalan biblikus utalás azt a sejtést erősíti meg bennünk, hogy Istennek továbbra is valamilyen helyet biztosít a létezés kálváriájában. Lucky a teremtés befejezetlenségéről beszél; egy másik oldalról Habermas a modernitást úgyszintén befejezetlen projektként jellemzi.²⁵ Beckett – a *Godot* alapján nézve – nem így gondolkodik: ő a modernitást kifejezetten csődnek tartja, amelynek projektuma összeomlott. De túl ezen mégis lát valamilyen kiutat a kiútatlanságból, még ha főhősei, Vladimir és Estragon ezt nem is ismerik fel; mégpedig a befejezetlenségből következő, „akkor hát alkotni tovább” szükségességének gyötrelmes feladatát, amelynek megoldani akarása során egy szó szoros értelmében vett együtt-működő Isten lép az ember mellé, aki támasztékot nyújt számára a teremtés eposzában, és akire támaszkodni lehet akkor, ha e szörnyűséges folyamat során az ember megbotlik.

JEGYZETEK

- 1 Jelen tanulmány – rövidített formában – előadásként hangzott el 2015-ben Salamancában, az Universidad Pontificia de Salamanca által szervezett konferencián.
- 2 BUBER, Martin: *Istenfogyatkozás. Vizsgálódások vallás és filozófia kapcsolatáról*. Ford. GÁSPÁR Csaba László, Bp., Typotex, 2017
- 3 BAHNERS, Klaus: *Erläuterungen zu Samuel Beckett Warten auf Godot*. Hollfeld, C. Bange Verlag, 1998, 31.
- 4 ACKERLEY, Chris J. – GONTARSKI, Stanley E.: *The Faber Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. London, Faber and Faber, 2006, 232.
- 5 GRAVER, Lawrence: *Waiting for Godot*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 42.
- 6 BECKETT, Samuel: *Godot-ra várva*. Ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil = Uő: *Összes drámái. Eleutheira*. Bp., Európa, 2006, 56.
- 7 *Szent Biblia*. Ford. KÁROLI Gáspár, Máté Evangéliuma, 25, 32–33.

- 8 BECKETT: *i. m.* (2006), 100.
- 9 Uo., 46.
- 10 BRYDEN, Mary: *Samuel Beckett and the Idea of God*. London, Macmillan Press, 1998, 125.
- 11 Minderről részletesen Beckett kiadója, John CALDER ír a *Samuel Beckett filozófiája* című kötetben; Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Európa, 2006, 54., 83.
- 12 McDONALD, Rónán: *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 29.
- 13 KENNEDY, Andrew K.: *Samuel Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 31–32.
- 14 BRYDEN: *i. m.* (1998), 128.
- 15 Idézi GRAVER: *i. m.* (2004), 46.
- 16 ACKERLEY–GONTARSKI: *i. m.* (2006), 329.
- 17 A Schopenhauer–Beckett kapcsolat feldolgozása Ulrich POTHAST nevéhez fűződik: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989.
- 18 CALDER: *i. m.* (2006), 161.
- 19 Vö. KENNEDY: *i. m.* (1989), 40.
- 20 KENNEDY: *i. m.* (1989), 39.
- 21 HEIDEGGER, Martin: *Was heißt Denken? = Gesamtausgabe. Band 7. Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000, 129.
- 22 ORTEGA Y GASSET, José: *Goethe belülről*. Ford. SCHOLZ László = Uő: *Hajótöröttek könyve. Esszék*. Bp., Nagyvilág, 2000, 9.
- 23 GRAVER: *i. m.* (2004), 147. KOSZTOLÁNYI Dezső fordításában: „Csip-csip-csip.” CSEHOV, Anton Pavlovics: *Három nővér* = Uő: *Színművek / Egyéb írások / Levelek* (CSEHOV Művei IV.). Bp., Európa, 1960, 370., 375., 405.
- 24 LÖWITH, Karl: *Gott, Mensch und Welt in der Metaphysik von Descartes bis zu Nietzsche*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1967
- 25 HABERMAS, Jürgen: *Filozófiai diskurzus a modernitásról*. Ford. NYIZSNYÁNSZKY Ferenc, ZOLTAI Dénes, Bp., Helikon, 1998

Máté Zsuzsanna

Beethoven emlékezete a XX. századi regényekben¹

■ A kétszázötven éve született Ludwig van Beethoven életművét élteti az utókor, emlékét pedig őrzi, számtalan formában. Tanulmányom egyetlen szegmentumot emel ki az utókor beethoveni emlékezetéből, mégpedig a XX. századi európai regényirodalmat vizsgálva az emlékezés konnektív alakzatainak működése és más emlékek együtteséhez való kapcsolódása felől.² Beethoven alakja és művészete a kanonizált világirodalomban először Romain Rolland-t ihlette meg a XX. század elején, majd közvetve a század közepén Thomas Mannt, a század végén pedig Milan Kundera két regényében is a beethoveni zene és a művészsors kapott kiemelt szerepet, az utókor emlékezetének összekapcsoltsága felől.

Romain Rolland francia regényíró, esszéista és zenetörténész 1903-ban publikálta *Beethoven élete* című monográfiáját, amely rövid időn belül magyarul is megjelent, Mikes Lajos fordításának köszönhetően.³ A „Goethe és Beethoven világát megelő Romain Rolland a zsenik művészetében látta a népek közötti kölcsönös tisztelethez, megértéshez és megbékéléshez vezető utat”⁴, ahogy ezt nemcsak Beethovenról, hanem Händelről, később Michelangelóról, majd Tolsztojról írt életrajzai is mutatják. Kevésbé ismert, hogy több mint másfél évtizedig írt, tízkötetes, *Jean Christophe* című, 1915-ben irodalmi Nobel-díjjal is elismert regényfolyama címadó főhősének némely jellemvonását maga Beethoven alakja ihlette. A Beethoven zenéjéért rajongó muzsikusz főhős életén keresztül manifesztálódik a regényíró Romain Rolland üzenete, amely egyben – meglátásom szerint – a beethoveni társadalomfelfogás szintetizálása is. Eszerint az emberek életét tönkreteszi valamely, a hazugságra és áleszményekre épített, az emberekre ráerőltetett társadalmi életforma, ám ezt a társadalmi hazugságot szét kell zúzni, hogy az ember megtalálja önmagát, élete célját, ami nem lehet más, mint a közösség odaadó szolgálata.

A párhuzam feltűnő, mivel maga Beethoven többször is nyilatkozott oly módon a művészi kötelességről,

mint a „közösség szolgálatáról”, ennél fogva művészete segítségével cselekednie kell „a szegény emberiségért”, az „eljövendő emberiségért”, a „javát kell szolgálnia, bátorságot önteni beléje, felrázni álmából, ostromozni gyávaságát”.⁵ „Szerette a köztársasági elveket – írja Schindler, az a barátja, aki legjobban ismerte élete utolsó korszakában. – A korlátlan szabadságnak és a nemzeti függetlenségnek híve volt. [...] Azt akarta, hogy minden embernek legyen része az állam kormányzásában.”⁶ „Beethoven a nagy szabad szó, a német gondolatnak akkor talán egyedüli hangja” – összegzi az életrajzíró az utolsó évtized eszmeiségét. Ekkoriban, ismertségének köszönhetően és kordokumentumokkal alátámasztottan „Beethoven mindig szabadon nyilatkozott a kormányról, a rendőrségről, az arisztokráciáról, még nyilvánosan is. A rendőrség tudta ezt, de eltűrte kritikáját és szatíráját, mint ártatlan álmodozásokat; és békén hagyta azt az embert, akinek genieje oly rendkívüli feltűnést keltett.”⁷

A francia regényíró és esszéista német kortársa, Thomas Mann *Doktor Faustus* című, 1947-ben megjelent regényében a főhős zeneszerző, Adrian Leverkühn alakjának formálásában hasonlóan felfedezhető a beethoveni ihletettség, a szubjektív egyén, a szenvedő és alkotó ember belső küzdelmei nyomán. Edward Engelberg szerint nemcsak a nietzschei életút, valamint Mozart és Berlioz, sőt a kortárs zeneszerzők, így Arnold Schönberg és Igor Stravinsky inspirálták Thomas Mannt főszereplője alakításában, hanem Beethoven művészi karaktere is.⁸ Elsősorban a zeneszerző zseni alkotói vívódásai, mélypontjai és szinte megszállott alkotáshevélete, fizikai létének fájdalmas küzdelmei, lelki, érzelmi gyötrelmei és elmagányosodása vonatkozásában láthatunk párhuzamokat.

A XX. század vége felé Beethoven ismét bekerült a világirodalomba, mégpedig Milan Kundera regényeiben, az irodalom, a filozófia és a zene közti kapcsolatteremtések hálójában. Kundera az egyetem előtt dzsessz-zenészként is dolgozott, illetve a prágai

Károly Egyetemen az irodalomtudomány és az esztétika mellett zenetudományt is hallgatott, édesapja, Ludvik Kundera pedig híres zongoraművész és zenetudós volt. Milan Kundera igen nagyra tartotta Beethovent, néhány zeneművét is elemezve *A regény művészete* című ars poeticus esszékötetében úgy véli, hogy talán „Beethoven a Bach utáni zene legnagyobb építészé”.⁹ Esszékötetében regényei struktúráját a zeneművek kompozíciójához hasonlítja, regényei „minden része elé akár zenei jelölést” is írhatna – mondja. Regényírói művészetében a tempó (például moderato, adagio, allegro stb.) egy fejezet tartamának és az elbeszélte esemény regénybeli „valóságos” idejének viszonyát jelenti. Rendkívül fontosnak tartja a regényfejezetek különböző tempóját (hogy például az egyik egy évet foglal össze, míg a másik csak néhány órát fog át), ezzel együtt kontrasztos felépítést.¹⁰ Művészi praxisában a tempó melletti másik lényeges analóg fogalom zene és regény között a polifónia, amely a zenében két vagy több hang, vagy dallamvonal szimultán kibontását jelenti, olyan összekapcsoltságot, amelyben az egyes elemek megőrzik viszonylagos függetlenségüket. A regényben ez a lineáris cselekménnyel szembeni, többszálú eseménysor párhuzamos kibontását jelenti oly módon, hogy egyik se váljék uralkodóvá a másik felett. A különböző cselekményszálak közötti kapcsolatok pedig az esszéisztikus betétekben, többször filozofikus problémakörökben tematizáltak. Azonban a regény nem filozófia, hanem „a játék és a hipotézisek birodalma”. Ebből fakad a „regényszerű elmélkedés” kérdező és egyúttal hipotetikus jellege.¹¹ Értelmezésem a beethoveni életmű utókorai emlékeztetének két ilyen „regényszerű elmélkedésére” irányul, az „Es muss sein!” végzettudatára Kundera az 1982-ben megjelent, *A lét elviselhetetlen könnyűsége* című regényében, valamint a *halhatatlanság* dilemmájára az 1988-ban megjelent, *Halhatatlanság* című regényében.

A lét elviselhetetlen könnyűségében Tomáš, az egyik főszereplője gondolatvilágát az „einmal ist keinmal”, egy német szólásmondásba sűrített filozófia hatja át élettörténete elején: „Ami csak egyszer történik, mintha sohasem esett volna meg.” Így az élet súlytalannak tetszik, könnyűvé lesz a lét, s e könnyűség, Parmenidész filozófiájában pozitív kategória. Ugyanakkor a regény ugyanezen fejezetében megjelenik egy ezzel ellentétes nietzschei gondolkör is, amelynek nyomán a német filozófus a legsúlyosabb tehernek nevezi az élet minden mozzanatát, mégpedig akkor, ha életünkre úgy tekintünk, mint egyfajta örök visszatérésre. Idézve Kunderát: „Ha életünk minden másodperce a végtelenségig ismétlődne, úgy oda lennénk szögezve az örökké-

valósághoz, mint Jézus Krisztus a keresztfán. A gondolat hátborzongató. Az örök visszatérés világában minden mozdulatra a felelősség elviselhetetlen súlya nehezedik. Ezért nevezte Nietzsche az örök visszatérés gondolatát a legsúlyosabb tehernek (»das schwerste Gewicht«).¹² Ebben az értelemben áll szemben egymással könnyű és nehéz. Látszólag a könnyű a pozitív, mert súlytalan, hiszen ami csak egyszer történik, mintha meg sem történt volna. A nehéz pedig, hogy minden mozdulatunkra, minden, aprónak tűnő döntésünkre a felelősség nehezedik, és ez alapvetően rossz, így negatív. Az előjelek Kundera regényének erkölcsi jelentésrétegében lassan megfordulnak, mivel az utóbbi, a nehéz válik pozitív kategóriává, és ezt ismeri fel hőse, Tomáš, miután az 1968-as prágai tavaszt követően Svájcba emigrál, majd hazatér. S hogy miért választja Kundera hőse a nehezebb utat, miért hoz végzettszerűen visszafordíthatatlan döntést, amely a mindennapi élet racionalitásával – egyúttal könnyűségével is – szembehelyezkedik? Miért hagyja hátra rövid emigrációjának biztos karrierjét, a kényelmes, nyugodt életformát kínáló svájci orvosi állását, annak ellenére, hogy tudja: követve szerelmét és visszatérve hazájába a megaláztatások sora várja? Erre csak egy, ám a regény fő motívumaként visszatérő válasza van Tomášnak: „es muss sein”.

„Szeretek néha-néha közvetlenül beleszólni mint író, mint én magam”¹³ – mondja Kundera *A regény művészetében*. Ahogy sok helyütt regényeiben, itt is egy esszéisztikus kitérőben értelmez, jelen esetben az olvasó számára az „es muss sein”-t, az általa teremtett főhős idézett szavait, amelyek – a regénybeli szerelme kérésére megismert – Beethoven utolsó vonósnygyese (Op. 135 F-dúr) utolsó tételének két motívumára épülnek, és amelyeket kérdésként, majd kétszer is megismételve, felkiáltásként idéz a dallammal együtt: meg kell történnie? („Muss es sein?”) Meg kell történnie! („Es muss sein!”) Meg kell történnie! Kundera közvetlen „beleszólását” folytatva: „Hogy e szavak jelentése egyértelmű legyen, Beethoven ezt írta az utolsó tétel fölé: »der schwer gefasste Entschluss« – nehezen meghozott döntés. [...] Ellentétben Parmenidésszel, Beethoven a nehezett pozitívnak tartotta. »Der schwer gefasste Entschluss«, a nehezen meghozott döntés a sors hangjával párosul (»es muss sein«); a nehézség, a szükségszerűség és az érték – három tartalmilag összefüggő fogalom: csak az a nehéz, ami szükségszerű, csak az értékes, aminek súlya van. Ez a meggyőződés Beethoven muzsikájából született, s bár lehetséges (sőt valószínű), hogy e magyarázatért inkább Beethoven

értelmezői, mint maga a zeneszerző felelős, ma többé-kevésbé mindnyájan egyetértünk vele: az ember nagyságát abban látjuk, hogy úgy cipeli sorsát, ahogy Atlasz cipelte vállán az égboltot.”¹⁴

Beethoven leveleit olvasva, valószínűleg egyetértene az utókor, illetve Kundera értelmezésével. A cseh-francia regényíró a beethoveni életműből csupán ezt az egyetlen mozzanatot emeli ki, így jellemezve Tomáš életdöntésének végzettudatát, egyúttal Beethoven zenéjének, végkicsengésének súlyosságát, nehézségét és egyben értékteremtő jellegét idézi fel. Kundera itt elhallgat, „regényszerű elmélkedésében” nem gondolja tovább az „es muss sein” jelentéstelítettségét a zeneszerzőre vonatkoztatva. Beethoven leveleit és feljegyzéseit olvasva az „es muss sein” fatalisztikus végzettudata és egyben terhe, amely ugyanakkor nagyra tette, mégpedig a végzetel való folytonos küzdése és ezáltal értékteremtése révén. Negyedszázadig küzdött fülbajával és a különböző testi betegségek fájdalmaival, huszonnyolc éves korától haláláig; s nemcsak az akkori gyógyítási módszerek minden káros következményével, hanem az egyre súlyosbodó állapotából következő lelki, érzelmi problémákkal is. Levelei, személyes feljegyzései arról a folyamatról tanúskodnak, miként küzd a sorsával: „Milyen szomorúan kell élnem, kerülnöm mindazt, amit szeretek, és mindazt, ami drága nekem, és ezt ebben a nyomorult, ebben az önző világban! [...] Szomorú lemondásba kell menekülnöm! Föltettem magamban kétségkívül, hogy túlteszem magam mind e bajokon; de hogyan lesz ez lehetséges számomra?”¹⁵ – kérdezi harmincegy évesen egyik levelében. Ezt az „engesztelhetetlen végzetet” cipelte több mint negyedszázadon át, hol megtörve – „Óh, kegyetlen sors, engesztelhetetlen végzet! Nem, nem, az én boldogtalanságomnak nem lesz vége soha!”¹⁶ –, hol pedig heroikusan: „Nem, nem fogom túrni. Torkon ragadom a végzetet. Hiába akar megtörni; nem fog sikerülni neki.”¹⁷ Végül Beethoven egyetlen mondatát emelem ki, a rejtelmes okok miatt, talán e végzettudat miatt is megszűnt, Brunswick Terézzel való szerelmi kapcsolata¹⁸ után írt, 1810-re tehető egyik személyes feljegyzéséből: „Rendeld alá magad, rendeld alá magad mélységesen sorsodnak: nem élhetsz többé a magad számára, csak mások számára; a te számodra nincs többé boldogság csak a művészetedben. Óh, Isten, adj erőt, hogy legyőzzem magamat!”¹⁹

Visszatérve Kundera regényéhez, Tomáš úgy indul a svájci határ felé, mint „Beethoven hőse”, sőt, az író képzeletében maga Beethoven vezényli a zenekart,

hogy „eljátssza neki az »es muss sein« indulót, s ezzel búcsúztassa az emigrációtól.” A regény fiktív világán belül mindössze egy nap telik el, és a beethoveni zenei motívum a negációjává alakul át, azaz nem kérdés és utána többszörös felkiáltással megerősített bizonyosság, hanem éppen fordítva, a bizonyosság megkérdőjelezetté válik. Tomáš az „es muss sein” ismételtetése után, a svájci határt átlépve, majd az orosz tankoszlopokba ütközve „elfogta a kétség: valóban így kellett lenni? [...] jól tette-e, amikor az érzelmeire hallgatott?” Majd visszatérve Prágába, Terezához, „megállapította, hogy élete nagy szerelmének történetéből korántsem az »es muss sein« csendül ki, hanem inkább az »es könnte auch anders sein!«, a másképp is lehetett volna. [...] és hogy kétségbe van esve, amiért hazajött.”²⁰ A regény folyamának fő motívumaként, folytonosan visszavisszatér az „es muss sein”, a végzet tudata, ugyanakkor Kundera folyton relativizálja is azt, mivel egyrészt megkérdőjelezi, másrészt a végzetet a véletlenek sorozatával helyettesíti Tomáš elmélkedésén keresztül.

„Az elmélkedő kérdés (a kérdező elmélkedés) az alap, melyre valamennyi regényemet felépítem”²¹ – mondja Kundera regényeinek értelmezőjeként *A regény művészete* című esszéjében. Azonban a regény elmélkedése nem azonos a filozófia bölcsességével, nem a bizonyosság, hanem „a bizonytalanság bölcsességével” bír, regényeinek ez az egyetlen bizonyossága, mivel az „egyetlen abszolút igazság helyett egy sereg egymásnak ellentmondó viszonylagos igazsággal”²² szembesít. „De mi ez a bölcsesség, és mi a regény? Egy nagyszerű zsidó közmondás szerint: az ember gondolkodik, Isten nevet. [...] De miért nevet Isten, ha rápillant a gondolkodó emberre? Mert az ember gondolkodik, s az Igazság kicsúszik az ujjai közül. Mert minél többet gondolkodnak az emberek, annál jobban eltávolodik az egyik ember gondolata a másiktól.”²³ Ilyen viszonylagos igazságok sorozatával szembesít a *Halhatatlanság* című regényében is, a Beethovent övező egyik megtörtént vagy csak részben valós „irodalmi legenda” kapcsán, mint az utókor emlékeztetének egyik darabjával, amelyet más emlékek együtteséhez való kapcsolódása felől mutatok be a továbbiakban.

„Goethe és Schiller a legkedvesebb költőim” – írja Beethoven 1809-ben kiadójának,²⁴ és ugyanebben az évben kapott megbízást, hogy kísérezzenét írjon Goethe *Egmont* című tragédiájához, amelyet a mai napig előadnak *Egmont – Kísérezene Op. 84.* címmel, valamint ezt követően több Goethe-verset is megzenésített. 1812-ben, Teplitzben, a cseh fürdővárosban történt találkozásukról Goethe ezt írta: Beethoven „sajnos, teljességgel

fékezhetetlen személyiség; kétségkívül igaza van abban, hogy a világ utálatos; de nem ez a módja annak, hogy kellemessé tegye a világot a maga és mások számára. Meg kell ezt bocsátani neki és sajnálni kell őt, mert süket.”²⁵ Romain Rolland *Beethoven élete* című monográfiájában pedig így összegezte kapcsolatukat: „Beethoven szenvedélyes csodálója volt Goethe geniejének, de a jelleme sokkal szabadabb és erőszakosabb volt, semhogy alkalmazkodhatott volna a Goethéhez és semhogy ez utóbbit meg ne sebezze. Ő maga mesélte el egy közös sétájukat, amikor a gőgös republikánus, mert az volt, oly leckét adott a méltóságból a weimari nagyherceg udvari tanácsosának, amelyet ez sohasem bocsátott meg neki.” Majd Romain Rolland ennek bizonyítékeként a Bettina Brentanónak, férjezettként Bettina von Arnimnak írt beethoveni levélből idéz, amelyben az 1812-ben, Teplitzben történt sétájukat a következőképpen meséli el, Bettina állítása szerint állítólag maga Beethoven: „A királyok és a fejedelmek teremthetnek professzorokat és titkos tanácsosokat; elhalmozhatják őket címmel és kitüntetéssel; de nem teremthetnek nagy embereket, szellemeket, akik kiemelkednek a világ sarából; [...] és mikor két olyan ember van együtt, mint én meg Goethe, akkor ezeknek az uraknak érezniök kell nagyságunkat. – Tegnap találkoztunk az úton, visszatérőben, az egész császári családdal. Láttuk őket már messziről. Goethe eleresztette a karomat, hogy az út mentén helyezkedjék el. Beszélhettem neki, amit akartam, egy lépést nem mozdult előre. Homlokomba húztam a kalapomat, begomboltam a felöltömet és karomat hátrakulcsolva, befurakodtam a legsűrűbb csoportokba. Hercegek és udvaroncok álltak sorfalat. Rudolf főherceg kalapot emelt előttem; a császárné üdvözölt először. – A nagyok ismernek. – Mulattam rajta, mikor láttam, hogy a menet elvonult Goethe előtt, aki az út szélén állt, mélyen meggömbölve, kalapjával a kezében. Azután jól megmostam a fejét, nem kegyelmeztem neki a világot sem. ...” Romain Rolland szerint Goethe ezt soha sem felejtette el: „Nem tett később semmit Beethoven ellen, de nem tett semmit az érdekében sem: teljes hallgatással mellőzi Beethoven munkásságát, sőt még a nevét sem említi.”²⁶ A fiatal Felix Mendelssohn 1830-ban, átutazva Weimaron így írt egyik levelében a ma egyik legismertebb beethoveni zenemű, a *Sorsszimfónia* Goethére tett hatásáról: „Eleinte nem akarta hallgatni, amit Beethovenról beszéltünk; de arra kellett mennie és meg kellett hallgatnia a c-moll szimfónia első tételét, amely nagyon megindította. Nem akarta elárulni meghatottságát és csak ennyit mondott nekem: »Ez nem hat meg, csak csodálkozásra készítet.«

Kisvártatva újra megszólalt: »Grandiózus, eszeveszett; mintha összedőlne a ház.« Jött az ebéd, amely alatt gondolataiba merült, míg végül újra Beethovenre terelődve a szó, kérdezni, faggatni kezdett. Láttam, hogy nagy volt a hatás.”²⁷

Kundera *Halhatatlanság* című regényében a teplitzi közös séta elbeszélését teszi meg a halhatatlanságról szóló dilemmája alapjává. Szerinte „Meg kell különböztetnünk az úgynevezett *kis halhatatlanságot*, az ember emléket azok tudatában, akik ismerték [...], és a *nagy halhatatlanságot*, amikor olyanok őrzik az ember emléket, akiket személyesen nem ismert.”²⁸ A művészek és például az államférfiak életútjuk során mintegy szembekerülnek a nagy halhatatlansággal, miáltal életük bármely mozzanata válhat ennek egyik sarkkövévé, a mindenkor változó utókor emlékezése milyenségének függvényében. Goethe és Hemingway túlvilági beszélgetéséből idézek néhány részletet ennek szemléltetésére Kunderától: „Tudod, Johann – mondta Hemingway –, engem szintén egyfolytában vádolnak. Ahelyett, hogy olvasnák a könyveimet, most rólam írnak könyveket. Arról, hogy nem szerettem a feleségeimet. Hogy nem törődtem a fiammal. Hogy szájon vágtam egy kritikust. Hogy hazudtam. Hogy nem voltam őszinte. Hogy gőgös voltam. Hogy macho voltam. Hogy azt állítottam, kétszázharminc sebesülésem van, pedig csak kétszázhat volt.” És még folytathatnánk hosszasan Hemingway panaszkodását. Goethe válasza minderre: „Ez a halhatatlanság. A halhatatlanság örök ítélkezés.” „De miért nem volt óvatosabb, amíg élt? Most már késő.”²⁹ Ily módon alakulhat ki a halhatatlanság nevenséges válfaja, egy olyan véletlen vagy óvatlan, vagy eltorzított történés nyomán, amely ugyanakkor, a halhatatlanságra ítélt ember szempontjából „egész életének parabolájaként” jelenik meg az utókor emlékezetében.

Kundera egyetlen valós és/vagy irodalmi legenda nyomán járja végig az utókor emlékezetének e parabolisztikus, nevenséges halhatatlanságot nyújtó működését. Romain Rolland Beethoven-életrajzából, az általam fentebb idézett, állítólagos beethoveni levélből indul ki. Miért és hogyan? A „halhatatlanság utáni vágytól” vezérelt Bettina a „nagy halhatatlanságot célozta meg”³⁰ a már idős Goethe áhított szerelmének elnyerésével, amely aztán nem valósult meg, tehát Bettina nem elégedett meg azzal, hogy e Beethoven által neki elmesélt történetet csak barátjának, Hermann von Pückler grófnak írott levelében tegye közzé Goethe halálának évében, hanem, idézve Kunderát, ennél „sokkal jobb ötlete támadt: 1839-ben az *Athenaeum*

folyóiratban közzétett egy levelet, amelyben ugyanezt a történetet maga Beethoven mondja el neki! Az 1812-es dátummal megajándékozott levél eredetije sohasem került elő. Csak Bettina kézzel írt másolata maradt meg. Van benne néhány részlet (például a levél dátuma), amely arról tanúskodik, hogy Beethoven ilyen levelet sohasem írt, vagy legjobb esetben nem úgy írta meg, ahogy Bettina lemásolta. De akár hamisítvány a levél, akár félig-meddig az, a történet mindenkit elbűvölt és szájról szájra járt. És egyszeriben minden világos lett: [...] Beethoven a szemébe húzott kalapjával és hátán összekulcsolt kezével előretörő lázadó, Goethe szolgálja, aki alázatosan hajlong a sétány szélén.”³¹

Ez az irodalmi legenda aztán tovább élt a század közepéig; lehetett némi valóság alapja, hiszen Goethe valamiért megsértődött. Nyilván volt miért, és tény, hogy 1812 után nemigen vett tudomást Beethovenról, a zeneszerző többszöri közeledése ellenére sem, amit például ezt egy 1822-es, Beethovenról származó, Goethének írt levél is bizonyít: „Az a csodálat, szeretet és megbecsülés, amelyet már ifjúkoromban dédelgettem az egy és egyetlen halhatatlan Goethe iránt: kitartott.”³²

Kundera szerint azonban ez a parabolisztikus irodalmi legenda is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Beethoven halála után száz évvel, 1927-ben egy tekintélyes német folyóirat, a *Die literarische Welt* azzal a kérdéssel fordult a kor legnevesebb zeneszerzőihez, hogy fejték ki, mit jelent számukra Beethoven. A körkérdésre adott válaszok többsége, igencsak meglepő módon, a beethoveni zene iránti közömbösségről szólt. Idézve Kunderát, egy választ kiemelve: „Ravel így foglalta össze véleményét: nem szereti Beethovent, mert hírneve nem a zenéjéből fakad, amely nyilvánvalóan tökéletlen, hanem az életét körülfontó irodalmi legendákból. Irodalmi legenda. A mi esetünkben két kalapra épül; az egyik mélyen a homlokba húzott, és hatalmas szemöldök áll ki alóla; a másik egy hajlongó férfi kezében van. A bűvészek szeretnek kalappal dolgozni. Tárgyakat tüntetnek el benne, vagy galambrajt röptetnek ki belőle a mennyezetre. Bettina a költő megaláztatásának csúf madarait röptette ki Goethe kalapjából, Beethoven kalapjában pedig eltüntette (s ezt biztosan nem akarta!) a mester zenéjét. Olyan sorsot szánt Goethének, amilyen Ticho de Brahénak és Carternek jutott osztályrészül: nevetséges halhatatlanságot. Csakhogy a nevetséges halhatatlanság mindenkit utolérhet, és Ravel számára Beethoven a szemöldökére húzott kalapban nevetségesebb volt, mint a hajbókoló Goethe. Ebből következik, hogy jóllehet a halhatatlanság előre alakítható, befolyásolható, előkészíthető, végül

sohasem lesz olyan, amilyennek tervezték. Beethoven kalapja halhatatlan lett. Ennyiben a terv sikerült. De hogy mi lesz a halhatatlan kalap értelme, azt előre senki sem tudhatta.”³³

Kundera szerint: „A regény egyetlen erkölce a megismerés.”³⁴ Ebből következik regényírói módszere, hogy ugyanazon eseményt vagy tárgyat, fogalmat többféle nézőpontból, illetve kontextusban mutat be, ám nem valamelyiknek a kizárólagos elfogadtatására törekszik, hanem arra, hogy mi, olvasók, képesek legyünk „ide-oda mozogni közöttük”,³⁵ miáltal az emberi lét legkülönbözőbb mozzanatait, problémáit Kundera képes azok minden esetlegességével, bizonytalanságával, viszonylagosságával – azaz pluralitásukban is – ábrázolni. Emellett úgy tartja mozgásban a hagyományt, az emlékezés működését, hogy egyúttal az utókor élő dilemmájává teszi. A „bonyolultabb” problémák megvilágításának egyik eszközéről a következőképpen vall *A regény művészetében*: „Kezdetől fogva arra törekedtem, hogy a kérdések roppant súlyosságát a forma roppant könnyedségével ötvözzem. És ez nem pusztán művészi becsvágy. A léha forma és a komoly tárgy egysége fellebbenti a fátylat drámáinkról...”³⁶ Ily módon kapcsolódik össze Beethoven kalapja a halhatatlansággal. Kundera végül másodszor is felteszi a kérdést regényében, hogy mit is jelent Beethoven homlokba húzott kalapja. Esszéisztikus válasza a regényíró, az alkotó ember bizonyossága és igazsága: hogy Beethoven „nem emeli meg kalapját a vele szembejövő arisztokraták előtt, ez nem azt jelenti, hogy az arisztokraták megvetésre méltó reakcióso, Beethoven pedig csodálatra méltó forradalmár, hanem hogy azok, akik *alkotnak* (szobrokat, verseket, szimfóniákat), nagyobb tiszteletet érdemelnek, mint azok, akik *uralkodnak* (szolgák, hivatalnokok vagy egész nemzetek fölött). Hogy az alkotás több a hatalomnál, a művészet több a politikánál.”³⁷

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány egy része előadás formájában hangzott el *A beethoveni halhatatlanság dilemmájáról* Milan Kundera regényében címmel a „Beethoven 250” – 21. Nemzetközi Zenei Konferencián, 2020. október 5-én, az SZTE JGYPK Művészeti Intézete szervezésében.
- 2 Az emlékezet, a kulturális folytonosság és az identitás összetartozik, nincs teljes mértékben elkülöníthető közösségi, társadalmi, történelmi emlékezet és emellett

- külön „individuális emlékezet a tudat síkján” – írja Jan Assmann. Összekapcsoltságuk, konnektív struktúrájuk két alapeleme a kötés-kötődés és az ismétlés: az „elkötelező kötőerő” bizalmat és reményt alapít és táplál az adott kultúrához tartozó egyénekben és közösségekben, „hovatartozást, vagyis identitást szerez”; míg az ismétlés pedig „biztosítja, hogy [...] felismerhető mintákba rendeződjenek”. ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004, 16–23. „Az emlékezés alakzatai megkívánják, hogy egy bizonyos térbeli hely kapcsán öltsenek alakot, és meghatározott időponthoz kötődjék a felidézésük, vagyis hogy tér és idő tekintetében konkrétak legyenek” – mondja Assmann, ám ahhoz, hogy konkretizáljunk egy emléket, „végérvényesen hozzá kell azt kötnünk más emlékek együtteséhez, amelyeknek ismert az időbeli elhelyezkedése”. Uo., 39.
- 3 ROLLAND, Romain: *Beethoven élete*. Ford. MIKES Lajos, Bp., Athenaeum, 1911
 - 4 Romain Rolland *Jean Christophe* című regényének üzenetét szintetizálja Madácsy László, de nem teszi szóvá tanulmányában a beethoveni párhuzamot. MADÁCSY László: *Romain Rolland születésének századik évfordulójára = Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae : acta germanica et romanica*, 1966, 1. sz., 3–17.
 - 5 ROLLAND: *i. m.* (1911), 43.
 - 6 Uo., 15.
 - 7 Uo., 43–44.
 - 8 ENGELBERG, Edward: *Thomas Mann's Faust and Beethoven = Monatshefte*, 1955, No. 2., 112–116.
 - 9 KUNDERA, Milan: *A regény művészete*. Ford. Réz Pál, Bp., Európa, 2003, 99.
 - 10 Uo., 96.
 - 11 Uo., 82., 86.
 - 12 KUNDERA, Milan: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Ford. KÖRTVÉLYESSY Klára, Bp., Európa, 1992, 11., 15.
 - 13 KUNDERA: *i. m.* (2003), 88.
 - 14 KUNDERA: *i. m.* (1992), 45–47.
 - 15 Részlet Wegeler doktornak és Amenda lelkésznek 1801-ben írott leveléből. ROLLAND: *i. m.* (1911), 10.
 - 16 Uo., 34.
 - 17 Beethoven 1810. május 2-án Wegelernek írt leveléből idéz Romain Rolland. ROLLAND: *i. m.* (1911), 13–14.
 - 18 Beethoven „1806 májusában eljegyezte magát Brunswick Terézzel, aki régóta szerette őt – amióta, mint kislány, zongorázni tanult tőle, Beethoven bécsi tartózkodásának első idejében. Beethoven barátja volt Teréz fivérének, Ferenc grófnak. 1806-ban, vendégük volt Magyarországon, Martonvásáron, és ott szerették meg egymást” – írja Romain Rolland. ROLLAND: *i. m.* (1911), 18.
 - 19 Részlet Beethoven személyes feljegyzéséből, idézi Romain Rolland. ROLLAND: *i. m.* (1911), 22.
 - 20 KUNDERA: *i. m.* (1992), 47–50.
 - 21 KUNDERA: *i. m.* (2003), 39.
 - 22 Uo., 14–15.
 - 23 Uo., 164.
 - 24 Beethoven 1809-ben Breitkopf és Haertel kiadónak írt 1809. augusztus 8-ai levelét idézi Romain Rolland. ROLLAND: *i. m.* (1911), 23.
 - 25 Uo., 25.
 - 26 Uo., 24–25.
 - 27 Uo., 25.
 - 28 KUNDERA, Milan: *Halhatatlanság*. Ford. KÖRTVÉLYESSY Klára, Bp., Európa, 2016, 69.
 - 29 Uo., 115–116.
 - 30 Uo., 226–227.
 - 31 Uo., 110–111.
 - 32 *The Beethoven Companion*. Ed. COOPER, Barry, London, Thames and Hudson, 1996, 47.
 - 33 KUNDERA: *i. m.* (2016), 113–114.
 - 34 KUNDERA: *i. m.* (2003), 13.
 - 35 RORTY, Richard: *Heidegger, Kundera és Dickens*. Ford. BARABÁS András = *Holmi*, 1993, 2. sz., 245.
 - 36 KUNDERA: *i. m.* (2003), 103.
 - 37 KUNDERA: *i. m.* (2016), 282.

Fehér Anikó

„A dalnak megvan a maga ideje...”

*Beszélgetés Makovecz Imrével**

■ **Fehér Anikó:** Makovecz Imrét, az ismert építész most nem hivatásáról kérdezem. Inkább arra vagyok kíváncsi, mióta van és honnan ered kapcsolata a népművészettel. Ezen belül szereti-e a népi muzsikát?

Makovecz Imre: Tulajdonképpen nem kerültem közel a népművészethez, mert számomra a népművészet nem vált el műfajilag attól a környezettől, amelyben felnőttem. Az ember a fákat, a növényeket, az épületeket, az embereket, az öltözködésüket és miegyebüket gyermekkorában úgy fogadja el, ahogy látja. Egy tündéri, angyali szuprematizmusban, örült érzékenységben, a gyermekkorban az ember ezer szemmel lát és ezer füllel hall, és nem választja szét a dolgokat. Egységében jelenik meg a világ, és adekvát módon érzékeli azt az egységes, szerves, eleven világot, ami őt körülveszi.

Ha úgy tenné fel a kérdést, hogy vajon a népművészet mint olyan nem a természet egyenes folytatása-e, és nem úgy jelenik-e meg az ember ösztönvilágában, tudatalattijában és az érzékelésében egyszerre, mint egy növény, egy fa, egy állat vagy mint a másik ember, akkor arra azt válaszolnám: igen, a népművészet ilyen. Azaz a fontossága nem tudatos dolog, az emberben benne van. Rendszerint akkor merül föl a népművészet fontossága vagy nem fontossága, amikor a népművészet neurotikus formában jelenik meg az emberek számára, tehát ha azt gondolja valaki: elegendem van a népdalból, elegendem van a mintás ládákából és elegendem van ebből az egész elavult marhaságból. Akkor merül föl a kérdés, hogy a népművészet jelent-e valamit az ember számára vagy sem. Egészen addig, ameddig ez a neurotikus kérdés föl nem merül, addig a népművészet olyan természetes, mint hogy fölkel a nap.

F. A.: És a zene?

M. I.: A zene nem válik el a többitől, a zene beletartozik ebbe az egész körbe. Van, hogy egy gyermek vagy egy felnőtt magában danolászik, jön-megy, egy asszony takarít, és közben danol, vagy sötét, mély bánata van, és

egyszer csak azt veszi észre, hogy vidám dalokat fütyörészik magában anélkül, hogy ezt észrevenné. Ez olyan természetes egység az emberben, amelyről ha komolyan kérdeznénk valamit, akkor nem nagyon tudnánk rá válaszolni, hogyan lehetséges ez egyáltalán.

„Aranyos kis pintes üvegem,
Süvegem előtted leteszem.
Oltárod előtt könyörgöm,
Iszom egyet, csak úgy nyöszörgöm.

Elittam a pénzem, szomjazom,
Kiszárad a torkom, hogyha nem ihatom.
Így jár, aki mindig bort iszik,
Míg a temetőbe nem viszik.
Maj ha a temetőbe beviszik,
Istenuccse többé nem iszik.”

F. A.: Ha mégis szó esik építészetről, az nem baj. Azt hiszem, ez elkerülhetetlen, hiszen amit az ember szívvel-lélekkel csinál, az minden magvas gondolatában benne van. Miért pont ezt az irányzatot, a népi építészetet követi sok épülete?

M. I.: Ez a dolog egy kicsit másként van. Hogyan is lehetne komolyan válaszolni a kérdésére? Tudniillik a dolgoknak megvan a maga ideje. Hogyha egy gyermek olyan környezetben nő föl, akkor egységesen és egyszerre jelenik meg számára, sérülés nélkül a világ. Tehát ha nincs egy tizedik emeleti lakásba zárva például. Vagy szörnyű nagy baj, ha a szülők elváltak, és a gyermek csak az egyik szülővel él. Vagy nagyon nagy baj, ha nincs testvére. Vagy ha a szülei verekszenek, és ezt éli át. Tehát ha a belső védekező apparátusa túl korán fölébred, akkor szegényebb lesz a világa, és túl hamar lesz belső lelki élete. Azaz, tehát ha egy gyermek megfelelő körülmények között él, akkor megfelelő ideig hat rá komplexen a környezete.

Így, ezek között maga a dal is vagy az épített környezet, vagy bármit mondhatnék, a testvérekkel való viszonya, vagy bármit kiemelhetnék abból a végtelen sorból, amiben az ember él. Ha az ember szerencsés, és szeretik a szülei, a környezete sem csonkítja meg szellemileg, fizikailag, lelkiileg, akkor megfelelő időben természetes hatások érik, és így számára a népművészettel való találkozás nem egy felfedezés, mondjuk, a húszas éveiben. Ezt azért mondom, mert különös, elgondolkodtató jelenség az, hogy a 60-as évek végének népművészeti mozgalma nem faluról indult el. Nem abból a környezetből, ahol olyan emberek gyerekeskedtek, akikről az előbb beszéltem, hanem városi emberek, városi gyerekek indították el. Hiányait, nemzeti tönkremenetelüket, közösségi képességeik hiányát pótlandó álltak össze mozgalommá, és vártak ettől valamit, valami nagyon nagyot. A népművészet számukra olyan volt, mint a gyógyszer. Boldogan lubickoltak benne, mint a fürdőben. Mindent megtettek, hogy autentikusaknak tűnjenek, amikor népdalról van szó vagy faragásról, szövésről, vagy bármiről. Felfedezték a természetes emberi gondolkodásmódot a kompenzációs gondolkodás helyett.

„Magos a ruta fa, ága elágazik,
Selyem sárhajú, Magyar Ilona,
Haján fölű gyöngy, koszorúja gyöngy.

Még a tengeren is átalhajladozik,
Selyem sárhajú, Magyar Ilona,
Haján fölű gyöngy, koszorúja gyöngy.”

Az már egy másik történet, hogy ez a mozgalom részben kultúrpolitikai manipulációk miatt, részben egyéb okok miatt szépen elült, átalakult, és ma műhelyekben, mint a parázs lappang, de él. A mozgalom jellegét elveszítette, amit én nem bánok. Mert akár manipulatív erővel, akár nem, de elbújt: és ez a népművészetnek egy alapvető tulajdonsága. Vagyis hogy hol a felszínre tör, és ébren van, hol elbújik, és elalszik. Ennek valószínűleg van egy ritmusa, amit nem hiszem, hogy kutattak, vagy mentek ez után, én magam sem mentem, de meg vagyok győződve róla, hogy ez így működik. Az a parázs nem alszik el itt, Magyarországon. Ugyanakkor van ennek egy nagyon sajátos jelentősége: Európában a csodálatát vívja ki más nemzeteknek. Olyan erőket, olyan tartalmakat hoz a felszínre, szabadít fel és visz bele az úgynevezett magas kultúrába a mai napig is, mintegy missziót teljesítve, ami lehet, hogy a mi szemünkben idehaza nem örvend túl nagy megbecsülésnek, de hogy Európában igen, azt én magamban, személyesen nagyon jól tudom.

„Elhervadt citrusfa a magos hegytetőn,
Én is elhervadtam a börtön fenekén.

Kilencfontos vasat nyolcat elszaggattam,
Kilencediket is jól elvásítottam.

Anyám, kedves anyám, kérjed leveletem,
Kérjed leveletem, szabad életemet.

Ó, te, drága anyám, mit mondtak az urak?
Azt mondták az urak, hogy felakasztanak.”

Látja, kitértem a kérdése elől, a népművészetnek számomra nem úgy van jelentősége, mint amikor egy felnőtt ember rátalált valamire, hanem számomra ez egészen természetes dolog volt, és az a mai napig is. Nincs kuriozitása. Hogy mégis tudatosabban, világos fejjel, és nem természetes tevékenységként is foglalkozom egy idő óta a népművészettel – elsősorban a tárgyi népművészettel –, annak az az oka, hogy módomban volt az 50-es évek végén megismerni egy világszemléletet, amely engem hozzásegített ahhoz, hogy úgy foglalkozzak a népművészettel, mint egy magaskultúra impulzív, még a mai napig is meglévő megjelenési formájával. A népművészet jeleivel, amelyek olyan ismereteket hordoznak s közölnek virágnyelven (a szó legszorosabb értelmében), amelynek a megszületése, megalkotása a népművészetben belül (tehát ha a parasztember megfarag egy botot), valóban úgy születik meg, mint ahogyan Bartók erről annak idején beszélt: mintha a természet egyenes folytatása lenne. Ezt Bartók nem goethei értelemben használta, hanem azt fejezte ki többek között, hogy a népművészetnek van mondanivalója a XX. és a XXI. század számára.

F. A.: Tudna-e említeni akotókat az elmúlt húsz év népművészeti mozgalmából, akiknek a működése leginkább tetszik Önnek?

M. I.: Én a népzene olyan nagyon nem tudom kiemelni. A népdaléneklésnek egyik gyönyörű hőse volt Faragó Laura, aki akkor, amikor megjelent a dalaival, szenzációszámra ment. Vagy Budai Ilona. És akinek a hangja, akinek a dala hozzám szól, az Sebestyén Márta.

„Édes Rózsám, tudod azt az egyet,
Hogy én téged, igazán szeretlek,
Nincsen oly kincs, miért odadnálak,
Mer’ én téged hóttig siratnálak.

Édes rózsám, ki volt indítója,
A mi szerelmünknek elrontója?

Nem kívánok én annak egyebet,
Meg ne lássa a csillagos eget.

Hazafelé áll a kocsí rúdja.
Úgy szeretlek, az Isten is tudja.
Gyere rózsám, ne kérd az anyádat,
Eszem azt a csókra termett szádat.”

Akik afféle „helyosztással” foglalkoznak, vagyis hogy melyik együttes a legfontosabb, melyik a legjobb, én azoknak azt üzenem, hogy el ne felejtsek: a Sebő–Halmos-együttes volt az, amelyik ezt a dolgot elkezdte. Az nagyon fontos, hogy ki kezd el valamit. Picasso mondta, hogy ha valaki először kitalál valamit, annak a munkája a végén ronda lesz meg izzadságszagú, nem jön össze, meg minden baja van, de utána másoknak már könnyű abból a gondolatból szépet és sokkal jobbat csinálni. Ezért emelem ki Sebőéket, mert ők hozták be a mezőségi dalt. A mezőségi hangzást, az instrumentális, funkcionális zenét ők kezdték el itt játszani. Ők tették ezt populárisá. Az ő lépéseik tették lehetővé a többi együttes számára, hogy egyáltalán tudják, miről van szó. Ők vették fel a kapcsolatot először azokkal a tudós emberekkel, akik az életüket adták arra, hogy a zenei hangzást, társadalmi problémákat, magyarságtudati problémákat kezelhetővé tegyék mások számára.

„Kicsi tulok nagy a járom, fiatal még az én párom,
Kerek három évig várom, mégis ő lesz az én párom.
Kicsi tulok, nagy a szarva, nem fér bé az istállóba,
Le kell a szarvából vágni, meg kell a babámtól válni.

Én is vótam, mikor vótam, virágok közt virág vótam,
De rossz kertészre akadtam, keze alatt elhervadtam.
Én is vótam valaha szép asszonynak kocsisa,
De megrúgott a lova, hogy vigye el a kutya.”

F. A.: Nyilatkozataiból is kiderül, hogy ön szigorú, következetes ember, aki nagyon szeret dolgozni. Van-e mégis idő ebben a hajsolt életben egy kis idő az építész számára egy kis dalolásra, közös éneklésre a barátokkal?

M. I.: Nincsen. Azt nem szívesen vallom be, de hát miért ne vallanám be, hogy magamban danolgotok. Úgy, mint minden öregedő ember vagy mint minden gyerek. Szóval az, hogy összeülünk, és akkor a „Hej, halászkok, halászkok...” kezdetű nótát kezdjük énekelni, és szenvelő arccal nézzük egymást a tűz körül, kevésbé szeretem. Mert egy kicsit ilyen lecsupált értelmiségi szaga van a dolognak. Az, hogy valaki dalra fakad,

az egy szent dolog. Titokzatos dolog, nem is értem, hogy mi a francért fakad dalra valaki. Maga meg tudná nekem magyarázni, hogy miért? Vagy egyáltalán mi az, hogy dalolni? Ha normális közlési formája az embernek a beszéd, akkor miért dalol? Akkor mitől van ez? Az az érzésem, hogy olyan mély történelmi rétegekben kellene keresnünk a választ arra a kérdésre, hogy vajon miért énekel az ember, amikre csak dadogni tudnánk. Nem nagyon tudnánk igazi magyarázatot adni. De abban én is egyetértek, hogy az egy megfogalmazása a dolognak, és ünnepélyes pillanatok azok. Vagy gondolja meg, hogy egy gyermek, ha megverik és elhúzódik valahova, és önmaga vigasztalására danolgot, mert ilyen van, bárki visszaemlékezhet a gyerekkorára, és talál ilyen pillanatot. Ha mást nem, recitál. Fölsorolja azokat a neveket, akiket szeret, és bosszúból kihagyja azokat, akiket nem. És ezt önmaga elringatása közben mondja el. Mindezek inkább egy különös, felfedezhetetlen rítusnak a formái az emberben, amelyekről nem tud számot adni. Ugyanúgy nem tud számot adni, mint arról, hogy, mondjuk, például egy párnahajon a kakastaréj mintát miért úgy rajzolja. Ha megkérdezik attól az asszonytól, hogy mondja meg, hogy most ezt miért így csinálja. „Mer így köll, kedvesem...” – ez a válasz. Mert nem abban a szférában van, ahol a XX. századi városi ember, aki azt hiszi, hogy minden verbális, minden elmondható, minden megbeszélhető és minden kibeszélhető. A népművészet vagy a dalolás maga nyilván egy olyan terület, amely nem beszélhető ki. Nem a beszéd tárgya. De ugyanez vonatkozik a tárgyalkotásra magára. Miért farigcsál a juhász vagy egy tizenkét éves fiú egy botot? Miért jó, hogy neki van bicskája, amivel farigcsálhat? Ezekre a kérdésekre nem nagyon van válasz. És valószínűleg ez a szép az egészben.

„Fúdd el, jó szél, fúdd el búmat s bánatimat,
Hosszú útnak porát s az én szívem búját.

Anyám édesanyám, rejtsen el ingemet,
Jönnék a törökök, rabolnak el ingem.

Felütték a zászlót kapum felfájára,
Megverik a dobót szívem bánatára.”

F. A.: Ezek után meg tudja-e határozni a szép népdalelőadás kritériumait? Vagy itt is az előadás létrejötte a fontos, a kialakulása, a születése?

M. I.: Az biztos, hogy a kérdés nagyon jó! Mert arra világít rá, hogy nem mindegy, hogy mikor dalol valaki, és nem mindegy, hogy mit dalol. A városi emberek nem

vagy ritkán érzékelik azt, hogy mikor van itt az ideje a dalnak. Gyakran elomlanak ez ügyben. Egész biztos, hogy a dalnak megvan a maga ideje, amely akár napszakot, évszakot, ünnepeket, alkalmakat is jelenthet. Első kritériuma tehát az, hogy a népdal funkcionális. Természetesen, mint minden olyan dolog, amely természetes formában jelenik meg az emberi kultúrában. Visszautalok arra, amit korábban mondtam, hogy ezért nem szeretem a nem megfelelő alkalommal, nem megfelelő emberi együttesben direkt a népdalra orientált – „ülünk össze és énekeljünk” – stílust. Mert hamisságok, hiányosságok, versengés (ki tud többet?) van benne. Pedig egy bizonyos hangulathoz, egy bizonyos helyhez egy bizonyos dal járul. És lehet, hogy több nem.

Hozzá tartozik még a népdalhoz a természetes emberi hang. Nem a kiművelt operaénekes hangja. Ezért ha én valahol a Kárpát-medencében egy öregembernek vagy egy öregasszonynak a dalát meghallom, akkor ebben a dalban nemcsak az a fontos, hogy pentaton, ereszkedő vagy emelkedő vagy kevert vagy rontott. Erre én fűtyülök, nem érdekel. A lényeg az emberi hang minőségében, faktúrájában van, és a kicsi zajokban, amelyek a környezetnek a zajai, és beleszólnak, belehallatszanak a dalba. Egyszerre hallatszik tehát a környezet és maga a dal, és ebben nemcsak zenei tartalom van, hanem a dal segítségével megnyílik egy olyan komplett világ, amelyik arról az időről szól, amelyikben megszólalt a dal. És még csak ez sem igaz, mert azon a dalon keresztül lépünk ki az időből és szólal meg valami, amely nem tudjuk, hogy mióta szól. Lehet, hogy hatezer éve, lehet, hogy hatvanezer éve. Nem tudjuk, hogy meddig hangzik el előre. Számomra ez mérhetetlenül fontos.

„– Megjöttünk szegény Szent István szolgálai hideg havas országbul. Elfagyott kinek füle, kinek lába. Kentek adományából akarjuk meggyógyítani. Mondjuk-e vagy nyomjuk?

– Mondjátok!

– Eljöttünk, eljöttünk Szent Istvánt szolgálai, régi szokás szerint szabad megtartani.

Ej regő rejtem, regöljünk, regöljünk a házigazdának, 100 kepe búzát, 100 kepe rozsot, 100 kepe zabot, 100 kepe árpát, hej regő rejtem.

Regöljünk, regöljünk a házigazdának, hat pár ökröt, hat pár ökör mellé két jó bérest, a kisebbik béresnek arany igaszeget, a nagyobbik béresnek arany ostor nyelet, Ej regő rejtem, regöljünk, regöljünk a háziasszonynak, annyi tikot, annyi csirkét, annyi ludat,

mint az égen a csillag, csillag.

Ej regő rejtem, regöljünk, regöljünk ennek a Bélának, egy szép leányt, kinek neve lészen...”

Vagy vegyünk egy másik funkciót, mondjuk, a siratót. Tessék elgondolni, hogy ha valaki, akit szerettünk, meghal, a magunkba fojtott vagy nem magunkba fojtott síráson, a kétségbeesett, állati üvöltésen vagy az ájuláson kívül nincs rendezett megnyilatkozási forma. A sirató egy elemi fájdalmat rendben fejez ki. Nem intellektuális, nem egyéni, és még csak nem is a magyar nép rendjébe – tehát nem nemzeti kategóriába tartozik. Hanem egy olyan rendbe, ami nem ebből a világból való. Tessék meghallgatni egy halottaknap felvételt egy temetőből, olyan helyről, ahol még a mai napig is van sirató, ahol a fejfáknak nekitámaszkodott asszonyok felidéznek szeretteik cselekedeteit, és megidéznek azokat a holtakat, akik halottak napján közelebb jönnek az emberhez. Egyszerre sírva és dalolva, több tucat asszony, vagy száz is, egymással együtt lüktetve, több tucat ember életét felelevenítve, mint egy hajó, egy meghatározhatatlan közegben úszik ez az egész, és hozza a jelenbe azt, ami már visszahozhatatlan. Ez egy olyan világ, ami talán lehetett volna. Ami nem lett meg, mert ott elmondják a jó tulajdonságokat, aminek mindnek vége lett, pedig úgy tűnt, hogy soha nem lesz vége egy ember életében. Ezeket az embereket örökéletűnek mondják el, pótolhatatlannak. Magukat vigasztalhatatlannak mondják. És ebben a dalban egzisztálnak, jelen vannak a halottak, akiket ezáltal megidéztek. És ezt nem lehet ritmus, faktúra, elemi zenei komponensek nélkül megcsinálni. Itt mire szolgál a dal? Mágia. Olyan mágia, amely képes a valóságban megjeleníteni valamit, amely már nem a tárgyi valóság tartozéka.

F. A.: Van-e funkcióhoz nem kötött dal, olyan, amit bármikor lehet énekelni?

M. I.: Tanácstalanul nézek magára, mert föl se merült ez a kérdés, azt hiszem. Nincsen. Hogy is lenne?

„Nincsen rózsza, mert lehullott a földre,
Nincs szeretőm, mert elhagyott örökre.
Ha elhagyott, hagyjon is el örökre,
Úgysem lehet mindenkinek hat ökre.

Sárga virág ha leszakasztanálak,
Mit mondanál babám, ha elhagynálak.
Azt mondanám, verjen meg a Teremtő,
Mert nem voltál igaz szívű szerető.”

F.A.: Anépiihletésű építészet nyilvánvalóan nem a sáros padlójú, nedves parasztházakat álmodja újra, hanem a mai ember igényeihez kell, hogy alkalmazkodjék. Mit gondol, ez a zenére is igaz? Tehát az autentikus, rekedt hangú előadóktól átvett dalokat új köntösbe kell-e öltöztetni, vagy a felvétel szintjén kell utánozni őket? Vagy talán a kettő között van az igazság?

M. I.: Egy élményemet mondok el. A családommal Angliába mentünk. Amikor a Csatornán átkeltünk, a kompról átszálltunk a vonatba. A kocsiba, amibe szálltunk, szállt egy fiatal fiú gitárral, jött a kontinensről haza. Megpengette a húrokat, és néhány másodperc múlva – egy halom fiatal angol gyerek volt ott –, amíg Londonba nem értünk, angol népdalokat énekeltek. Tessék elképzelni ezt úgy, hogy magyar fiatalok jönnek haza Nyugat-Európából, beszállnak a Wiener Walzerbe, és valaki megpenget egy gitárt, és az összes fiatal odagyűlik, és magyar népdalokat énekelnek. Ez sajnos elképzelhetetlen, de ezen érdemes lenne elgondolkozni. Ilyenkor a magyar fiatalok, ha nem is tudnak róla, egy vesztes nemzet vesztes generációjaként viselkednek. Lemondanak azokról a természetes tulajdonságaikról, amelyek minden győztes nemzet sajátjai, tehát az angol fiatalok nem magyar dalokat énekelnek, hanem a sajátjukat. Az eleven népdal ezt jelenti a számomra. Funkcionális zene a megfelelő időben, megfelelő alkalmakkor, megfelelő körülmények között megszólaló zene eleven emberi hangon vagy a hozzá tartozó instrumentumokkal együtt. Van azonban ennek a kérdésnek egy másik oldala is, amely összefügg Bartók és Kodály személyével, Orbán Balázssal, a Malonyai-gyűjtéssel és még sok más ambíciózus, nagy műveltségű ember életművével és munkásságával a múlt század közepétől napjainkig. Ez pedig az a munka, amely a népművészet értékeléséből, helyéből és annak összegyűjtéséből származik. Azok az emberek – és ide tartozik Bartók Béla, Kodály Zoltán és akiket említettem –, akik úgy gondolták, hogy a népművészet olyan tartalmakat hordoz, amelyre a XX. század emberének elemi szüksége van. Ahogyan van anyanyelv, amely a történelem előtti időkből, a teremtés korából származik, a múlt század végéig és az e századi nagyaink úgy képzelték, hogy ugyanilyen anyanyelvre a tárgyi és a zenei kultúrában is szükségünk van. Létezik ez az anyanyelv, amelyről úgy gondolták, hogy pusztulóban van, a XX. század külső hatásai pusztulásra ítélik, és ezért szükséges ennek az anyanyelvnek az elemeit, széthordott köveit (hogy Kós Károly kifejezését használjam) összehordani és összeépíteni belőle azt, ami a miénk, azt, amit

anyanyelvi szinten tudunk használni. Ez vonatkozott a népzeneré, a népdalra is. Ez vonatkozik az én szakmámra is bizonyos mértékig. Pontosan ugyanolyan mértékig, ahogyan szerintem a zenére is érvényesíthető. Kodály Zoltán és mások tevékenységének volt egy célirányos közbülső állapota, amely didaktikus művek megírásában jelent meg: népdalfeldolgozásokban, kórusművekben, amelyek hallatlan eredményei a XX. század közepének. Kilencszáz magyar parasztkórus Palestrinát és népdalfeldolgozást is énekelt. Kiépítettek egy új zenei anyanyelvhez szükséges olyan országos konstrukciót, olyan szerkezetet, amely aztán a reményt adta nekik is és a kortársaknak is, hogy lehetséges egy magyar zenei anyanyelv létrehozása. Kidolgozták az ehhez szükséges zenei ábécét, a belső zenei tájékozódásnak a szervét kifejlesztendő, a szolfézst, amely azonban sajnos nagyon sok művelt embernek nem tetszett, és megtorpedózták egy zenei kultúrán nevelődött instrumentális zeneoktatással az egészet annyira, amennyire lehetséges volt. Népszerűtlenné és elviselhetetlenné tették a diákság szemében a szolfézst magát, és letaszították ezt a Kodály Zoltán-i koncepciót a tudat alá, ami magyarul azt jelenti, hogy a szolfézson nevelkedett magyar fiatalság csak amerikai popzenét szeret rendkívül magas színvonalon csinálni. A magyar popzene színvonala rendkívül jó, mert olyan zenei műveltséget kaptak ezek az emberek, aminek alapján ezt megtehették. Le lett taszítva tulajdonképpen egy olyan területre, amely, ha komolyan gondolom az egészet, akkor elviselhetetlen. A didaktikus művek közé sorolom én azokat a kórusműveket, amiket Bárdos Lajos, Ádám Jenő és mások írtak, amelyek sajnos a magyar kultúrának a periferiájára jutottak, nem kapnak megfelelő anyagi támogatást, népszerűsítésük alacsony színvonalon van. Olyan kontextuális értéke van ezeknek ma, ami tulajdonképpen ma egy kis, zárt elit szórakozását jelentheti.

Mindezeket figyelembe véve, amit idáig mondtam, mondom azt, hogy az én számomra a népzene nem ezekben a didaktikus művekben jelenik meg elsősorban, hanem az eredeti anyagban, legyen az parasztzene vagy egy autentikus városi dalos népzenei interpretációja. Vagy akár egy magában dúdoló ember. Más sorba tartozik nálam Kodály Zoltán vagy Bartók Béla munkássága. A *Zene húros hangszerekre ütőkre és cselesztára* című mű számomra nem azonos a „Jól van dolga a mostani huszárnak...” kezdetű kórusművel. Lehet, hogy rondán hangzik, de így van. Vagy más kategóriába tartozik Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricus*a számomra, mint egy népdalfeldolgozás.

Valószínű, hogy Kodály Zoltán számára is máshova tartozott. Ezért nagyon fontos lenne, hogy világossá és tisztává tegyük, hogy ezeknek a kórusműveknek mi a funkciója. Mert, ha funkcionálisan használjuk a kórusműveket, tehát nem teremtünk a kórusok számára ünnepeket, nem nyitjuk meg a Népstadiont egy országos kórustalálkozó előtt, ahol hetvenezer ember tudja egyszerre énekelni valamelyik feldolgozott népdalt kórusba állva, és nem jelenik meg az égen az ünnep, mint ahogyan Észtországban megjelenik a mai napig is, vagy ahogyan megjelent a Margitszigeten annak idején, ahol kétezer ember énekelt egy kórusművet, amit Kodályék megszervezték, tehát ha ez nem kap társadalmi funkciót, akkor ez elhalásra van ítélve.

F. A.: Van-e legkedvesebb népdala? Szöveg vagy dallam...

M. I.: Nincsen. Hogy is lehetne? Egy tájból nem nagyon lehet kiemelni egy fát.

F. A.: Eddigi szavaiból kiderült, hogy mit jelent önnek a népzene. De vajon más lenne-e az élete, ha – mondjuk – nem tudna énekelni vagy nem ismerné ezt a kultúrát?

M. I.: Borzasztó nagy baj lenne, hogyha nem lenne hallásom. Ismét Kodályra kell visszautalni, aki azt mondta, hogy mindenkinek a hallása kifejlészthető. Személyes tapasztalatom, hogy ez igaz. Megfelelő korban, megfelelő eszközökkel és megfelelő tanítóval kell tudni megtanítani valakit énekelni. Azt hiszem, rettenetes lehet, ha valakinek nincs hallása. Ez olyan, mintha vak lenne vagy csökkent látóképességű – talán így reális az összehasonlítás. Ezért mérhetetlenül fontosnak tartom azt, hogy a gyerekeket megtanítsák énekelni. És hogyha netán ez népdal, azt én a legtermészetesebb dolognak tartom. Nagyon különösnek tartom azt, hogy Svédországban vagy Japánban a magyar népdal felhasználásával tanítják meg a gyerekeket énekelni. Japánban még talán természetes ez, mert ott is a pentatónia az alap. De hogy Magyarországon valami rissz-rossz bulvárnótával próbáljanak meg egy gyereknek kedvet csinálni valamihez, ezt ahhoz tudom hasonlítani, mint amit például a magyar katolikus egyház is csinált, hogy beatmisékkal próbálta becsalogatni a gyerekeket a templomba. Felelősséggel, komolysággal és a kérdésekre mindig kész válaszokkal lehet becsalogatni az embereket a templomba. Nem a vidám, rózsaszín és világoskék Szűz Mária dalos képével lehet az embereket az Úristenhez odavezetni. A dalolás is ilyen. Ahhoz kell nyúlni, ami az emberekben készen van. Az emberekben készen van a népdal. Ott nyugszik potenciálisan, és ott alszik. És természetesen szólal meg benne, ha van, aki

őt arra megtanítsa. És nincs más feladat, mint hogy a természetes jogaiba kell helyezni azokat a dolgokat, amik oda valók. És világossá kell tenni, amennyire csak lehetséges az emberek előtt, hogy ez miért fontos. Talán ez a beszélgetés is ezt a célt szolgálja.

„András-nap után az idő,
Sűrűn tornyosul a felhő,
A nagy havak leszakadnak,
Hegyek völgyet beborítnak.

Sírnak-rínak a bárányok,
Elfogyott a takarmányok,
Panaszkodnak a gazdának,
Adjon szénát a báránynak.

Van is olyan fukar gazda,
Ki azt mondja: csapd a gazra!
Van még avar a bokorba,
Hagy rágja ki az ebadta.

Hallod-e te csalfa gazda,
Jó volt a tej, túró nyárba,
Ki a juhát nem teleli,
Jövő nyáron nem is feji.”

JEGYZET

*Az interjú egy 1988 őszén készült hangfelvétel szerkesztett változata. A népdalszövegeket Fehér Anikó válogatta. A beszélgetést Makovecz Pál engedélyével közöljük.

Sturm László

Modernitáskritika, természetkép Karátson Gábor esszéiben

■ Karátson Gábor a Duna-mozgalom egyik meghatározó alakja volt. Így lett médiaszereplő, országosan ismert személyiség. Festői és írói életműve nem kapott ekkora nyilvánosságot. Pedig, azt hiszem, sokan látjuk úgy, hogy festőként és íróként egyaránt maradandó életművet hozott létre. Ő egységben látta munkásságát. Irodalmi műfajait (regény, esszé, kínai fordításaihoz készült kommentárok) szintén egységes szellem hatja át. Így, ha *Az együgyű Istent* vizsgáljuk, nemcsak esszéire általában, hanem szemlélete egészére nyerünk rálátást.

Bár Karátson később is írt esszéket, *Az együgyű Isten* (1997) a második, egyben az utolsó, életében kiadott esszékötete a szerzőnek. Benne a legtöbb írás a könyv megjelenése előtti néhány év termése. Ezekhez csatlakozik az előszó utáni két, gyerekrajzokról szóló írás, amelyek jóval korábbiak: az egyik 1967-ből, a másik 1971-ből való.

A négy részre osztott könyv első fejezetében a képző- és a filmművészet kerül előtérbe. Szó esik – a gyerekrajzok mellett – Buster Keaton és a japán Ozu filmjeiről, Beuys, Csontváry művészetéről, az őskori sziklafestményekről és a torinói lepelről. A második rész 1956-ot és a korabeli (90-es évekbeli) politikát állítja sajátos távlatokba. Az előszóban írja önmagáról, harmadik személyben fogalmazva: „Átéli a politika fontosságát is, de *futkosó lidércként* azt is szeretné egy gyermeki politizálásba, vagyis a természettel kötendő Új Szövetség felé kalauzolni” (6.).* A harmadik rész a szerzővel készült négy interjút tartalmaz. A negyedik fejezet írásai pedig az ökológiai szemléletben rejlő kibontakozás lehetőségeit vizsgálják. Jacob Böhme minőségelvű bölcsességében az új világrend kezdetét és vezérfonalát látja, de kimutatja az ökológiai gondolat eltorzítását is egy kortárs szerző művében.

A már régen ható, de egyre gyorsuló ütemű romlás az az alaphelyzet, amelyre az esszék választ keresnek. „Drámai folyamat, amely e válogatás fölépítését is nagyjából meghatározta” (5.) – utal az előszó a kötet szerkezet tudatosságára. Innen tekintve az első rész egyfajta

gyermeki-jézusi „együgyűség” művészet általi visszaszerzését vizsgálja: „egy felnőtt – a szerző – próbál nem a múltba, saját gyermekkorába, hanem valamely jelenvaló gyermekségbe vissza- vagy eltalálni, abban a hiszemben, hogy a »világiság« megváltását szolgálja ezzel. [...] Az ezzel a fáradozással járó fájdalom fogékonnyá teszi valamiféle (nem éppen ortodox) jézusi sorsfelfogásra, amelyet a festészet szellemével rokonnak érez” (6.). Ezt a szemléletet igyekszik érvényesíteni a történelem és a politika területén, aztán az interjúk átfogó, illetve életrajzi távlatán át a jövő, a szabadulás lehetőségei adnak körvonalat a vágyott-várt jövőnek.

A romlás mibenlétét sokszor metaforikusan fogalmazza meg Karátson. Eszerint az Ég, Föld, Ember eredendő hármasságát a „világiság” (néha csak: „világ”) zavaros masszája váltotta föl. Vagy: „Az egész modernitás, úgy, ahogy van, a reneszánsz óta, nem egyéb, mint a fény megsebzése (s ki tudja, nem halálos-e a seb)” (58.). Elszórt megjegyzései, rövid értelmezései módot adnak a téma részletesebb körüljárására. Mindenekelőtt van egy alaptapasztalat, miszerint a körülmények egyre jobban maguk alá gyűrik a személyiséget. Ez természetesen nem Karátson fölfedezése, hasonló érzés nyilatkozik meg többek között Marx „elidegenedésében”, Freud „rossz közérzetében” és a karkai-József Attila-i „bűntelen bűnösségben”. „A saját élete elszakad a saját életétől, jelentős része máshol zajlódik, mint ahol játszódik; van egy benső és van egy külső megnyilvánulása, s a külső lassacskán fölébe kerekedik a bensőnek. Szabad-e azonban ennek az elidegenedésnek odáig terjednie, hogy az élet elvesztését is némán elfogadja?” (117.). A személyiség halványodásával arányban („az emberkép egyébként éppen elveszni látszik” [19.]) tűnik el az éber tudat, Isten és a valóság: „mint a valóság elvesztésének álma, az a halálos álom, amellyel alszik az egész emberiség, *mintha* sejtelve sem volna róla, hová viszi a vonat [...] (ebben a világban már minden csupa *mintha*)” (119.).

Az élet rendjét egyre inkább mesterséges rendszerek váltják föl, a természetes egységet a hivatal formalizmusa, a kultúrát a civilizáció, a jelenlétet a reprezentáció. Ebben az értelemben ír a szerző „a mi végletesen *hivatalivá* alakított civilizációnkról” (26.). A művészet pedig, úgy látja „a reneszánsz óta mindenestre átalakult reprezentációvá” (57.). Ahogy növekedett a megbízókhoz való alkalmazkodás, úgy csökkent a belső hit. A belső arányérzék elvesztése hozta magával a „hatásvadászatot”: „a »döbbenetesen erős« külső hatás aligha lehet más, mint a reprezentáció külső megvilágításának az eszelős giccsé torzítása. (Egész korunk, atombombáival és természetrombolásával, merő hatásvadászat.)” (57.).

Mindez bizonyos totalitárius-diktatórikus beállítottság eredménye: „Azt hiszem, maga a hatalom metafizikai ténye idézte elő ezt a vészhelyzetet” (194.). (Ugyanez a böhmei bölcsességhez kapcsolódó fogalmazással: „Hiszen Lucifer is – a válság okozója vagy inkább maga a válság – »Istenben csak a méltóságot látta meg«” [207.].) Jelentéktelenségünk súlykolása könnyen manipulálhatóvá tesz minket: „Minden totalitarianizmus kezdete és vége, betiltja az Eget és a Földet, s a világmindenséget állítja helyükbe, a csillagos úrt, amelyben a Földnek úgymond semmiféle kitüntetett szerepe nincs” (98.). (Ezzel szemben fogalmazza meg az író szépirodalmi műveiben az „új geocentrizmust”.) A lényegiségét veszített személyiség már csak külső jelzések alapján tájékozódhat: „igaz vagy hamis voltukat én ellenőrizni nem tudom. Hisz éppen ez a modern szituáció lényege” (139.). A nép nyájszerű tömeggé tehető: „A nép, ha menne is, ki tudja, menne-e, akkor sincsen hová; mert nincsenek irányok, egy tükörrendszerben bolyong. Oda a szellem, oda a hit; akkor csak az van, amit mondanak” (108.).

A kétpólusú világrend fölbomlásával a magát győztesnek látó hatalmi rend pöffeszkedőbben mutatkozik meg: „a »világ« fogalma soha még ennyire nyíltan nem mutatta meg a maga reakciós és giccses voltát, mint most, amikor úgy véli, teheti már, mert vele szembeszállni, azt mondja, késő; amikor a maga fantazmagorikus voltát a virtuális világ nyilvánossá tételeivel dokumentálja, hiszen az nem más, mint a »világ«-fogalom lényege; amikor a »mérvadó értelmiség« jelentős csoportjai is minden teketóriázás nélkül föladják eddig fennhangoztatott emberi és ízlésítéleteiket, és szeretnék kinevezni önmagukat egy *bármilyen* jövő szálláscsinálóivá” (233.).

A fenti belátás távolította el Karátsont a korábban hozzá közel álló, főleg neoliberais – önmagát „mértékadó-
nak” tekintő – értelmiségi köröktől: „a demokratikus ellenzékéről is azt hihetted, hogy Nyugat-Európánál na-

gyobbakra is néz. Mire, vajon? *Mindenki azt várta, szerintem, a mágikus tetteket és gesztusokat.* Amik nélkül semmi sem megy” (94.). A „mágikus tett”, az „ökológiai út” (109.) egyengetése helyett egyoldalúságot lát, „jobb- és baloldaltól való cikkezést” (109.), „kiagyalt problémákkal” (156.) foglalkozó közéletet, „korszerűtlen kategóriákban” (181.) történő önmeghatározást. Acsarkodó megbélyegzést: „És ezt a démont most egykori liberális barátaim eresztik ki a palackból” (106.).

Hasonló szellemi tisztázatlanság, restség rontja meg az irodalmat is: „ez, ami most van, nemcsak Magyarországon, hanem világszerte, nem prózairodalom, hanem zsurnalizmus” (22.). A zsurnalizmus ugyanis politikával való fertőzöttség (a politikát a fenti, rossz értelemben véve): „ezt a dolgot azért nagyon le szokták egyszerűsíteni. Megint csak »politikát« csinálva a dologból: zsurnalizmust” (26.).

Karátson nemcsak a hatalmi-politikai színtéren éri tetten a diktatórikus hajlamot, hanem a vallás terén is fölvetődik a gondolatmenet egy bizonyos pontján a gyanú: „A kereszténységnek is önkritikát kell gyakorolnia, egészen a gyökerekig; a monisztikus gondolat, a könyörtelen akarat, hogy egyetlen kultúra legyen a világon – része ez is annak az ősbűnnek, amely egyenesen az élet lényege ellen fordul” (201.).

A diktatúra összefonódik a technika mindenekfölsőbbiségével, a „technikai világállapottal” (50.). Miért rossz a technika ilyen eluralkodása? Talán, mert hasznos és haszontalan szűkös ellentétére, a pusztá mennyiségre csupaszítja a világot. A természeti-isteni termékeny polaritásokat természetlen szembenállással torzítja: „Csak a legújabb kor, a korlátlan boldogtalanságé hitette el velünk, hogy a természetlen ellentétek volnának az igazán érdekesek, hogy éjjel-nappal ezeket kéne tárgyalni; mintha bizony egyetlen szerepük nem *magának a folyamatnak a leállítása* volna, a zátonyra futtatása magának a nyelvnek is” (61.). A személyiséget ugyancsak a termékeny ellentétek természetlennel való helyettesítése roncsolja, hiszen „éppen az ellentéteknek ezt az egységét nevezzük személyiségnek” (202.). A folyamatok megakasztása maga a halál. Korunkat a halál civilizációjaként látja a szerző: „a Halál Birodalmának a foglyai vagyunk” (20.); „E helyzet azóta is nagymértékben meghatározza az európai gondolkodást. A lehető legmagasabb szellemiségre törekedni, de halotti módon” (19.); „elképzeltetetlen, hogy a haladáseszme e végső kufutásában az élet még sokáig fönn tudjon maradni” (233.).

Az élet folyamatainak kívül rekedve centrum és periféria egyaránt provinciális. Belevéve a technika-természet

szembenállást egyszerűen megfordító környezetvédelmet is: „Néhány rezervátum, félreeső, távoli völgy kivételével ma már minden helyszín provinciális. A termékeny polarítások a természet polarításai: nappal és éjszaka, férfi és nő, kék és sárga; a természet technicista lerombolása azonban a természetet egyre inkább a Metafizikai Jó szerepébe kényszeríti, miközben, persze, nem az (épp az benne a jó, hogy nem az), de hát az élet: csakugyan jó; s így a természet (ilyen-olyan) védelmezése, a környezetvédők ügye is (nagyjából az egyedüli program, amely – *végtelenül fogyatékosan, de mégis* – legalább némi választ próbál találni a Szfinksz kérdéseire) a Jó védelmezéseként jelenik meg; holott mint láttuk, ha ebben a nyomorúságos közegben legalább kísérletet tehetne arra, hogy megfogalmazza önmagát, valami mást kellene akkor magáról mondania” (135–136.).

Ugyanaz a „kárhuzatos szellemi restség” (126.), ami Magyarországon 1956 szellemét elvesztette, tartja fenn a világrendet, főleg annak uraiban: „A fölső tízezer a pusztulásra játszik, mert ez az egyetlen esélye, hogy ne kelljen megváltoznia. De miért nem akar változni, amikor változni jó? A fölső tízezer nemcsak hogy művészetellenes, hanem lényegénél fogva *művészietlen*” (233.).

Az ember hozza létre a szellemiséget? Vagy fordítva? „Talán mégis kiderül egyszer, váratlanul, egy szép napon, hogy nem is mi vagyunk igazából, aki ezt a bajt előidézte; hanem ránk települt, ránk zuhant, belénk nyomódott valami, mint egy balesetben. Akkor talán előjön a mi valódi természetünk” (200.). A baj nagysága egyrészt pusztulással fenyeget, másrészt viszont valami nagy felismerés, hétmérföldes továbblépés esélyét is kínálja: „Lehet, hogy termékeny helyzetben vagyunk, ezzel az egész borzalommal együtt, és ebből valamire rájöhetünk. Talán most egy csapásra, de nem huszárcsínnyel, hanem szörnyű vájkáló tevékenységgel, hogy miért kerültünk ilyen helyzetbe; hogy kik vagyunk mi, akik ilyen helyzetbe kerültünk; milyenek vagyunk igazából, és mit is kellene csinálnunk” (200.). (A „vájkáló tevékenység” ráillik saját nagyregényei figyelmesen részletező módszerére.)

Mint a fenti idézetből is megmutatkozik, az ember ki-zökkent eredendő helyzetéből, ezáltal saját lényegétől távolodik: „Mert azt hiszem, az ember nem egyéb egy ilyen ontikus helynél” (201.).

A megmenekülés – szinte „megváltás” (5.) – útja az az „átlényegülés”, amely visszatálva létbeli helyére, önmaga rendeltetéséhez, vagyis szabadságához is visszatál. Ez a tárgyak létmódját is átrajzolhatja. Fölvetődik, hogy „a fizikai létezésről való modern beszéd” talán „egyszer, végső soron, tévedésnek” (72–73.) bizonyulhat. „(Csak

zárójelben említtem itt a könnyező Mária-képeket, [...]) hogy egy kép akkor sem pusztá tárgy, ha senki sem nézi éppen, ha be van rakva a szekrény mögé satöbbi. S nem ezt nevezik-e átlényegülésnek?” (73.).

De talán Isten csele a romlás is, hogy az embert (sőt, életet) továbblépésre kényszerítse: „a Szám az Élőlény tagadása, az Élőlénynek azonban meg kell ismernie a Számot, hogy megkísérelhessen fölülkerekedni rajta” (72.). A hitetlenség is lehet a hit egyik útja. Az üzenete történelmi hitelességére sokat adó, ezért folyton vizsgálódó keresztény Nyugatról (és művészetéről) állapítja meg a szerző: „A hitetlen Tamás históriája ez, aki Krisztus seibe akarta bocsátani kezét” (139.).

A személyes önállóság visszanyerése és valamiféle összefüggésrendben, mintázatban elfoglalt hely egymást feltételezi. Az összefüggések rendjét közelítik az olyan kifejezések, mint „gyümölcsöző polarítások” (135.) vagy „jin-jang”, „imagináció”, „analógia” (45.: „analógiás képzelődés”). Mindenképpen dinamikus, áradó rendről van szó. Csontváry egy képére vonatkozik, de a karátsoni világ képére is érvényes: „Nem dolgokat látunk, hanem folyamatokat, erő- és hangulatsomósodásokat, valamiféle óriás mezőt, *egyvalamit*” (80.).

Karátson sem a pusztá idealitást, sem a földhöz tapadó materialitást vagy racionalitást nem fogadja el. Mind-egyik egyoldalúság valóságvesztés. Csak mesterségesen választhatók szét: „A természetben persze Fény és Sötétség nem harcol egymás ellen, inkább valamiféle komplementer játékot folytatnak egymással” (134.). Most éppen a földhözragadtság szélsősége hódít, ezért emeliki Karátson a másik pólust: „Végső soron, szerintem, az a baj, hogy szinte senki sem hisz az ideatanban” (108.). De éppen nem a platóni, ideát és reálist szétszakító ideatanról van szó itt. A szerző az ősi barlangrajzok kapcsán ír arról az idea-felfogásról, amelyben eszmény és való, tárgyas és elvont dinamikusan ötvöződik: „Ha jelen van ama barlangüregekben valamely ideatan, s az ember úgy érzi, jelen van, az a platonizmustól távol esik. Akárcsak a *jikingben*, itt sincs szakadék idea és valóság között [...] az a benyomásunk, hogy valami rejtett összefüggésrendszerrel van dolgunk, olyasféle elegyével, közegével, amelyhez hasonlót csak a *jikingből* ismerünk: minden közölni látszik valamit [...] miközben minden jelentésen innen vagy túl egyszerűen csak önmaga (is)” (70–71.). A jelenségek archetípus jellegűek. A *Jiking* szintén a „hexagramok archetipikus jelentésére épül” (41.), ezért ragadja meg mélyen a folyamatokat.

A böhmei „kvalitatív ontológiában” (211.) is ezt ismeri föl Karátson: Isten nem a dolgok fölött, hanem a dol-

gokban rejtőzik (erről az itteninél részletesebben ír az először 2001-ben megjelent, *Jacob Böhme és a Föld Szíve* című esszéjében). A „mennyei cipész” szavaival („törekvéseinek semmi köze a panteizmushoz” [209.]): „Isten a *centrumban* rejtőzve nyugszik, s még nálam is sokkal együgyűbb” (205.). És ahogy maga Karátszon fogalmaz: „és az sem állítható, hogy a természet mélyén ne rejtőzne ott valami egészen más is” (134.).

A világ szemében nemcsak a *centrumban* rejtőző Isten tűnik együgyűnek, hanem az Őt keresők is. Így veti latba Csontváry a „bárgyúságot mint az *átkelő* halált megvető hitét” (81.). A bárgyúság mibenlétéhez talán a *Futkosó lidérc* című írás elején kapunk némi fogódzót. Eszerint az együgyű lehet az, aki nem szégyenül meg. Viszont: „mindenki megszégyenül [...], aki nem tartott lehetségesnek *bárho*, *bármikor*, *bármit*, aki nem folyton erre a *bármire* készült [...], aki nem az erre való felkészülést tartja legbenső s egyetlen lételméleti feladatának” (85.).

Ahogy Goethénél a színek nemcsak rezgéshullámok, hanem minőségek is, úgy Böhménél minden minőség, vagyis önálló érték: „ő volt talán az egyetlen a nagy európai gondolkodók között, aki az általánosan kötelezőnek látszó fekete-fehérből kilépve egy színes gondolkodást akart létrehozni” (210.). Nem (csak) a mennyiségi átszámolás mutatja meg az összefüggéseket, hanem és sokkal inkább a minőségek közti analógiák, a – korábbi kötetekben is emlegetett – „egyetemes imitáció”: „Egyszerre történik mindenben az egész [...] Az almában meg a fában lejátszódó folyamatok nem egyebek, mint Ég és Föld világdramájának folyamatai” (210.).

Egy interjúban Karátszon végtelenen kiélezi a dinamikus mintázat jelentőségét: „úgy látszik, az együttműködés szelleme maga az Isten” (186.). Ebbe a dinamikus egyensúlyba visszatalálni nehéz. Legalábbis Európában (de ma már az egész világ európaizálódik): „Jung óta hallunk az árnyékról, mint pszichológiai közhelyről, de nem okulunk belőle. Az árnyék az én árnyékom, de annyira rühellem, hogy azt mondom, *ő maga a sötét*, mert valaki itt sötét, azt meg nagyon nehéz elfogadni, hogy valójában én sötétlek. Mert hát fénylek is meg sötétlek is, és nem tudok úgy fényleni, hogy közben ne sötétlenék. A nyugati fénykultusz következtében azonban mindenki csak fényleni akar. Az általam olyannyira tisztelt taoisták nem ezt vallják. Lao-ce ezt így mondja: *Ismerd meg dicsőségedet, őrizd szégyenedet. Ismerd meg világosságodat, őrizd sötétségedet*” (186.).

A nagy egység időnkénti feltárulása a fénykultuszban élő számára egyszerre elragadó és félelmetes. Karátszon

erre a beavatás-élményre gyakran a (*Ji king*ből vett, de Heideggert is idéző) „szakadék” szót használja. Felemelő, nagy pillanatokban (például a magyarok számára 1956-ban) és nagy megrendülések idején mutatkozik meg a lét szakadék jellege. Kívül is van, belül is van. Gyógyító találkozás: „Nagy történelmi változások idején, különösen, ha azok a változások forradalmi jellegűek, föltárul néha egy döbbenetes hasadék. Benne az a reménytelen *szétesettség* – *minden szétesettség*, nemcsak a névtelen tömegeké és a felső tízezeré, hanem férfié és nőé, ismerőse és idegen járókelőé, emberé és természeté – egyszer csak *egybeesik*. Föltételezzük, mert olykor tapasztaljuk is, hogy van a tudattalannak egy olyan mélyrétege, amely *nagyszerű*; amelybe érkezve gyógyulni kezdünk” (232.).

Az *igazi* művészet is ebben él benne, belőle táplálkozva teremti meg a maga világát: „A művészet mindig is a szakadékban találta meg a lakhelyét. Az igazi művészet, ezt vagy százötven éve már hozzá kell tenni persze” (233.). A valóságot mintául vevő, önálló, dinamikus valóság maga a műalkotás is, ezért nem végére járható („van-e undokabb vállalkozás, mint remekművek magyarázatásába fogni?” [40.]). Karátszon műeszménye nem annyira a fölébe kerekedés, hanem a benne állás: „Ezt érzem Mikszáthban is, őbenne is van egy ilyen elem: nem felülről-való mindentudás, hanem a lefolyóba belesodródottak mindentudása. A lefolyóban, ahol minden átmegy, ott muszáj érzékelni, muszáj megtapasztalni mindent... Az európai irodalmakban általában van valami *splendid isolation*, kényes óvatosság, a lefolyótól való borzadás. Pedig ha az ember nincs benne, nincs ott, semmit sem tudhat arról, ami *történik egyáltalán*” (167.).

Maga az élet is jelenlét a helyen és a pillanatban. „*A pillanat*, az nem szólalt meg soha többé” – írja például az 1956 utáni *Himnusz*-éneklésekről. (Az ilyen, öröklétbe épülő pillanattal szemben egy másfajta, az időben megállított, az időből kimetszett pillanat a fénykép ideje: „A pillanatkép halott kép” [189.]). A jelenlét, amely az igazi élet és igazi mű lényege, új viszony hellyel és idővel, pontosabban a hely szellemével és a pillanatba beáramló időtlenséggel: „keresztülhajtja az első életévekben ügyel-bajjal fölépített léckerítés fölött, vissza a közvetlen érzékelés lucskos, iszonyú és gyönyörű mezejére” (27.). Karátszon azért csodálja Buster Keaton filmjeit, mert ezt az összpontosítást érzi bennük, ez felszabadító hatásuk lényege: „*benne marad a szituációban*; és ez persze humor” (58.). A legmagasabb rendű élet itt, a világban szükségképpen szenvedéssel, áldozattal jár: „BK nem *reprezentál*, hanem *ő maga az. Tulajdonképpen ez a vallás*; és BK valóban jézusi figura.

[...] Önmagának maradni, vagy folyton önmagává válni, az azért nem is olyan egyszerű. Ha nem is szándékosan, talán (*ez lett a sorsa*), de neki is meg kellett hoznia érte a maga áldozatát” (57., 58.).

Miként valósítható meg a jelenlét? Talán a minőségek szerinti élettel. A modernség ebből szakít ki minket egyre inkább: „gondolkodásunk a fekete-fehér, igen-nem rendszerébe van szorítva. Így különültünk el a hangtól, az illattól és az íztől, hidegtől és melegtől is; öbennük élünk, de nem öszerintük gondolkodunk. A tudomány, úgymond, csak abban tartja magát illetékesnek, ahogyan ezek tovaterjednek a térben; amivel persze a teret mint olyan elvont létezőt definiálja, amelyben kvalitások nincsenek, és szelídnek tetsző (»hűvös«) önkorlátozásával kozmikus eretnekséggé nyilvánítja a létezők szívét” (229.). Mikor az ember elkülöníti magát a természettől, saját ontológiai helyét véti el, pusztítja el: „Éppen az az ökológiai válság, hogy az embernek helye és eredete (már) nincsen is” (208.). Pedig az ember csak a maga helyén lehet része a kozmosznak. Karátson felfogásában a haza is ilyen helyhez kötődő kozmikus küldetés.

A szerző elszórt megjegyzéseiből arra következtethetünk, hogy a modernitást úgy tekinti, mint amely az eredendő isteni, természeti rend vélt szolgátságából vagy illúziójából kiszakadva önmaga akarja meghatározni saját helyét. A posztmodern pedig belenyugszik a hely, a jelenlét és a küldetés elvesztésébe (de még a modern pótvilág elvesztésébe is): „A reprezentáció bűvköréből a modernitás s a »posztmodern« sem tud kitörni (amikor azt mondja, a »nagy történetnek« vége, megint csak a *valami másban* nem hisz – arra vonatkoztatva fogalmazza meg magát, a nem-hívésből él” (57.). Kiszakadva a létből a „léttelenről” tud csak szólni („ezt rága szinte az egész modern és posztmodern filmipar” (48.). „Posztmodern! Pöszén sziszeg, mint egy szörpnév [...] mint ahogy, állítólag, az ördög terjeszti magáról, hogy nem létezik, úgy van ennek a selypnek hajlama arra, azt állítani, ő aztán egyáltalán nem ideologikus – hogy éppen ez különböztetné meg minden eddigi koroktól és így tovább; holott, ha inkvizícióra, karhatalomra szüksége egyelőre nincs is, ritkán volt ideológikum ennyire kérlelhetetlen, mint az önnön poklába hullt modernitása” (233–234.).

A jelenlétből törnek elő a gesztusok, amelyek valódiságukkal egy új rendet alapozhatnak meg: „Amelyben *kirobban* a gesztus; gesztus, amelyből hosszabb távon etika is lehet” (26.). Beuys kapcsán az ilyen gesztusok mögé egyfajta lehetséges bölcsesség távlatát is felvillantja: „apró, elemi eseményeket látunk, az *odaát* felé megránduló mozdulatokat: *Elementarwesen*, így

nevezi őket a német, így nevezte őket Dr. Rudolf Steiner, akit Beuys vezetőül választott ehhez az átkeléshez” (24.). A *Vagy-vagy* Kierkegaard-jához hasonlóan azonban Karátson sem áll meg az erkölcsnél, hanem túlmutat a szentség felé: „a morálon át jutni el valamibe, ami már túl van a morálon” (136.).

Karátson az elhatalmasodó romlásból a kiutat egy olyan új rendben sejtí, amely egyrészt helyreállítja az erővonalak (férfi és nő) harmóniáját, másrészt pedig átfogja az összes élet (és talán minden élet?). Nem szilárd elképzelés, hanem keresési irány. Történelmileg 1956 a fő mérce és egy kicsit a rendszerváltás környéke. Egyik sem tudott kibontakozni, de segítségükkel valamennyire bemérhető a remélt újabb „inspiráció” mibenléte: „Két szellemi kincsünket tehát már elkótyavetyéltük. Ezt már csak úgy tehetnénk jóvá, ha támadna egy harmadik, amely ezeket magába foglalná, mert restaurálni az ilyen dolgokat sohasem lehet” (203.).

A történelmi jelzőfények mellett más útmutatók is vannak. A művészet analógiás, imitációs szemlélete utat és célt is mutat (maga Karátson is fölveti, mint már annyian: talán az útban a cél): „a nagy művészet mindig az: szellem – hogy mondjam: *valamilyen szellem, valamiképp* a szellem jelenléte a világban” (78.).

A természettel kialakított viszony, a személyiség belső összhangja és az emberek közti (társadalmi) viszonyok csak együtt szabadíthatók meg: „Egyedüli esélyünk, ma már, annak az egyetemes *societas*-nak a szolgálata volna, amelybe az ember (természet maga is) s a természet (az a tükör, amelyben önmagát megpillanthatná az ember) egyaránt beletartozik. Egyedül egy ilyen erőfeszítés tudná integrálni a lélek felbomló erőit – a társadalmi szolidaritást is csak ezen az úton lehetne keresni. Ez az út azonban nem öncélú út. Valahol beletorkolna valami *egészen másba* – olyasmibe [...] ami akkor, ott, a szellem életének, egymással játszott játékaiknak új kezdete lehetne” (136.). Máshol is megfogalmazza, hogy végül a földi kapcsolatok helyreökkenése az Éggel való kapcsolat örvendetes megújulását ígéri: „Az újra megtalált természetben belül szólal meg újra a természetfeletti” (230.).

Valószínű persze, hogy így sem hozható létre a földi Paradicsom. De a méltó küzdelem talán megmentheti a lelket: „A bűn, az hozzánk tartozik, de számít azért az is, merrefelé igyekszünk” (26.). A jutalom, könnyen lehet, „csak” túlvilági: „Lehet, hogy katarzisa kerül sor, amelyre úgy fognak visszagondolni egyszer, mint a világ újrateremtésére, nem pedig mint a végére. Mindenképpen ezt kell keresnünk, erre kell törekednünk, akkor is, ha el vagyunk veszve, mert minden jel arra

vall, hogy mi valóban egy ilyen magasabb történetnek vagyunk a szereplői. Nem biztos, hogy a történet úgy van elgondolva, hogy akkor lesz jó kimenetele, ha itt a Földön lesz jó kimenetele. Lehet, hogy itt a Földön nincs jó kimenetele” (195.).

Mit tehet ebben az apokaliptikus gyürkőzésben egy magyar vagy akár a magyarság? Karátszon szerint talán sokat. „Nagyon érdekes ország ez, amelynek többször is voltak lángelméjű inspirációi” (202.). Ha sikerülne áttörni „a szív és a fő közötti” „záróréteget” (202.), javunkra fordíthatnánk eddig inkább bajainkat, szakadásainkat okozó köztes helyzetünket. Köztes egyrészt Kelet és Nyugat között: „»Túl Napkelet, innen Nyugat«, mondta Arany János; ez a mi lényegünk, ez a sem itt, sem ott, ez az itt is, ott is. Van valami komikus abban, hogy ázsiai eredetünket, jobbik részünket, semmi kétség, megpróbáljuk leküzdeni; csak rosszakaróink tudják, hogy ez úgysem fog sikerülni. [...] Éppen az a lényeg, hogy nem értjük önmagunkat” (32–33.). Az önmegértés bonyolultsága állandó éberségre, a figyelem kiterjesztésére ösztönöz. Az önmegértés és a magyarság megértése összefonódik az emberi rendeltetés ügyével. A falikárpitok „nomád” művészetéről írva a szerző a maga helyzetét is példaértékűnek, feladatkijelölőnek látja: „*útikárpitnak lenni*, nomadizálni, e műfajban ez ugyanúgy benne van, mint a *magyarnak lenni*ben a *nincsen nekünk itt maradandó városunk* tudomása, ez a különös sors, mindig úton lenni, mindig a kettő közt, sohasem valahol, mindig sehol; úgy tartozni e földhöz mindörökre, hogy tudja közben az ember, van valahol máshol valami más, talán nagyobb hazája (olyanokra, akik, mint én is, menekültektől származnak, vagy mai menekültek, ez szó szerint igaz)” (37.).

1956 nemzeti kiválasztottság volt. A kiválasztott nép fogalma pedig előhívja a zsidó ősmintát: „Ritka eset azonban, hogy egy egész nép lépjen ki, egyszerre, együtt, a »világtörténelem« mindinkább elszemélytelenedő folyamatából. A magyarságnak a régi zsidósággal való, [...] általában persze inkább csak metaforikusan értett analógiája ezen a ponton mélyértelműnek bizonyulhat” (124.); „valami gyönyörű lehetetlenre vállalkozott akkor a magyar nép [...] az önazonosság váratlan, revelációszerű fölismerése, mint a villámlás ellátszik Kelettől Nyugatig; a zsidó történelmet konstituáló »Én vagyok«-ra föltűnően hasonlít” (126.).

Karátszon a magyarság vélelmezett egyediségét és az abban remélt elhivatottságot szintén a – kánai, szedettvedett – zsidók példájával világítja meg: „azt hiszem, a mi népünk kicsit más fajta, mint a többi nép általában. Lehet ebben némi önhittség, mégis úgy gondolom, az itt

élő emberek némiképp jobbak, ugyanakkor rosszabbak is... Bármilyen jelentés is ez: valahogy így van. Olvastam egy leírást a kánai menyegzőről, a Jézus pályafutásának kezdetén. Az ottani zsidók, állítólag, zsidóságukat nem őrizték meg úgy, mint másutt, keveredtek másokkal, meg nem is voltak eléggé vallásosak. De azért zsidók voltak, ha összevisszák is kicsit. Az esküvő pedig az élet folytatásának, megújításának az ünnepe, és ez az alkalom épp jó volt Jézusnak, hogy ő ott valahogy bedobja a maga labdáját, mert ezekkel a furcsa, semmilyen emberekkel el lehetett kezdeni valamit, szellemi forradalmat, ha tetszik. Szerintem mi ezekre a kánai zsidókra hasonlítunk” (183.).

JEGYZET

- * KARÁTSZON Gábor: *Az együgyű Isten*. Bp., Filum, 1997.
Az idézetek után e kiadás oldalszámait jelölöm.

Karátson Gábor

Az együgyű Isten¹

■ „Lásd, így szól a Szellem a Szóban, aki a Föld Szíve, aki megnyilatkozik az ő egében az Élet világos villámában, akivel szellemem egyesül, és aki által e szavakat írom: az ember a Föld magvából származik; nem a Haragból, hanem a Föld születéséből, mint egy király vagy mint a Föld Szíve, és a csillagszületésben a Szeretet térfelében állt; csak éppen a Harag hozzá volt tapadva, azt le kellett volna vetkeznie magáról a születésben, mint ahogyan a gyümölcs vetkezi le a fa keserűségét. Az ember azonban ezt nem tette meg, hanem visszanyúlt a Szeretettől a Haragba, vágynakozva egy holt világ után, hogy ennék belőle; ami sikerült is neki, s így aztán belekerült a maga legkülső születése szerint a halálba, élete szerint pedig a csillagszületésben a Szeretettől a Harag térfelébe. Itt áll most az Ördög szeme láttára Ég és Pokol között. Mi reménysége lehet még ezután? Figyelj csak ide, te vak pogány, te írásfacsaró és kurkapiszkáló, nyisd ki szemedet kerekre, és ne pironkodj az én együgyűségem miatt; mert Isten a *centrumban* rejtőzve nyugszik, s még nálam is sokkal együgyűbb; te azonban nem látod Őt.”

Így Jacob Böhme, a mennyei cipész és csizmadia, e szerfölköt különös szerző (1575–1624), első művében, az *Aurorában*, amelyet 1612-ben kezdett papírra vetni Görlitz városában, Sziléziában. Nem valamiféle általános alany, hanem pont csak ez az ember: egy Akárki. Korhoz kötött, műveltségében és műveltsége hiányosságaiban is erősen meghatározott lény, és mégis olyan rejtelmes, hogy még! Ő az, aki magára vette a próféta szavát: „Te vagy az az ember”.

Nemcsak hogy előre látta és mindenestül önmagára, a görlitzi suszterra vonatkoztatta a Nagy Ökológiai Katasztrófát, amelyben mi már kénytelen-kelletlen benne élünk (álom már aligha lehet hát), hanem a maga bibliaolvasásából (amelyben a Költői Génusz Könyve meg a Természet Könyve egybeesett) tudta azt is, hogy ez a katasztrófa igazából már a kezdetekben mint ősrobbanásban ott volt; már csak ki kellett bomlania belőle.

Következett belőle, ám nem elkerülhetetlenül.

„Mózes nem azt mondja: »Isten megteremtette az Eget és a csillagokat«, hanem: »az Eget és a Földet« – fogja majd írni 1834-ben Böhme kései követője, Franz von Baader (1765–1841) –, és Herder a maga közismert történelemfilozófiájában mégis meghazudtolja az öreg Mózes, amikor teológus létére *Philosophia sacrá*ját azzal a téves mondattal kezdi, hogy a »Föld csillag a csillagok között«.”²

„Továbbá az Írás Égnek és Földnek ezt a különbségét és ellentétét nem korlátozza pusztán erre a (mulandó vagy idő-) világra, hanem az Írás utolsó részében (a *Jelenésekben*) mint örökké megmaradót jelenti ki, amikor új (megújult) örök Égről és új örök Földről beszél; következésképpen a Földet éppoly kevésbé képzei csillagból keletkezettnek, mint csillaggá válónak (mert Mózes szerint már minden mennyei csillagok előtt ott volt); mondom, éppoly kevésbé, mint ahogyan az emberről sem mondja, hogy angyal lett volna (szűkebb értelmében e szónak) vagy azzá válnék egykoron. [...] Bármilyen újszerűen hangozhat is tehát sokak fülében, mégiscsak úgy van, hogy az Írás Ég, Föld és Ember hármasságát mindenképpen kijelenti és fönntartja, s hogy valamennyi természetfilozófiai vagy teológiai doktrína, amely nem ugyanazt teszi – s a jelenlegiek közül ugyan melyik teszi meg ezt? – egyszerre írás- és természetellenes.”

E gondolatok természetesen visszanyúlnak Jacob Böhme és a *Bibliára*. Isten teremtése Jacob Böhme számára is Ég és Föld, nem pedig „világ”. Az ő számára a világ, lát-nivaló, nem egyéb, mint világégés: önfelszámolás; meglátjuk majd, hogy hogyan és miért.

Bármennyire tudatában van is Jacob Böhme annak, hogy ebben az önfelszámolásban az egyes ember szerepe (főleg jó szerepe) szinte semmi, azt azért egyetlen pillanatra sem téveszti szem elől, sőt éppen az az ő filozófiájának centruma, hogy a válság minden emberrel mindig újra kezdődik (innen barokkos stílusának

állandó visszacsatolásai, előre-hátra hivatkozásai és kitekintései, mélységei és előterei – ez az egész altdorferi perspektivizmus: életműve igazából egyetlen vulkáni mondat –, amelyek miatt a bevezető idézetet is, utólag engedelmet kérve az olvasótól, kénytelen voltam némileg egyszerűsítve fordítani), s hogy épp ezért a mindenkori Akárki teljesen fölöslegesen szokott előhozakodni azzal a bizonyos „úgyis, úgysem” érvel. A hitre vonatkozó kérdés és az ökológiai válság Jacob Böhme számára ugyanaz; ökofilozófiája nyelvfilozófia.

Hiszen Lucifer is – a válság okozója vagy inkább maga a válság – „Istenben csak a méltóságot látta meg, a centrumban a Szót nem, aki kezében tartja szórólapátját”. Nemhiába, hogy a krízis mélységére ráébredő varga írni kezd, feljebb emelkedve a kaptafánál (én szívesen járnék valamely általa készített cipőben is). S hiába csikart ki viszont belőle hallgatási fogadalmat a helybeli lutheránus lelkész és a városi tanács, a Föld Szíve végül is erősebbnek bizonyult.

A természethez való viszonyunk megromlásáért a kereszténységet sok jogos vád érte már. Vitába szállni velük aligha érdemes. Filológiai és vallástörténeti szempontból persze még akár fontos felfedezésnek is bizonyulhat, ha néhány öszövétségi helyről utólag sikerül kimutatni, hogy kétezer éven át félrefordításban olvastuk őket. Csak sajnos ez a tény is civilizációnk ellen tanúskodnék, amely mindig ilyen irányban torzít, véletlenül sem a bárányok javára.

Már csak azért is oda kellene figyelnünk arra a keresztény gondolkodóra, aki magát az ökológiai kérdést állította filozófiájának középpontjába. Még ha ez így csak utólag derül is ki róla, és ha e gondolkodó mindig kissé eretnekgyanús volt, zavarosság hírében állt is. Mi más lehetne ez a suszter, akinek egy egész kontinens technicizmusával kell szembeszállnia. Csakhogy éppen ez az obskúrus ember veszi észre az ökológiai problematikában páratlan élességgel az *Evangelium* központi gondolatát: „Aki nem úgy fogadja az Isten országát, mint gyermek, semmiképpen nem megy be abba.”

Ez a kontinens s a belőle származó világcivilizáció az ölésre rendezkedett be. Az emberölést – úgy névleg legalábbis – még csak-csak elítéli, az emberen kívüli természet – állatok, növények, folyók és hegyek – irtását és eltüntetését azonban mint „normálisat” vagy „legalábbis megbocsáthatót” elfogadja; holott könnyű volna belátni, hogy egyik a másikat feltételezi, hogy a teremtes művének a módszeres lebontásáról van szó valamennyi esetben. Olyan folyamat ez, amellyel az emberiség azért nem tud hatékonyan szembeszállni, mert gondolkodása

irányultságából következik. Abból, hogy a mai ember *világban él*.

Henye szóhasználat itt persze emberiséget emlegetni. Régóta már, hogy nem ő itt a főszereplő, az ismeretlen ismerős, hanem a „mi” civilizációnk által létrehozott emberiség-modell, amely nem ám valami Magasztos Izé, hanem Nagyberuházás – valamennyi későbbi nagyberuházás (lásd Bős–Nagymaros) mintája, célképzet: olyannak akarja az egészet, tudjuk milyennek, és ezt a célját mindeddig el is érte. Az élet megszüntetésén kívül nincsen üdv.

Mondhatom, hogy „mi”, akár büntudatosan is, valójában azonban senki sem tudja, kicsoda is ennek a leépítő tevékenységnek a szubjektuma. Éppen az az ökológiai válság, hogy az embernek helye és eredete (már) nincsen is. Ily lény *per definitionem* nem alkalmas arra, hogy szeresse a már meglevőt, sőt közvetlen érdekének tudja a régi élet megsemmisítését. Kétségbe vonhatom én a bűnbeesés történetét és ama régi bűnbeesés messzeható következményeit; napjainkban nyilvánvaló, hogy az ember gonosz végzete sugárzik ki mindenkire. Világa nem más, mint nem létező önmaga, az a fénytelen fény, amellyé a világosságot átváltoztatta, amikor ráció és hatalom kombinációjaként fogta fel, egyedüli ilyen civilizációként a Földön, és ezzel mindent tönkretett, elsősorban az állítólag legmagasabb létbeli helyre delegált fényt magát; a gyöngéd hajnaloknak vége. (Dehát miért lett ez a sorsunk? Csakugyan nem képzelhető el, hogy a bűnbeesés története leginkább, sőt talán egyedül Európáé, s hogy csak ráduplázott komor titkára a világrész, amikor misszionáriusokat küldött szerte a Földre, másoknak magyarázni az otthoni kórról, ahelyett, hogy szembenézett volna végre önmagával?)

Mit tud Jacob Böhme ezzel a helyzettel kezdeni? Eleve nem tesz különbséget Isten és Természet között. (A gyarmatosítók világ-gondolkodását a maga részéről visszavonja; nem próbálja meg áttelepíteni Istent a Nagyberuházás valamelyik szolgálati telepére a felszámolás alatt álló Régi Világból.)

„Láthatod – írja –, hogy a Természet nem különböztethető meg Isten erőitől; hanem minden Egy Test. Az Istenség, vagyis az Isten Szívének szent ereje a Természetben születik meg; így keletkezik vagy indul ki a Szentlélek is a Fény Szívéből az Atya minden erőin keresztül, hogy képekben foglaljon össze mindent, hogy formát adjon mindennek.”

J. Böhme visszamegy a bűnbeesés előtti rétre.

Megkísérel kvalitásokban gondolkodni – színekben, ízekben, hangokban, szagokban, tapintási érzetekben;

évszázadokkal a *Szintan* Goethéje előtt, és több szempontból is radikálisabban. Az ő olvasata nem a Galileié (1564–1642), aki szerint a világ nagy könyve a matematika nyelvén volna megírva, háromszögek, körök és egyéb geometriai formák jeleivel. Igaz, hogy szellemi kémikusként nemegyszer ugyanolyan mechanikusan jár el, mint a természetet matematizáló filozófusok, miközben persze ilyenkor még a sebész (vagy hóhér) eleganciája is hiányzik belőle; mégsem lehet nem fölismernünk, hogy a mennyei suszter ellene dolgozott annak a fátumnak, amelyet Edmund Husserl oly kiválóan jellemez *Az európai tudományok krízisében*.

Böhménél például a fanyar íz: a hét forrásszellem közül az első (Zak 3,9; olyasféleképpen, ahogyan Szerb Antal – a Jacob Böhmét jól ismerő s a maga elődei közt számon tartó – W. Blake-ről írja, nála „nagy metafizikai koncepciók mulatoznak a réteken”):

„Ha pedig nem hinnél nekem, nyisd fel szemeidet, és menj oda egy fához, s vedd szemügyre s szállj magadba; látni fogod először is az egész fát; majd végy egy kést, hasíts bele, s tapaszd a sebre ajkadat; ízlelni fogod először is a fanyar kvalitást, amint összehúzza nyelvedet; a fa erőit is ez tartja össze.”

„A nagy metafizikai koncepciók valóban jelen vannak, a blake-i gondolat azonban bonyolultabb, mint ahogyan Szerb Antal hiszi” írta az 1959-es budapesti Blake-válogatás előszavában Szenczi Miklós. „Blake nem a Természet szerelmese, hanem az Örökkévalóságé.” Valójában talán a kettő egyszerre, együtt.

Elmondható Jacob Böhméről is, hogy törekvéseinek semmi közük a panteizmushoz – amely mint bölcsélet csakugyan nem valami mély, de talán nem azért járt rá mindig a rúd, teológiai és marxista oldalról egyaránt, hanem mert a természetet, ha törlik, ha szakad, háttérbe kellett szorítani; arról van inkább szó, hogy ő volt talán az egyetlen a nagy európai gondolkodók között, aki az általánosan kötelezőnek látszó fekete-fehérből kilépve egy színes gondolkodást akart létrehozni; gondolkodást a Színek Terében: az élet Szín-Terét.

„Ezután a keserű kvalitást ízleled – folytatja ama fa leírását –, ez teszi mozgékonyvá a fát, ettől növekszik, zöldell, ettől hajt ágakat, lombot, terem gyümölcsöt; majd az édeset, az egészen szelíd és édes, mert a fanyar s a keserű kvalitásból nyeri édességét. Ezek a kvalitások sötétek volnának és halottak, ha nem volna ott bennük a hőség. Amikor azonban eljő a tavasz, s a Nap eléri sugaraival a Földet és fölmelegíti, a hévségben a szellem is megelevenedik a fában, és a fa szellemei zöldellni, növekedni és virágozni kezdenek. Mert a szellem kinyílik a forráságban,

és valamennyi szellem benne örvendezik s él, és szívbeli szerelem támad közöttük. A forráság viszont a fanyar és keserű kvalitás ereje, s hajlama szerint az édességes vízben születik meg; szüksége van a Nap hevére, hogy lángra gyújtsa; mert a kvalitások e világon félig halottak s ájultak, aminek Lucifer úr az oka, amint azt az ő bukásának és a világ teremtésének leírásában majd olvashatod.”

Az az édes íz a fában, az Krisztus, a Jacob Böhme Krisztusa. És kiváltképpen ő az alma édes íze egy másik leírásban: az alma édessége, amely a többi ízt is – fanyart és keserűt – megőrzi mint üdeséget, miközben áthatja őket fénylő önmagával. Egyszerre történik mindenben az egész: hiába mutogatunk valami másra. Az almában meg a fában lejátszódó folyamatok nem egyebek, mint Ég és Föld világdrámájának folyamatai. Az Atya haragja maga az Atya: az a sötét szakadék, amely sohasem tetszett volna ki – nem vált volna világkonstituáló pokollá –, mert kezdettől fogva beragyogta az Isten Szíve, a Fiú, benne lebegve. Az Atya haragja csak a világkatasztrófa által nyilvánlatkozott meg.

Amikor Lucifer fölfelé bukott. A luciferi lázadásról szólva (amikor pártütésnek fogja fel, a szokásos Úr-Szolga teológiát műveli, amely ugyan szintén nem minden alap nélkül való, jelenlegi helyzetünkben azonban rajtunk semmit sem segít; amikor azonban létanalízist művel általa, hirtelen fölsejlik az olvasó előtt a szabadulásnak egy sohasem remélt esélye; persze – egyelőre? – csak gondolatilag; *de facto* marad minden a régiben) olyan dolgokat mond ki, mint kevesen őelőtte, s utána senki sem, mert ez valóban kvalitatív ontológia; és szívettépő fájdalmas beszéddel eljut arra a jézusi helyre, ahonnan nézvést, mint tisztásról, kereszténység és ökológia lényegi kapcsolata egyszer csak láthatóvá válik.

A hét forrásszellem együtt hozta létre önmagából a Lét öreként a legszebb angyalt, Lucifert, aki mint Isten Istenben, olyan volt, még a világ kezdete előtt. „Amikor pedig az ő világossága megszületett szívében, és forrásszellemait a magasztos világosság nagy hirtelenséggel megérintette vagy körülfogta, oly magasra szökött akkor örömük, hogy a maguk testében a Természet-Jog ellenére föltornyosultak; és nyomban magánál Istennél is magasabban, büszkébben, pompázatosabban minősítették önmagukat.”

Az a mozzanat, amelyben Lucifer Isten fölé emelkedik, a természet racionalisztikus látása; ám nemcsak pszichológiailag mint emberi formaképzés, hanem mint ennek a valóságban adott lehetősége. Kísérteties éleslátással mutatja meg Jacob Böhme a valóságban meglévő hasadást. Isten ugyanis nem ilyen. „Amiként Isten a természetben

létrehoz mindenféle formákat, képződményeket, növényeket, gyümölcsöket, színeket, úgy cselekszenek az Angyalok is egészen együgyűen; s ha persze elképzelhető is, hogy nem lovagolgatnak azért vesszőparipán, sem nem örvendeznek a mennyei májusban a szép virágoknak, beszélgetve róluk egészen együgyűen, azért csak ugyanez a hangnem vagy beszéd száll föl az isteni szubsztanciában is, segítve képezni és megformálni mindent.”

Az Isten szíve tűnt el az Isten fölé emelkedő szellem elől. Jacob Böhme Istene itt van földközelpénben, s legközelebbiről az étellel rokon. Andrej Tarkovszkij filmjei jutnak eszünkbe, ahogyan felméri, mi is a mi veszteségünk. „Amikor pedig az a fény, aki az Isten Fia, beleragad ebbe a Természet-Tengerbe, megkapja az akkor a maga sárgás és fehéres színét, amelyet semmihez sem hasonlíthatok: ennek látásával vámod kell ama másik életig. Mert ez az igazi Természet-Ég, amely Istentől származik, amelyben a Szent Angyalok élnek, s amelyből kezdetben teremtek.”

Égből és Földből a luciferi katasztrófa által lesz „világ”; és így Jacob Böhme gondolkodása e rettenetes hasadottság ellenére sem dualisztikus. Ontológiai döntés kérdése, hogy az ember ebből a „világiságból” visszatér-e a Földhöz, „amellyel” – mint majd Bader írni fogja – „ősalapota szerint szolidáris, fölbonthatatlan, vagyis szentségi jellegű kapcsolatba lépett”. A böhmei együgyűség nem holmi antiintellektualizmus, hanem „másféle gondolkodás”; hisz éppen az értelemnek kell végtelenül hajlékonyá válnia ahhoz, hogy abba a „másik” valóságba visszataláljon. A Föld titka ugyanaz, mint az emberé: az „éppen ez”. Sem nem objektív, sem nem szubjektív, hanem a benső születés: amelyet a tudós nem ért, amelyről Jacob Böhme el nem un beszélni.

Minden nagy gondolkodói teljesítmény mélyen a maga korában gyökeredzik, az övé a keresztény metafizikáról a nagyipari termelésre való lassú átmenetben. Én innen nézve olvasom azt a passzust, amelynél nem sok tragikusabb termett a filozófiai irodalomban: „Azt mondod talán, Istennek ellenállást kellett volna tanúsítania vele szemben, akkor nem fajultak volna idáig a dolgok. Igen, szegény vak ember, nem egy ember, nem is egy állat állt ott Isten előtt; hanem Isten volt Isten ellen, erős vitéz egy másik erős vitéz ellen: mivel állhatott volna ellen neki Isten? a barátságos szeretet nem segített, Lucifer azt csak megvetette, és maga akart Isten lenni.” Ebben a gondolatban nem „eretnekgyanús” volta a lényeg, hanem az a mozdulat, amelyben az egészért való felelősséget visszadja az embernek: őrajta múlik, az Eget és Földet vagy az alap-talan világot választja-e. „Minden ember szabad, és

olyan, mint a saját Istene.” Visszatérhetünk egy ős kezdeti gyöngédséghez és ismerethez, amelyben az ember (az egyes ember: én és te) és a Föld misztériuma egybeesik. A természet pusztulásával szembeni közöny az abszolút veszteséggel szembeni közöny: „természet(környezet) védelem” és „üdvösség” egymástól el nem választhatók.

„Ha nem értjük Föld és ember organikus összefüggésének misztériumát – írja Baader –, ha mit sem fogunk fel abból a jótéteményből, amelyet a Föld (mint immateriális és érzékeny, sőt talán intelligens princípium) az embertől vár, akkor abból a gaztettből sem érthetünk meg semmit, amelynek a Föld az ember részéről ki van téve, s amely odáig fokozódhat, hogy a Föld az embert, mint az Írás mondja, többé el nem viselheti és hordozhatja, hanem kiokádja vagy elnyeli.”

„A Föld azonban újra élni fog – írja Böhme –, hiszen az Istenség Krisztusban újjászülte a saját teste által, és Isten jobbára emelte; a harag tüze viszont ott marad a maga születésében. Ha pedig azt akarnád mondani, hogy nincs élet a Földben, vakon beszélsz: hisz láthatod, hogyan sarjad ki belőle gizgaz és virág.”

Meglátjuk majd, mi lesz. A két idézet, Baaderé és Böhméé, talán nem mond ellent egymásnak.

És:

„A Föld pedig Istenben van, és Isten sohasem halt meg; hanem csak a legkülső születés halott.”

JEGYZETEK

- 1 KARÁTSZON Gábor: *Az együgyű Isten*. Bp., Filum, 1997, 205–213.
- 2 „A teológia és a csillagászat közt már régóta akkora különbség van, különösen a Föld Éghez és csillagokhoz képest való kozmikus méltóságának és rendeltetésének tekintetében, hogy az előbbinek az utóbbival szembeni elnémulása, sőt gondolataiba való hallgatólagos beleegyezése amilyen érthetetlen, olyan megbocsáthatatlan is.”

Gombos László Egy magyar szívű wagneriánus

Windhager Ákos: *„Utód, de aki ő is.” Mihalovich Ödön pályaképe*
Budapest, MMA Művészet-
elméleti és Módszertani
Kutatóintézet, 2020, 396 oldal

■ A „wagneriánus” kifejezést több mint egy évszázadon át szinte állandó jelzőként társították Mihalovich Ödön (1842–1929) zeneszerző, a Zeneakadémia egykori igazgatója nevéhez, mintha egy hosszú és gazdag életút lényege ebben az egy szóban kifejezhető lenne. Ez a jelentős alkotóművész és intézményvezető néhány ünnepi megemlékezést és baráti nyilatkozatot leszámítva alig kapott méltó elismerést az ifjabb kortársak és az utókor részéről. Műveit feledésre ítélték, megítélésében pedig megfélemeztek arról, amit a magyar zene és zeneélet érdekében tett. Bár félig horvát származású volt, és stílusára a német romantika volt döntő hatással, eredményei magyar eredmények, hiszen operái, szimfonikus költeményei, szimfóniai és dalai részei zenetörténetünknek, illetve Mihalovich jelentős szerepet játszott abban, hogy a budapesti Zeneakadémia a XX. század elejére a világ élvonalába kerüljön.

Kiváló érdemei ellenére csak most érkezett el az alkalom, hogy Windhager Ákos elkötelezett munkájának köszönhetően megjelenhetett az első nagy volumenű Mihalovich-monográfia. Előzményeit hosszú ideig csak kisebb cikkek, kritikák, műismertetések és memoárrészletek jelentették, Mihalovich működésének tudományos kutatása csupán az 1970-es évek végén indult meg, Szerző Katalin jóvoltából (tanulmányok a mester operáiról, zeneakadémiai működéséről, műjegyzék). Nagyon sajnáljuk, hogy a zenetörténész asszony szerteágazó munkássága miatt nem haladhatott végig az általa kijelölt úton. Így Mihalovichról további évtizedeken át – egy DLA-dolgozatot leszámítva – legfeljebb intézménytörténeti munkákban, néhány oldalas megemlékezésekben, stíluskorszakok összefoglalásaiban vagy szakkönyvek hivatkozásaiban olvashattunk.

Mindezek fényében jelentős tettként értékelhetjük, hogy Windhager Ákos művelődéstörténész e század elején a

mester szellemi hagyatékának felkutatására vállalkozott, és emellett számos hangversenyt is szervezett Mihalovich és kortársai – Ábrányi Kornél, Goldmark Károly, Gruber Emma, Siklós Albert, Radnai Miklós és mások – műveiből. E darabok többsége majd száz év után hangzott el ismét nyilvánosan. Windhager közel egy évtizedes munkájának eredményeként 2011-ben védte meg *Mihalovich Ödön pályaképe* című PhD-disszertációját. 2019-ben a *Magyar Zeneszerzők* sorozat számára tömör összefoglalást készített Mihalovich munkásságáról (BMC Kiadó, kötet- és sorozatszerkesztő: Berlász Melinda), most pedig a disszertáció átdolgozott és kibővített változatát jelentette meg az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének kiadásában.

Gazdagabb és árnyaltabb zene- és irodalomtörténeti kontextusba helyezte a zeneműveket, frissítette elemzésüket. Nagyobb teret szentelt a korabeli magyar politika bemutatásának és a Bartók-, illetve Kodály-párhuzamoknak, kiegészítette a terjedelmes bibliográfiát, a műjegyzéket, Mihalovich műveinek hangversenynaptárát és az egyéb mutatókat. A hangversenynaptárból például megtudhatjuk, hogy a komponista mely művét mikor, hol és ki adta elő 1865 és 1947, illetve 2005 és 2017 között. Elmondása szerint a közel négyszáz oldalas kötet első feléből Liszt Ferenc szerepének ábrázolására, a továbbiakból különösen a szimfóniák elemzésére büszke. Az utóbbi információt bátran megoszthatom az olvasóval, mivel többek között magam is ezeket emelném ki a könyv érdemei közül.

A szűkebb zenetörténész szakma természetesen eddig is tisztában volt azzal, hogy Mihalovich Liszt egyik legfontosabb hazai támogatójának számított, és hogy szoros kapcsolatot ápolt az idős mesterrel. Windhager azonban mindezt valósággal reflektorfénybe állította a különféle események és zeneművek bemutatása során, bravúrosan kezelve a levelek és egyéb források adatainak és idézeteinek százait. Korábban nem gondoltuk volna, hogy az említett kapcsolat ilyen meghitten baráti és kölcsönös volt, s hogy az ifjú magyar komponista a kor másik nagy zsenijével, Richard Wagnerrel is szinte atyai viszonyba került. Windhager találó gondolatársítással adta az 1863-as év eseményeit bemutató fejezetnek *Az apák éve* címet: ekkor hunyt el Mihalovich édesapja, és talált rá a zeneszerző művészi értelemben vett gondviselőjére Wagner pesti hangversenye idején. Ezt követően számos alkalommal találkoztak, és jelentős időt töltöttek egymás társaságában. Amint levelezésük bizonyítja, a német mester többféleképpen is támogatta az ifjút, és jó véleménnyel volt a tehetségéről. Cosima, Liszt lánya és 1870-től Wagner felesége nem csupán közvetített egyes szervezési ügyekben, hanem gyakran maga is tanácsokkal látta el Mihalovichot, és véleményt mondott

legújabb műveiről. Ugyanakkor Hans von Bülow, a nagy zongoraművész és karmester, Cosima első férje szintén baráti viszonyba került Mihalovichsal, aki a legszűkebb Wagner-kör elismert tagja lett.

Az olvasóközönség számára Windhager Ákos kötetének másik szembetűnő újdonságát a ma már kevésbé ismert zenekari művek bemutatása jelenti. Mihalovich az elemzésekben Liszt jellegzetes programzenei műfaja, a szimfonikus költemény jelentős képviselőjének bizonyul. A nyilvánvaló bizonyítékok között szerepel, hogy a mainzi Schott cég 1879-ben öt kompozícióját (*A rémhajó*, *A sellő*, *Hero és Leander*, *Gyászhangok Deák Ferenc emlékére*, *Boszorkányszombat*) adta ki, és tette világszerte hozzáférhetővé. Különös, hogy a következő zenekari darabok közül csak a *d-moll szimfónia* jelent meg nyomtatásban (Breitkopf & Härtel, 1882), a három másik szimfónia és a két programszimfónia (*Faust-fantázia* és *Pán halála*) már kéziratban maradt. Ebben a zeneszerző döntését kell látnunk, mivel vagyona és befolyásos támogatói révén bizonyára meg tudta volna oldani néhány további kiadás finanszírozását. A korban többnyire kézíratos partitúra- és szolammásolatokat használtak, így a kotta kiadás hiánya nem gátolta az említett darabok előadásait, legfeljebb azok széles körű megismerését. A zenekari művek részletes elemzése és fogadtatásának bemutatása mellett Windhager áttekintette a műfajok hazai történetét, megemlítve Ruzitska György, Mosonyi Mihály, Székely Imre, Robert Volkmann, Goldmark Károly, Vavrinecz Mór, Beliczay Gyula és Moór Emánuel ide vonatkozó alkotásait, majd sorra vette a lehetséges külföldi modelleket (Beethoven, Liszt, Brahms, Bruckner, César Franck).

A zenetörténészek számára sem közismert, hogy Mihalovich egy évtizeden át közeli kapcsolatban állt Mathilde Wesendonckkal, Richard Wagner egykori műzsájával. A szép hölgy minden idők legnagyobb hatású operája, a *Trisztán és Izolda* komponálása idején találkozott a mesterrel Svájcban (a férj, Otto Wesendonck selyemkereskedő éveken át támogatta a zeneszerzőt), és a verseire írott dalciklus, az öt Wesendonck-dal a *Trisztán* fontos előtanulmányának tekinthető. Mihalovich három évtizeddel később, az 1880-as években került közel a nála tizennégy évvel idősebb hölgyhöz, akinek hét újabb, a Wagner-kapcsolat lezárulása után írt versét zenésítette meg. Negyvennél is több fennmaradt levele érdekes bepillantást ad a magyar komponista lelkivilágába és alkotóműhelyébe. Amint Windhager írja: mivel „Wesendoncknénak Mihalovich »mindent« elmondhat”, a levelek a művész legfontosabb írásos önvallomásait tartalmazzák.

Mihalovich művei közül az elmúlt száz év szakirodalmában az operákról esett a legtöbb szó, feltehetően azért,

mert a műfaj története a színháztörténetnek is részét képezi, és szövegforrásainak köszönhetően olykor az irodalomtudomány figyelmét is felkelti. Magát Mihalovichot elsősorban operaszerzőként tartották számon a maga idején, előfordult, hogy egy-egy újságcikkben egyszerűen csak név nélkül, a *Hagbart* és *Signe* vagy az *Eliána* komponistájaként utaltak rá. Legsikeresebb operája az 1893-ban bemutatott *Toldi szerelme* volt, amelyet Windhager Ákos az életmű csúcspontjaként értékel. Ennek megfelelően közel negyvenoldalas főfejezetet szánt a darab sokrétű bemutatásának. A wagneri mintát követő darabok után a zeneszerző a *Toldiban* egyértelműen magyar dalművet kívánt írni, ezért is fordult témaként Arany János elbeszélő költeményéhez, ugyanakkor korábbi önmagát sem kívánta megtagadni. Így fogalmazott erről egy 1890-es nyilatkozatában: „Ha netalán azt várná valaki, hogy a »Toldi szerelme« zenéjének kizárólag nemzeti jellegűnek kell lennie, e feltevését nem fogja teljesítve látni. A cselekmény főszemélyeit, magyar egyéniségük jellemzésére, nemzeti színezetű motívumokkal emeltem ki, de minden egyéb, a cselekmény alapját képező szenvedélyt, mint általános emberi érzéseket általános zenei nyelven iparkodtam kifejezésre juttatni. Ennek dacára azt hiszem, hogy a stíl egysége nincs megbontva, mert a »Toldi szerelmé«-nek zenéje mélyen gyökerező művészi meggyőződésnek, egyetlen egy művészi eszményért való lelkesedésnek terméke.”

Windhager Ákos ennek alapján úgy véli, hogy amint Erkel az olasz és francia opera mintáját követve írt magyar dalműveket, Mihalovich hasonlóképpen használta fel Wagner zenedrámáinak stíluselemeit: „Hogy a magyaros témák nem csupán couleur locale epizódokat jelentenek, annak köszönhető, hogy a Toldi vezérmotívumai az operában rendszert alkotnak és kölcsönhatásban állnak a harmóniával. A kritikusok viszont, egymásnak is ellentmondva, bizonygatták az egyes motívumok magyar vagy németes jellegét. Ellenben Mihalovich célja az egyetemes zenestílből (Wagner-recepcióban) megírt és magyar témákat tartalmazó operával létrehozni a magyar zenedrámát.”

A könyvben a Toldi szerelmének bemutatását az életpálya főbb korszakait tárgyaló két-két fejezetcsoporthoz előzi meg, illetve követi. A *fiatal előretörő* című fejezet a családi háttérrel és az ifjúkorról (1862–1874), a *Magyarországnak is van egy szimfonikusa* a személyes stílus kialakításáról és a felfelé ívelő társadalmi karrieréről (1874–88) számol be, majd *A magyar zenészvilág vezére* (1889–1919) a pálya csúcspontjáról, *A magyar zenekultúra nesztora* (1920–29) pedig a többnyire már visszavonultan töltött utolsó évtizedről ad számot. A kötet felépítése tehát nem az életmű szempontjából releváns főbb témákat, hanem az időrendet követi, sőt, a nagy

fejezetek is kronologikusan elrendezett, többnyire négy–nyolc oldalas szakaszokból állnak. Az utóbbiak címe szinte valamennyi esetben egy évszámmal kezdődik, amelyet többnyire egy műcím követ (például 1874: *A sellő*, 1898: *Pán halála*), ritkábban valamely esemény megnevezése (1875: *Wagner ismét Pesten*, 1882: *A Hagbarth Drezdában*).

Némelyek túl egyszerűnek és mechanikusnak tartják az efféle elrendezést (egyes disszertációopponensek szerint az ilyen nem is fogadható el egy tudományos értekezésben), az olvasók többsége számára azonban a könyv olyan, nyomtatott Pompidou központhoz hasonlítható, ahol a világosan megmutatott szerkezet segítségével könnyedén el tud igazodni az oldalak százain. Hiszen mi mást is keresne először az érdeklődő, mint műveket és eseményeket, a kiválasztott fejezetbe beleolvasva pedig szembetalálja magát az utalások és hivatkozások sűrű hálójával, amely továbbvezeti Mihalovich életművének és korának felfedezésében. Windhager egyik legfőbb erénye, hogy a hihetetlenül sok adatot, gondolatot és megfigyelést világos, áttekinthető rendszerbe tudta integrálni. Műfajilag közel került a jól ismert kalauzokhoz, amelyek egy-egy műhöz vagy eseményhez társítják a legfontosabb információkat, de asszociációszerűen utalnak is a hasonló témák kapcsolódási pontjaira. Aki például Mihalovich egyes műfajainak általános jellemzőit szeretné megismerni, az is könnyen megtalálja a válaszokat a megfelelő alfejezetek egymás mellé illesztésével.

Windhager Ákos egyik jellemvonása, hogy erős emocionális késztetése miatt írás közben kissé elrugaszkodik a talajtól, ezért munkáját is egyfajta emelkedett lélekkel szükséges olvasni (*Sursum corda*, ahogy ő maga is többször idézi a Zeneakadémia nagytermének feliratát). A szerző képzelete olykor szabadon szárnyal, apró alapelemeket, valóság-szilánkokat kever gondolat-habarccsal, emlékművet épít főhősének, mellékszereplőinek és általában a magyar kultúrtörténetnek. Tévéton jár, aki az ilyen szöveget analizálni próbálja, túlzott filológiai megközelítéssel csak eltávolodna a szerző mondanivalójától. Windhager mondatai a szavak elsődleges jelentésén felülemelkedve gyakran nem kijelentenek, hanem inkább sugallnak valamit arról az összképről, amit ő láttatni szeretne. Merész szóalkotásait és gondolatársításait tekintsük inkább hangulati ösztönzőknek, amelyek segítik az olvasókat, hogy a helyes irányba hangolják érzelmi vevőkészülékeiket.

Az író olykor elragadó prófétai hevület számos olyan apró furcsaságot eredményezett, amelyeket az olvasói érdeklődést stimuláló színezőelemeknek vélhetünk (ide sorolhatjuk például az egyes hangnemekhez társított állandó jelzőket: lebegő Fisz-dúr, légies H-dúr, a személyes tragédiák E-dúrja, vagy a tényként megfogalmazott, de az

író által is inkább feltételezésnek szánt megállapításokat). Természetesen egy ilyen óriási volumenű munka esetén a kisebb elírások és következetlenségek száma arányosan nő a terjedelemmel. Liszt Ferenc lányának nevét a tárgyalt időszakban 1870 előtt Cosima von Bülow-ként, utána Cosima Wagnerként írhatjuk, a könyvben gyakran megjelenő Cosima Liszt, Cosima Wagner-Liszt és Cosima Liszt-Wagner változatok nyilvánvalóan nem használhatók. Ugyanígy Inge Birkin-Feichtinger többször idézett 2003-as tanulmányára csak az író éppen aktuális nevével hivatkozhatunk (akkor is, ha korábban eltérő kettős családnevet viselt), id. Ábrányi Kornél számos lábjegyzetben előforduló írói álnéve pedig Radamanthys helyett Radamanthosként írandó. Az sem szerencsés megoldás, ha a történet-elbeszélés ideje állandóan változik jelen és múlt idő között, egy-egy oldalon vagy bekezdésben akár több alkalommal (véletlen elírásként ritkán egy mondaton belül is előfordul: „Ábrányi méltatja őt, de a kritikát sem sajnálta tőle”).

Windhager Ákos jelentős figyelmet szentelt könyvében annak a korszakalkotó munkának, amit Mihalovich 1887 és 1919 között a Zeneakadémia élén betöltött. Nagy körültekintéssel válogatta ki és helyezte el a sajtóból vett idézeteket, a kortársak írásait, leveleit és visszaemlékezéseit, amelyek segítségével érzékletesen jelenítette meg a kor szellemiségét és a főhős körül kialakult embert próbáló helyzeteket. Eötvös Károly például 1893-tól több mint egy évtizeden át támadta az intézményt és „wagneriánus” vezetőjét állítólagos germán elkötelezettsége miatt, és parlamenti beszédeiben nem létező vagy már rég orvosolt hiányosságokat kért számon Mihalovichon. 1902-ben az ifjú Kern Aurél, a Zeneakadémia neveltje is csatlakozott Eötvöshöz. A *Budapesti Hírlap*ban írta: „A rákfene fészke pedig a zeneakadémia rút németisége. Ha költségvetésére kerül a sor, kérni fogunk: egy kis obstrukciót. Mert ha semmi akadémiánk nincs, az egy hiány. De egy német lelke, szellemű, nyelvű és irányú akadémia, az a vérmérgezés, a halálos betegség magában a szervezetben. Meg fogjuk próbálni a harcot ez ellen a nyomorult állapot ellen. Harcba szólítjuk kollégáinkat, a magyar sajtót és keresni fogunk egy tisztességes magyar országos képviselőt, aki a zeneakadémia bezárását fogja indítványozni.”

Mihalovich így válaszolt a képtelen vádakra: „A Zeneakadémiában a zenetanítás ugyanazon általánosan elfogadott és egyedül helyes alapokon történik, melyek az egész művelt világ zenei tanintézeteiben mérvadók... Hogy intézetünk ezen általános elvek mellett a nemzeti és speciálisan magyar tekinteteket sem hanyagolja el, ezt az a körülmény bizonyítja, hogy a magyar zene érdekében többet teszünk, mint bármely más külföldi zeneintézet tesz a maga nemzeti zenéje érdekében, amennyiben zeneakadémiánkon a ma-

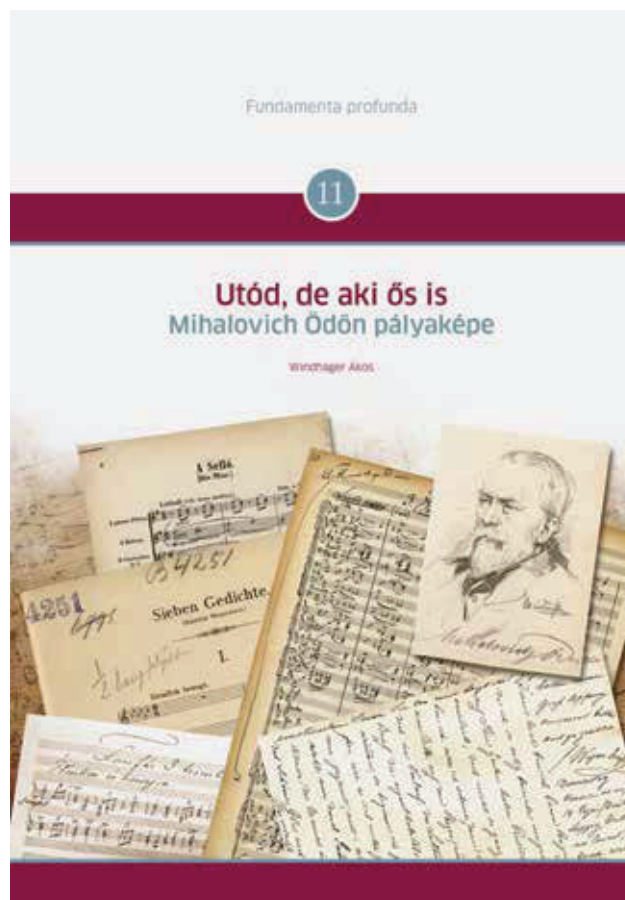
gyar zene elmélete, a magyar zenetörténet, a magyar irodalom története s a magyar költészet és verstan ismertetése is külön tantárgyakként foglalnak helyet; azon növendékek pedig, akik a zeneszerzési tanszak művészi oklevelére pályáznak, kötelesek a két bemutatandó mű egyikét magyar stílusban megírni. [...] Ami pedig a magam zeneszerzői működését illeti, [...] írtam Gyászhangokat Deák Ferenc és megdicsőült királynénk halálára és egy magyar királyhimnusz; mind a háromban a magyar ritmus szólal meg. Gyulai Pál Sellője s Reviczky Gyula Pán halála szimfonikus zeneköltemények szerzésére buzdítottak. Endrődi Sándor kuruc dalait megzenésítettem és Toldi szerelmére operát írtam. [...] Sajnos, hogy a mai viszonyok között legtöbbször épp azoknak kell védekezniük a hazafiatlanság vádjá ellen, akik csendben, külső láрма nélkül, tetteikkel szolgálják a hazát.”

Az idézett mondatok, amelyekben Mihalovich nem tett mást, mint felsorolta a zenei élet legtöbb szereplője által ismert tényeket, határozottan kifejezésre juttatják az intézményvezető és zeneszerző ars poeticáját: lépést tart a nemzetközi elvárásokkal, miközben ápolja és továbbfejleszti a nemzeti hagyományt.

Egy-egy életutat és személyiséget a leghitelesebben azok tudják értékelni, akik évtizedeken át ismerték az illető cselekedeteit és törekvéseit. Windhager Ákos jól döntött, amikor a művész életének olyan hiteles tanút juttatta szóhoz, mint Apponyi Albert, Mihalovich közeli barátja és harcostársa. Nála jobban aligha jellemezhetnénk a zeneszerző-igazgató karakterét: „Mellétekinteteket nem ismert, népszerűséggel nem gondolt, ridegnek mutatkozott. Hát bizony eleinte és jó sokáig nem szerették. Őt tették felelőssé – még pedig teljes joggal – nagyképességű idegen tanerők meghívásáért, mely szükséges volt, ameddig hasonló minőségűekkel itthon nem rendelkezünk. [...] Mikor azután kibontakoztak az eredmények, mikor megjelentek a közönség előtt a szigorú munka eredményei: a művészi egyéniségekké érlelt ifjú tehetségek, melyeknek raját bocsátotta az országba és az egész művelt világba ez az intézet; mikor kiderült, hogy itt megvalósult zenei kultúránk önállósága és folytonossága; hogy a zenepedagógia terén önmagunkat fenntartani és fejleszteni képesek lettünk; hogy zenekari, kamarazenei, operai életünket önállóan táplálni bírjuk; hogy a zeneművészet terén egyenrangúakká lettünk a nagy európai kulturnemzetekkel; [...] az intézet belső életében évtizedeken át tanúi voltak tanárok és növendékek annak a megalkuvást és kicsuszamlást nem ismerő puritán erkölcsnek, annak a főlényes részrehajlatlanságnak, mely protekciót, előszeretetet, ellenszenvet nem ismert az intézet vezetésében, és mikor sokak előtt olykor fellobbant a ridegség fátyola és megjelent a mögötte rejtőző meleg szívjóság: akkor elolvadt az ideges-

ség, a tartózkodás, a hidegség, és igazgatóságának utolsó éveiben nemcsak tekintély volt Mihalovich Ödön, hanem igazi szeretet vette őt körül és én tanúja vagyok annak, hogy ez neki mennyire jólesett.”

Ez eredmények láttán sokan belátták, hogy Mihalovich helyes utat jelölt ki a Zeneakadémia és a magyar zeneélet számára. Több mint három évtizedes igazgatása alatt több tucatnyi világhírű magyar előadóművész és komponista került ki a Zeneakadémiáról, közöttük Dohnányi Ernő, Bartók Béla és Kodály Zoltán. Másfél évtized múltán még a fent idézett Kern Aurél is revideálta korábbi véleményét: „A Zeneakadémiát is támadni kezdték, galádul, azzal a célzatos-sággal, mely nálunk minden művészi intézmény megölője. A Mihalovich Ödön érinthetetlen személyi nobilitása, művészi hitele pajzs és palládium gyanánt védte az intézetet, óvta a fejlődését. Mihalovich harcolt az iskolájáért, harcolt az ő embereiért, s harcolt a betolakodók ellen, a művésziellenek ellen. Igazságos és győzelmes harc volt; ellenfeleit le-szerelte, elhallgattatta, saját professzoraiból, tanítványaiból ragaszkodó, hűséges gárdát nevelt magának, apostolokat az ő művészi hitvallásának.”



Deres Péter **A kör bezárult**

Cs. Szabó László:

Hősök és antihősök

(Színházi esszék és kritikák)

Szerkesztette Szakolczay Lajos,
Budapest, MMA Kiadó, 2020,
500 oldal

■ A Magyar Művészeti Akadémia 2018-ban indította el Cs. Szabó László-sorozatát. Az első kötet, a *Hazajáró lélek* a szerző irodalmi, a 2019-es *Útrahívó* a képzőművészeti, a legfrissebb, 2020-as *Hősök és antihősök* pedig Cs. Szabó színházi esszéit és kritikáit gyűjtötte össze. Az utóbbi anyagát az *Új Látóhatárban*, az *Irodalmi Újságban*, a *Katolikus Szemlében*, a *Magyar Műhelyben* és természetesen a korábbi esszékötetekben (elsősorban a *Shakespeare-ben*) már megjelent írások adják. Nem első közlésű szövegek tehát, mégis hiánypótlónak mondanám az MMA új antológiáját, ugyanis ilyen alapos, értő válogatás eddig nem született Cs. Szabó színházi esszéiből. Szakolczay Lajos szerkesztése nemcsak attól „kíméli meg” az olvasót, hogy különböző kötetekből kelljen összegyűjtenie a Cs. Szabó-univerzum darabjait, hanem korrigálja is a korábbi megjelenések hibáit: hiányos hivatkozásokat pótol, földrajzi és személyneveket javít, rövid megjegyzéseket tesz, tipográfiailag egységesít, de tartalmi és stilisztikai beavatkozásokat – nagyon helyesen! – sehol sem hajt végre.

Ráadásul végre dramaturgiailag is helyükre kerülnek Cs. Szabó színházi esszéi, amennyiben Szakolczay tematikus egységekbe és nem születési vagy megjelenési időrendbe sorolja az írásokat. Így történhet meg például, hogy a *Zuboly igazsága* című, a középkori angol misztériumjátékokról szóló tanulmány már nem a Shakespeare-blokkot erősíti (ahová első pillantásra jobban illene), hanem átkerül a következő, nemzetközi színháztörténeti fejezetbe, az olasz Eduardo De Filippóról vagy épp az ír Edna O'Brienről szóló elemzés mellé. És ebben a rendszerezésben tényleg van szerkesztői logika: Cs. Szabó híres misztériumjáték-tanulmánya ugyanis univerzális merítésű; következtetései nem csupán Shakespeare-ről s kortársairól, azaz az Erzsébet-kori színházról állítanak fontosakat, hanem a világszínház újkori

történetének számos kérdését, dilemmáját is tisztázzák. A középkori misztériumjátékok nemcsak Shakespeare-nek, Marlowe-nak, Johnsonnak kínálnak kiapadhatatlan forrást, hanem a *commedia dell'arte*-nak, a francia komédiának, a spanyol aranykor színházának stb. is – persze mindegyiknek megvan a maga nemzeti misztériumjáték-hagyománya. Miként az is kétségtelen, hogy a mi misztériumjátékaink is jelentős hatást gyakoroltak XIX., majd – áttételesen – XX. századi színház- és drámatörténetünk alakulására.

Az első blokk (*A szűz és a szuka*) a legrövidebb. Talán meg is lep első látásra, hogy a közismerten görögrajongó Cs. Szabónak milyen kevés kifejezetten antik görög színházi tárgyú tanulmánya van: Aiszkülosz *Perzsájkáról*, Euripidész *Hekabéjáról* és Arisztophanész *A békák* című komédiájáról. „Kilóra” valóban könnyű, de fajsúlyra annál nehezebb ez a három szöveg, mert Cs. Szabó ezekben sem csupán az adott témáról, drámáról, előadásról ír. A *Perzsák* apropóját az athéni Művész Színház londoni fesztivál-előadása adja. Cs. Szabó alaposan végig is elemzi Karolus Koun rítushoz visszataláló rendezését, annak ritmizálását, szövegkezelését, színészvezetését stb., de érezzük, hogy az esztétát jobban érdekli Aiszkülosz (meg Euripidész, Arisztophanész, sőt, akár Zrínyi Miklós) politikai filozófiája, a görög–perzsa háborúk és egyáltalán az Kr. e. V. század társadalom- és kultúrtörténete. „Cs. Szabó László esszéiről módszerének egyik sajátos jegye, hogy a történelmi tablő felvázolásával közeledik a mű felé. A történetiség látószögéből elemzi az alkotást. Ezzel megteremti a vizsgált jelenség történeti hátterét, kidomborítja a kor eszmei és társadalmi erővonalait.”¹

Mindig ez van – mondhatnánk. Először Cs. Szabó a zse-ni önkényével választ magának egy témát, mert ő valóban megteheti, hogy ne a téma találja meg őt. Cs. Szabó csak arról ír, ami tényleg érdekli. Több is ez nála pusztán érdeklődésnél: az „azonnal a dolog mélyére akarok látni” már-már kamaszos lelkesedése. Műveit ez a hevület tartja örökifjan; ettől érezzük mi, második olvasók, hogy mindig ugyanazzal a frissességgel mesél, és ettől lesznek maguk a textusok is elévülhetetlenek. Afféle dupla személyesség ez: az alkotót is, alkotását is élteti.

Tehát Cs. Szabó témát választ, aztán mesélni kezd. Szakolczay Lajos szókapcsolatával: „tüneményesen mesél”.² Már a kötelező köröket (a szerző életrajzát, a mű szinopszist, az alapvető háttér-információkat) sem csupán letudja, hanem szinte novellává kerekíti azokat. A száraz lexikonszócikk életre kel; a két és fél ezer évvel ezelőtti, több réteg alatt szunnyadó városok fölédrednek, az épületek falai tapinthatókká válnak, a piacon a hajnali halászsákmány szaga csapja meg az orrunkat...

De tájfestésnél, környezetrajznál is erősebb, hatásosabb Cs. Szabó emberábrázolása; talán itt a legtehetségesebb író. Mert a jó szerző tudja: emberek bemutatásánál nem elég a

fantázia, a víziók, a művészi forma, stílus stb., amik csupán a karakter keretezésére alkalmasak. A személyiség hiteles megragadása legalább annyira agymunka, mint érzéki beleélés. Ott gondolkodónak, filozófusnak, tudósnak, pszichológusnak is kell lenni. „Tűzközelben”, a szubjektivitás küszöbén tudni kell objektívnek maradni. Nemcsak az írók; a képzőművészek, festők, szobrászok, filmesek stb. is tudják ezt – általában ez jelenti a különbséget két Mária-, két juhászbojtár- vagy puttóábrázolás között. A néző pedig nem ostoba; meg tudja különböztetni, hogy melyik Mária réved kifejezéstelenül a távolba, s melyik figyel minket az értelem csillogásával a szemében. És az olvasó is megérzi, ha egy perzsa katona csak céltalanul lézeng Szalamisznál az ezer statiszta közt, vagy úgy viselkedik, mint egy élő ember, aki, mondjuk, retteg. Érdekes paradoxona ez az alkotásnak: az aggyal – látszólag – felfoghatatlan lélek megragadásához bizony agyalni kell!

Kézenfekvő Cs. Szabó esszéit a kisprózához hasonlítani; maga is így nyilatkozik Márton Lászlónak és Papp Tibornak a *Magyar Műhely* remek életútinterjújában: „írtam-e valaha mást, mint novellát?”⁷³ Illetve: „az esszét is a novellaíró írja. Soha nem tudtam a novellaíró bőréből kibújni, a lírikus novellaíró bőréből. Még akkor sem, amikor a legjellegzetesebb esszéimet írtam... [Novella és esszé között] a különbség csak az, hogy esszét írni könnyebb. Ez furcsán hangzik, mert látszólag nagyobb felkészültséget igényel, úgy értem, nagyobb utánjárást, nagyobb szerkesztési feladatokat. Ez igaz. De esszét írni olyan, mint egy szilárd céltáblára löni. Vagy beletalálsz a feketébe, vagy a fekete köré tudsz löni, több évtizedes gyakorlattal. Novellát írni, verset írni – regényt nem írtam, tehát arról nem tudok beszélni –, ahhoz kegyelmi állapot kell. Fölröppen egy madár, és oda kell löni, és vagy eltalálsz, vagy nem. Ez a döntő különbség. Tehát novellát ma is sokkal nagyobb lámpalázzal írok – nem beszélve a prózaversekről, amelyekkel szintén kísérletezem –, mint esszét. Az esszénél tudom, mi az elmondandó, mit kell végiggondolnom, hogyan kell megszerkesztenem. Kicsi a kockázat. Nem jelenti azt, hogy nem izgat a műfaj, de kisebb a kockázat, mint a novellánál.”⁷⁴

Figyelemre méltó műhelytitkok derülnek ki ebből az idézetből: például az, amit az ember sejt is Cs. Szabó olvasása közben, hogy szerzőnk könnyen ír esszét. Ő ezt elsősorban a több évtizedes gyakorlattal, illetve az esszé viszonylag világos szabályaival, logikus építkezésével-szerkezetével („szilárd céltábla”) magyarázza, pedig tudja-érzi (és mi is tudjuk), hogy esszéírói könnyedsége, nagyvonalúsága is a novellaírói képességével függ össze. Csak ezt szerényen elhallgatja, a szépírói lámpaláz leple alá bújtatja. Hiszen mégsem mondhatja ki ő maga, hogy „tehetséges író vagyok”, pedig ez a helyzet. Tény. Ugyanis Cs. Szabónál e kettő, esszé és novella egyszerűen nem tud megjelenni a másik nélkül; összenőnek,

formailag, stílusán, írástechnikailag és a szellemiségüket, filozófiájukat tekintve is feltételezik egymást. Egy műfajjá válnak. Egylényegűvé.

Cs. Szabó esszéinek ugyancsak jellemző vonása a novellisztikusság mellett az aktualitás. Nincs ebben semmi ördögtől való: Cs. Szabó fogékony az (aktuál)politikára, „történetfilozófiai értelemben homo politicus” alkat.⁵ Maga is bevallja: „csak azok a történelmi helyzetek izgatnak novella és hangjáték írása közben, amelyekben felismertem a mai élet félelmeinek, borzalmainak az előzményeit”.⁶ Különösen igaz ez az esszéire. Hogy csak két példát hozzunk: „Szalamisz után a perzsaelenes konföderáció fokozatosan átalakult Athén tengeri birodalmává. A legaggasztóbb formában. Ahová csak elért a kezük, minden eszközzel, akár polgárháborúval is saját pártjukat juttatták uralomra. Az ötödik hadoszlop hatalomátvételének kora ez, évtizedekre rendszeresített prágai puccs”⁷ – írja a *Perzsákban*, 1965-ben. Illetve: „a hanyatló demokrácia kegyetlenkedő kapkodásaival is jobb volt a többi kormányformánál. A népgyűlés s az esküdszékek tagjainak nagyobbik fele egyénileg változatlanul helytállt a perzsaverő nagyapák erényeiért, szemben a kalandor, szétzüllött, »királypárti« arisztokráciával. Amazok közül Spárta quislingje [Vidkun Quisling norvég szélsőjobboldali miniszterelnökről van szó] volt a legtöbb. Ebben a légkörben adták elő *A békákat*. Debrecen be van kerítve, Kossuth kivégeztette Görgeyt, a békepártot száműzték. S akkor egy komédiaíró, Kossuthot és Madarászt sem kímélve, a Nagytemplom szomszédságában, egy szabadtéri színpadon kegyelmet kér a békepárti Kemény Zsigmondoknak. Mert ők a becsülni való polgárok”⁸ – olvassuk Arisztophanész *A békák* című komédiájáról írt esszéjében.

Szinte bármelyik szövegéből idézhetnénk ilyesféle aktuális célzást, összevetést, kikacsintást. Jellemző, hogy bármennyire világos és kristálytisztá Cs. Szabó történelmi fókusza, a 30-as, 40-es években mégis rásütötték, hogy nem veszi észre a történelem mélyén munkáló erők mozgásait, a valóság elől az esztétikumba menekül. Sic! – mondhatnánk. Pedig Cs. Szabó műelemzései majdnem mindig korának analízisei is. Csak akkor nem azok, ha ő nem akarja; ha valóban izgalmasabb, elemzésre méltóbb számára a választott mű esztétikuma, stílus, dramaturgiai stb. egyedisége, mint parabolisztikus üzenete. Az kevés, hogy Cs. Szabó magabiztosan mozog a történettudományban, bizonyos korszakoknak egyenesen professzora – s itt nem csupán az évszámok ismeretéről, sokkal inkább az összefüggések, a történelmi ciklikusság felismerésének a képességéről van szó. Sőt, az adatok nem is érdeklik őt igazán, bátran bevallja, ha valamire nem pontosan emlékszik. Fontosabb számára „a nagy egész” logikája. „Cs. Szabónak mindig az egészből van mondanivalója” – írja P. Müller Péter.⁹

Közismert, hogy történetfilozófiájában különösen meghatározó periódus a XVI. század, vagyis az újkori gondolkodás, látásmód és magatartás kijegecesedésének időszaka. Még az antiknál is jobban kedveli ezt az időszakot, Shakespeare korát; közelebb érzi magához – és korántsem csak időben. Az Erzsébet-kor(i színház) kiválóan alkalmas arra, hogy az egyén, a hatalom és a világ egymáshoz való viszonyát vizsgáljuk, modellezzük rajta.

Az antológia legterjedelmesebb, második része (*A világrend költője*) a Shakespeare-tanulmányokat gyűjti össze. Tudjuk, 1987-ben már megjelent egy kötet ezekből az esszékből, mégpedig Cs. Szabó saját iránymutatásai alapján. 1984 szeptemberében még meg tudta mutatni a Gondolat Kiadó szerkesztőjének a befejezés előtt álló kéziratot, de a könyv megjelenését már nem érthette meg. Egri Péter és Maller Sándor természetesen elvégezte ugyanazokat a lektori-szerkesztői feladatokat, amiket Szokolczay Lajos – tévedéseket igazítottak, filológiai hiányokat (idézett drámarészletek pontos helye, fordítók neve stb.) pótoltak, lábjegyzeteltek –, ám három évtized alatt ezeknek a munkáknak a frissítése is szükségessé vált. Ahogy a tanulmányunk elején már említett tematikai, dramaturgiai, gondolati árnyalás, újragondolás is. Ezért nem ugyanaz például a Shakespeare-darabok sorrendje a két antológiában. Szokolczay helyesen ismeri fel például, hogy a *Titus Andronicus*-ról szóló, *Vágóhíd* című esszé után logikusabb a *VI. Henrik*-ről és *III. Richárd*-ról szólót beilleszteni (*A szent király és a vadkan*), s nem egyenesen ráfutni a *Tévedések vígjátékára*, mert így a *Titus*-ban felvetett, a diktatúrák természetét boncolgató gondolatmenet a két királydráma kapcsán is tovább vizsgálható. (És az is tény, hogy a *VI. Henrik* meg a *III. Richárd* megírása időben is közelebb van a *Titus*-hoz.)

Okos szerkesztői-dramaturgi húzás a *Hamlet*, az *Othello* és a *Coriolanus* egymás után sorolása is. Egyrészt így igen plasztikus, többperspektívájú képet kaphatunk a bosszúdráma műfajáról, másrészt tételezhető bizonyos morálfilozófiai logika is a három mű között. De ezeknél sokkal izgalmasabb az a pszichés folyamat, ami nemcsak a címszereplőkben, hanem Cs. Szabó szerint magában a költőben, Shakespeare-ben is lejátszódott a három dráma születése közt eltelt nagyjából nyolc év alatt. Mert talán e három drámán mérhető le legjobban a szerző „bölcslése”, szellem(iségbeli) érése, amely természetesen sok-sok magánéleti helyzetnek, sikernek és kudarcnak is a következménye.

Vajon mi érdekli Cs. Szabót ennyire Shakespeare-ben? Egyrészt nyilván mindaz, amikről más esszéi kapcsán már szót ejtettünk: a drámaíró korának története és politikai filozófiája, illetve ezek hatása Cs. Szabó saját korára és hazájára. Az ember-ábrázolás pszichológiai aspektusai. A hősök morális dilemmái. Az univerzális kérdések (egyén és hatalom viszonya stb.).

Ám Shakespeare kapcsán figyelemre méltó, hogy mennyire foglalkoztatják dramaturgiai, poétikai, műfajspecifikus, fordításesztétikai kérdések is. Aiszkhülosz vagy Arisztophanész verselésénél nem sokat időzik, Shakespeare költői gyöngyszemeitől viszont alig tud szabadulni, és olykor szinte gyermeki örömmel fedez fel egy bravúros fordulatot, ezért sokat és szívesen idéz az eredeti szövegekből. „Végtére is Shakespeare mindenekelőtt költő volt, nem pedig politikus vagy filozófus” – vallja.¹⁰ De a suta félrefordítások sem kerülnek el éles szemét. Túl jól ismeri az angol nyelvet, Shakespeare-t, és túlságosan fejlett a művészi érzéke, ízlése (hiszen mondtuk: kiváló szépíró is!), hogy ne hagyja szó nélkül a gyengeségeket. Ha kell, ridegen tényyszerű (ma úgy mondanánk: profi), de sohasem sértő. Egyébként sem szívesen ítélkezik. Az értékelésről ő maga írja: „Idegenkedem a romantikától, hajdan újjászületett irodalmunk nagy szavaitól dicséret s rosszállás dolgában egyaránt.”¹¹

Hogy mennyire játszópajtása, kedvence, sajátja, már-már alteregója Shakespeare, arról álljon itt egy idézet a *Titus Andronicus*-esszéjéből: „Lucius Seneca, a római bölc, tragédiaköltő, enciklopédikus író első hispániai alapításukon, Cordubában, a mai Córdobában született. Athéni és alexandriai elmecsiszolóktól szerzett széles tudásával s aggályosan filozofikus észjárással az Udvarnál elért szerencsés nagy érvényesülése után egy szunnyadó szadista szörnyeteg, Néró jótékony, mert fékező árnyéka nyolc éven át, világbirodalmának cím nélküli egyik fősáfárja, később ókeresztények szemében tiszteletbeli szent, hiedelmük szerint talán hajdani hittestvér, Pál apostol lélekpárja, s végül a szertelen szellemi mohósággal fogyasztó reneszánszban újra fölfedezett irodalmi mérték, ízlésképző, tudatlan vagy félművelt tollragókat megszegyenítő, legfelső ítélőszék – Seneca, mondom, a nagy hírű és tüneményesen fogalmazó, bár eléggé felszínes bölc, éppolyan hibás öntésű, tökéletlen ember volt, mint akármelyik más halandó.”¹² Világos, hogy Cs. Szabó itt igen nagy kedvét leli az írásban, már-már orgiasztikusan élvezi, játszik a szavakkal (alliterál!) – még a tőle megszokottnál is barokkosabb mértékben. Témája (itt Seneca) megelevenedik, irodalmi szereplővé válik, egy novellahős jellemvonásait ölti. Cs. Szabó a Shakespeare-esszéikben olyasmit kíván nyújtani az olvasójának, mint Shakespeare a drámája olvasójának: művészi élményt. Persze, az esszé befogadói hatásmechanizmusai nagyon mások – esszéből sosem lesz dráma, mondhatnánk –, de Cs. Szabó azért megkísérli a lehetetlent: katarzist ébreszteni egy alapvetően tudományos műben. Abszurd ötlet, de zseniális. Nem is igen próbálható ki máson, csak a nyilvánvalóan zseniális alapanyagokon, elsősorban Shakespeare-en.

A kötet harmadik részének (*Törékeny bohóc*) vizsgált szerzőinél, Eduardo De Filippónál, Virginia Woolfnál, Thomas Middletonnál stb. nem is lobog ilyen magas lángon. Őket is szereti, s kiváló íróknak tartja, de „csak” esszét ír hozzájuk, nem „szerelmi vallomást”. Ám még ezekben is képes addig forgatni-boncolgatni az adott témát, hogy előbb-utóbb csak felbukkan ott az avoni hattyú is. Például *A húsz láthatatlan* című esszében, ami – látszólag – Thomas Middleton és William Rowley *The Changeling* (Átváltozások) című darabjáról szól, de valójában ez is Shakespeare-ről. És áttételesen persze minden Cs. Szabó Lászlóról. A kör bezárult.

Épp ez a Magyar Művészeti Akadémia Cs. Szabó-kötetének a legnagyobb leleménye: a személyiség-kör kikerekítése, majd – kellőképp szimbolikus – bezárása. Cs. Szabó László (barátoknak csak: Csé) portréja nem volna teljes a lelkes kamasz Shakespeare iránti rajongása, az olvasott, tudós férfi görögök iránti kíváncsisága, majd az immár idősödő férfi Shakespeare-t újra felfedező bölcsessége nélkül. S ez utóbbi élmény a legizgalmasabb, legmaradandóbb és – mint írtuk – leginkább jelképes: Cs. Szabó úgy búcsúzik el az árnyékvilágtól, hogy visszatér Shakespeare-hez. Az ő Krisztusához. Sajtó alá ugyan már nem rendezheti, ezért inkább „elviszi magával”.

Vajon véletlen, hogy Szakolczay Lajos kötetet záró tanulmányának ez az utolsó mondata: „Zavartalanul figyelhettem Shakespeare szavaira”?¹³

JEGYZETEK

- 1 FÁBIÁN Ernő: *A valóság tükre = Mikes International. In memoriam Cs. Szabó László*. Hága, Mikes International Alapítvány, 2005. július–szeptember, 28.
- 2 SZAKOLCZAY Lajos: „Több mint világ, színpad”. Cs. Szabó László *színházi esszéiről* = CS. SZABÓ László: *Hősök és antihősök. Színházi esszék és kritikák*. Bp., MMA Kiadó, 2020, 481.
- 3 PAPP Tibor: Cs. Szabó László *ünnepi Megkönyvezése = Kortárs*, 2014, 2. sz.
http://epa.oszk.hu/00300/00381/00189/EPA00381_kortars_2014_02_22658.htm
- 4 Uo.
- 5 FÁBIÁN: *i. m.* (2005), 33.
- 6 PAPP: *i. m.* (2014)
- 7 CS. SZABÓ László: *Perzsák* = CS. SZABÓ: *i. m.* (2020), 19.
- 8 CS. SZABÓ László: *Szép fáról még függni is szebb* = Uo., 37.
- 9 P. MÜLLER Péter: *A világrend költője = Híd*, 1988, 5. sz., 692.
- 10 FÁBIÁN: *i. m.* (2015), 32.
- 11 P. MÜLLER: *i. m.* (1988), 692.
- 12 CS. SZABÓ László: *Vágóhíd* = CS. SZABÓ: *i. m.* (2020), 77.
- 13 SZAKOLCZAY: *i. m.* (2020), 493.

Falusi Márton

A szexitől a fenségesig

Thomas Leddy: *Rendkívüli és mindennapi. A hétköznapi élet esztétikája*

Fordította Pápay György,
Budapest, MMA Kiadó, 2020,
388 oldal

■ Éppen a *Magyar Művészet*nek készítettem ismertetőt Giovanni Matteucci 2018-ban publikált értekezéséről, amely a hétköznapi esztétika mint önálló diszciplína mibenlétét tanulmányozta (*Hétköznapi esztétika és esztétizálódás: reflexivitás a percepcióban*, 2019/1. szám). Matteucci, számba véve az ezzel foglalkozó kutatókat, Thomas Leddy elméletét tartotta a legkérleltetebbnak, mondván, ő a hétköznapi élet „esztétizálódását” nem azonosítja a termékesítés, az árufetisizmus intellektuálisan kétségtelenül alacsonyabb rendű minőségével, hanem a percepcióban kívánja megragadni a fogyasztás közvetlenségének és a reflexivitás közvetítettségének dialektikus viszonyát. Elkerülve, hogy a relativizmusba csúszunk vissza, annak a sajátos megkülönböztető jegynek a nyomára kell bukkannunk, amely csakis az esztétikai percepcióhoz tartozik, jóllehet nincsen esszenciális ismerve, hiszen az esztétikai predikátumok nem konstituálnak egy határozott, változatlan és autonóm szótárat vagy nyelvjáratot. Ez a megközelítés termékenyen állítja elő és megejtő pontossággal tárgyalja az esztétikai tapasztalat mai dilemmáit, ezért pártoltam olyannyira, hogy Leddy szintetizáló műve az MMA Kiadó *Pars pro toto* című sorozatában magyarul is napvilágot lásson. Emellett a Richard Rorty politikai filozófiájáról monográfiát író Pápay György kitűnő fordítása tanúskodik arról, hogy a *Rendkívüli és mindennapi* az analitikus filozófia írásmódjának az e téren járatlan olvasókat is megszólító afféle propedeutikája.

Leddy a hétköznapi esztétikát az esztétika egyik új irányaként jelöli ki: „a természet és a művészet esztétikája tehát nem képes lefedni az esztétika egészének területét, hiába vannak törekvések mindkettő hatókörének kiterjesztésére” (15.). Kérdés, hogy amikor a hétköznapi esztétika tulajdonságait hozzuk szóba, amelyekre sem a természet, sem a művészet nem terjeszti ki illetékességi körét, milyen fajta dolgokról beszélünk. A tudományág egyik

A kötet harmadik részének (*Törékeny bohóc*) vizsgált szerzőinél, Eduardo De Filippónál, Virginia Woolfnál, Thomas Middletonnál stb. nem is lobog ilyen magas lángon. Őket is szereti, s kiváló íróknak tartja, de „csak” esszét ír hozzájuk, nem „szerelmi vallomást”. Ám még ezekben is képes addig forgatni-boncolgatni az adott témát, hogy előbb-utóbb csak felbukkan ott az avoni hattyú is. Például *A húsz láthatatlan* című esszében, ami – látszólag – Thomas Middleton és William Rowley *The Changeling* (Átváltozások) című darabjáról szól, de valójában ez is Shakespeare-ről. És áttételesen persze minden Cs. Szabó Lászlóról. A kör bezárult.

Épp ez a Magyar Művészeti Akadémia Cs. Szabó-kötetének a legnagyobb leleménye: a személyiség-kör kikerekítése, majd – kellőképp szimbolikus – bezárása. Cs. Szabó László (barátoknak csak: Csé) portréja nem volna teljes a lelkes kamasz Shakespeare iránti rajongása, az olvasott, tudós férfi görögök iránti kíváncsisága, majd az immár idősödő férfi Shakespeare-t újra felfedező bölcsessége nélkül. S ez utóbbi élmény a legizgalmasabb, legmaradandóbb és – mint írtuk – leginkább jelképes: Cs. Szabó úgy búcsúzik el az árnyékvilágtól, hogy visszatér Shakespeare-hez. Az ő Krisztusához. Sajtó alá ugyan már nem rendezheti, ezért inkább „elviszi magával”.

Vajon véletlen, hogy Szakolczay Lajos kötetet záró tanulmányának ez az utolsó mondata: „Zavartalanul figyelhettem Shakespeare szavaira”?¹³

JEGYZETEK

- 1 FÁBIÁN Ernő: *A valóság tükre = Mikes International. In memoriam Cs. Szabó László*. Hága, Mikes International Alapítvány, 2005. július–szeptember, 28.
- 2 SZAKOLCZAY Lajos: „Több mint világ, színpad”. Cs. Szabó László *színházi esszéiről* = CS. SZABÓ László: *Hősök és antihősök. Színházi esszék és kritikák*. Bp., MMA Kiadó, 2020, 481.
- 3 PAPP Tibor: Cs. Szabó László *ünnepi Megkönyvezése = Kortárs*, 2014, 2. sz.
http://epa.oszk.hu/00300/00381/00189/EPA00381_kortars_2014_02_22658.htm
- 4 Uo.
- 5 FÁBIÁN: *i. m.* (2005), 33.
- 6 PAPP: *i. m.* (2014)
- 7 CS. SZABÓ László: *Perzsák* = CS. SZABÓ: *i. m.* (2020), 19.
- 8 CS. SZABÓ László: *Szép fáról még függni is szebb* = Uo., 37.
- 9 P. MÜLLER Péter: *A világrend költője = Híd*, 1988, 5. sz., 692.
- 10 FÁBIÁN: *i. m.* (2015), 32.
- 11 P. MÜLLER: *i. m.* (1988), 692.
- 12 CS. SZABÓ László: *Vágóhíd* = CS. SZABÓ: *i. m.* (2020), 77.
- 13 SZAKOLCZAY: *i. m.* (2020), 493.

Falusi Márton

A szexitől a fenségesig

Thomas Leddy: *Rendkívüli és mindennapi. A hétköznapi élet esztétikája*

Fordította Pápay György,
Budapest, MMA Kiadó, 2020,
388 oldal

■ Éppen a *Magyar Művészet*nek készítettem ismertetőt Giovanni Matteucci 2018-ban publikált értekezéséről, amely a hétköznapi esztétika mint önálló diszciplína mibenlétét tanulmányozta (*Hétköznapi esztétika és esztétizálódás: reflexivitás a percepcióban*, 2019/1. szám). Matteucci, számba véve az ezzel foglalkozó kutatókat, Thomas Leddy elméletét tartotta a legkérleltetebbnak, mondván, ő a hétköznapi élet „esztétizálódását” nem azonosítja a termékesítés, az árufetisizmus intellektuálisan kétségtelenül alacsonyabb rendű minőségével, hanem a percepcióban kívánja megragadni a fogyasztás közvetlenségének és a reflexivitás közvetítettségének dialektikus viszonyát. Elkerülve, hogy a relativizmusba csúszunk vissza, annak a sajátos megkülönböztető jegynek a nyomára kell bukkannunk, amely csakis az esztétikai percepcióhoz tartozik, jóllehet nincsen esszenciális ismerve, hiszen az esztétikai predikátumok nem konstituálnak egy határozott, változatlan és autonóm szótárat vagy nyelvjáratot. Ez a megközelítés termékenyen állítja elő és megejtő pontossággal tárgyalja az esztétikai tapasztalat mai dilemmáit, ezért pártoltam olyannyira, hogy Leddy szintetizáló műve az MMA Kiadó *Pars pro toto* című sorozatában magyarul is napvilágot lásson. Emellett a Richard Rorty politikai filozófiájáról monográfiát író Pápay György kitűnő fordítása tanúskodik arról, hogy a *Rendkívüli és mindennapi* az analitikus filozófia írásmódjának az e téren járatlan olvasókat is megszólító afféle propedeutikája.

Leddy a hétköznapi esztétikát az esztétika egyik új irányaként jelöli ki: „a természet és a művészet esztétikája tehát nem képes lefedni az esztétika egészének területét, hiába vannak törekvések mindkettő hatókörének kiterjesztésére” (15.). Kérdés, hogy amikor a hétköznapi esztétika tulajdonságait hozzuk szóba, amelyekre sem a természet, sem a művészet nem terjeszti ki illetékességi körét, milyen fajta dolgokról beszélünk. A tudományág egyik

úttörőjeként nyilvántartott Yuriko Saito Epikurosz és Hume nyomdokain indulhatott el. Hume vetette föl – merőben funkcionalista módon –, hogy a „kényelem” és a „szépség” bizonyos szinten összetartozhat. Ugyanakkor merész okfejtéssel igazolja Leddy, hogy a hétköznapi esztétika érdeklődését nemcsak az keltheti föl, amit Kant a „kellemes”, hanem az is, amit a „szép”, sőt, akár a „fenséges” kategóriájába sorol, így „a képzelőerő és az értelem játékból származik”. Ralph Waldo Emerson már akként tekinthető előfutárnak, mint aki a köznapok művészeti tematizálását méltatta, de vele említendő egy lapon John Ruskin és William Morris a művészet és a kézművesség közötti különbséget feloldani igyekvő törekvése vagy Walter Benjaminsnak a munkásosztály alulnézeti perspektíváját emancipáló kultúrkritikája. Azonban a hétköznapi esztétika főként a japán hózhó (szép és harmonikus környezet) és kézműves hagyomány (a fa lélekkel rendelkezik), valamint elsősorban John Dewey pragmatista filozófiájára támaszkodhat. Leddy érvelésének célja, hogy a hétköznapi ízléstelepek esztétikai tulajdonságainak biztosítson létjogosultságot, amihez az esztétikai tapasztalat értelmezését ki kell szélesítenie a rendkívüli érzéki tapasztalat, „az idegenség, a transzcendencia vagy a másvilágiság érzésén” túlra. Azt a definíciót veszi alapul, amelyet Dewey „egy tapasztalat” („an experience”) gyanánt iktatott be (74.), hogy azután Beardsley meghatározásával vesse össze. Az igencsak összetett definíció azonban még mindig szűkös Leddy számára, mert a hétköznapi esztétikai tapasztalat nem feltétlenül teljes, lehatárolt, összehangolt és jelentőségteljes. Mindazonáltal a *Rendkívüli és mindennapi* módszere és nyelvezete sokat köszönhet Dewey és Beardsley kutatási eredményeinek.

Ami az esztétikai tulajdonságokat illeti, Leddy Austin és Danto iránymutatásait követi, és arra a kérdésre keres választ, hogy „vajon létezik-e különálló halmaza a hétköznapi esztétikai tulajdonságokat jelölő kifejezéseknek” (84.). Óriási apparátust mozgósít, számos filozófiai iskola álláspontját cáfolja, egészíti ki avégett, hogy olyan élményeket is bevonhasson a vizsgálódásokba, mint a szaglás, az ízelelés, a tapintás vagy a vallási szertartások. A könyv legfőbb erénye, hogy bonyolult eszmefuttatásokat képes viszonylag közérthetően visszaadni, ugyanakkor jogos hiányérzetünk is ebből táplálkozhat: a bizonyítást hajlamos rövidre zárni, amikor is a feldobott labda mintegy megáll a levegőben. Mégsem róhatjuk föl ezt az eljárást a szerzőnek, hiszen senki sem büszkélkedhet azzal – talán bizony még Kant vagy Hegel sem, legfeljebb a maguk inerciarendszerében –, hogy az esztétika fogalmi készletéből hézagmentes piramist épített volna. Számos alaptétele viszont hozzásegíthet bennünket, hogy a grand art térvesztése, a kultúratudományi fordulat értéknivelláló mellékhatá-

sa közepette ne veszítsük el a talajt a lábunk alól. „Korábban amellelt érveltem, hogy a művészet és a hétköznapi élet kapcsolata dinamikus természetű, és a kettő kölcsönösen gazdagítja egymást. Ugyanez mondható el a szent és a szekuláris kapcsolatáról is. Amikor a hétköznapi rendkívülivé válik, amikor színeváltozása megtörténik, egy olyan térbe kerül át, amely *olyan, mint* a szent tér (vagyis amelyet egyfajta szent térként érzékelünk). [...] Danto szerint Duchamp és a pop-art megmutatta nekünk, hogy a hétköznapi élet pusztá valóságos dolgai miként lényegülhetnek át műalkotásokká. Én ezzel szemben arra helyezem a hangsúlyt, miként lényegülhetnek át a hétköznapi élet dolgai minden ilyen tevékenységet megelőzően, és hogy miként járul hozzá ehhez bizonyos esetekben a művészet” (102–103.). Vagyis Leddy szerint valamely tevékenység során az észlelés avatja különlegessé az esztétikai tapasztalat tárgyát; a művészeti és a hétköznapi valóság esztétizálódása közötti különbség pedig lényegében fokozati. Ebből következően utasítja el Beardsley szemléletmódját, amely a művészet autonómiáját, és helyesli Dewey-ét, amely művészet és nem művészet folytonosságát hirdeti, ám anélkül, hogy az átjárhatóság felszámolná a határokat. Fontos kitétel ez, hiszen a művészet egyik funkciója, hogy megtanít bennünket az érzékelésre, észre véteti, felszínre hozza a korábban elrejtettet a nem művészetben is. Nem csupán felhívja rá a figyelmünket, akár egy eligazító tábla, hanem átalakítja a megtapasztalás folyamatát; változást idéz elő a szemlélő ideghálózatában és ezáltal a szemlélődés tárgyában is.

Egy festmény megalkotását, amikor a vászonra felvitt festék jelentésre tesz szert, az alábbi módon értelmezi Leddy: „A jelentés előhozza a múltat és jövőbe vezető utat, a mű pedig egyszer csak életre kel. A festő átdolgozza a művet, hogy erőteljesebbé és kidolgozottabbá tegye az átható minőséget. Minél elevenebbé válik a mű, annál elevenebbé válik a festő is. Ekkor történik meg a művészi kifejezés” (120.). Így elevenedik meg a festmény, a festő és a festmény tárgya. Dewey szerepét nem győzi nyomatékosítani Leddy, mert ő „ebben a kérdésben is élen jár: tudatosítja bennünk, hogy azok a kategóriák, amelyek a szépművészetek körében a legnagyobb jelentőséggel bírnak, maguk is a hétköznapi életből erednek” (126.). Külön fejezetet szentel emiatt a szerző a hétköznapi környezet esztétikájának, kivált Arto Haapala és Yuriko Saito elméleteinek. Haapala a hétköznapi tárgyak ismerőségét emeli ki, szemben például Gumbrechttel, akinek a szemében az esztétikai tapasztalat a hétköznapi megszakítása. Mindez fölveti, hogy vajon a műalkotás lényegi ismérveként könyvelhetjük-e el a defamiliarizációt, az addig megszokottra való rácsodálkozást, miként például Heidegger véli: híres írása amellelt tör lándzsát, hogy a Van

Gogh-kép parasztcipőiben az eszköz eszközszerűsége és a dolog dologisága tárul fel. Ha valami puszta háttérül szolgál – jegyzi meg Leddy –, ugyanúgy igényt tarthat az esztétikai tulajdonságokra, mint ami valamilyen szempontból feltűnő, jelentős. Saito révén pedig a negatív tapasztalatot illeszti be gondolatmenetébe, elvégre az „öröm” széles skálán mozog, nem csak a belefeledkezés, a ráhagyatkozás vagy a sekélyesség tartományában. „A formatervezett használati tárgyokban [...] nem nehéz esztétikai örömet lelni, mivel ezeket erre tervezték. Ahhoz viszont már művészi érzékre (vagy valami hasonlóra) van szükség, hogy az ember olyasmit is képes legyen esztétikailag értékelni, ami teljesen hétköznapi, szürke és unalmas” (159).

A hétköznapi esztétika elméletét Leddy végül a Walter Benjamin-i auraelmélet keretein belül, a szupervenienencia elmélet elutasításával („az esztétikai ítéletek nem támaszthatók alá nem esztétikai jellemzőkre történő hivatkozással, mivel a kettő nem áll egymással kondicionális viszonyban”, 202.), és a Noël Carroll-féle objektívizáló áramlattal szembe fordulva fejt ki. Az aurafogalommal kívánja meghaladni az axiológiai (a dolgoknak tőlünk független önértéket tulajdonító), az élményorientált és a tartalomorientált (a szubjektum–objektum dichotómiát elfogadó) megfontolásokat. Ily módon saját megközelítésének előnyeit hét pontban foglalja össze: figyelembe veszi „mind a tárgy megtapasztalását, mind pedig a tárgyat-mint-megtapasztaltat”; sokféle esztétikai minőségnek hagy teret; nem csak a nagy intenzitású tapasztalatot juttatja érvényre; a képzelőerő jelentőségét hangsúlyozza; nem kényszeríti ki az érdekmentesség eszméjét; nem nevez meg semmit az aurát létrehozó kizárólagos magyarázatként; nincsen ráutalva formalista előírásokra. „Általában a legtöbb dolgot nem úgy tapasztaljuk, mint aminek aurája lenne, de gyakorlatilag nincs semmi, amit ne tapasztalhatnánk ilyen módon. Nem minden tárgy esztétikai, de minden tárgy esztétikai lehet. [...] Mindennek, ami szép, annak aurája van. Az aurának azonban vannak alacsonyabb szintű példái, mondjuk, egy tiszta szoba” (200.). Leddy egyfelől Husserl fenomenológiájára hivatkozik, amely szerint a tapasztalatnak intencionális struktúrája van, másfelől kiköti, hogy az „aurát” Benjamin értelmezésétől eltérően használja; inkább a görög „fuallat” vagy a Szent Tamás-i „claritas” jelentésmezejéhez tér vissza. Az utóbbi talán nem kellőképpen indokolt. Jóllehet Leddy tényleg nem ért egyet azzal, hogy az eredeti műalkotások elveszítik aurájukat a technikai reprodukálhatóság korában, az esztétikai produktum valamiféle autenticitással szükségképpen összekapcsolódik, ami viszont nem áll távol Benjaminsztól. Leddy mindössze tágan értelmezi az aura fogalmát, és olyasmit is fénykörébe von, ami ellen Benjamin minden bizonnyal tiltakozna.

A könyv koherens és informatív része az első fele, a voltaképpeni teoretikus alapkő lerakása. A második egység, a példatár, a *Hétköznapi esztétikai kifejezések bestiáriuma* elnagyolt, kevésbé meggyőző. Az olyan esztétikai tulajdonságok, mint a szórakoztató, tragikus, sokkoló, szexi, ízletes, expresszív, bájos, cuki, ízléses, csillogó, klassz, kényelmes, nyugodt és ezekhez hasonlóknak inkább rögtönzött jellemzésekre ragadtatják a szerzőt, aki jószérivel ötletbörzét rendez belőlük ahelyett, hogy összefüggésükben és elemzően mutatná be működőképességüket, használhatóságukat. A teoretikus mélyfúrások mégis nyitva hagyják annak a lehetőségét, hogy egyszer a hétköznapi esztétikai tulajdonságok igényes szótára is megszerkeszthető legyen. A *Rendkívüli és mindennapi* befejező része lenyűgözően vet számot a lehetséges ellenvetésekkel. Mindvégig óvatosan egyensúlyoz az esztétikai tapasztalat korlátozott érvényességi köre és a relativizmus között. „Nem minden esztétikai, ami örömteli. Ez akkor is igaz, ha az »örömteli« egy hétköznapi esztétikai kifejezés. Ahhoz, hogy valami esztétikainak minősüljön, többre van szükség a puszta örömnél” (293.). Ennek megfelelően az utolsó fejezet még Heidegger és Danto művészetfilozófiáinak integrálására is vállalkozik, és arra jut, hogy „[a] művészetesztétika tehát nem áll szemben a hétköznapi élet esztétikájával, hanem a kettő mélyen összefonódik. Az, hogy a szerzők többsége nem vesz tudomást erről a szimbiózisról, talán a művészet domináns szerepének tudható be az esztétikai elméletek területén” (364.).

Mi mindenesetre elégedetten nyugtázhatjuk, hogy a művészi világszemlélet minden tépettsége dacára domináns maradt az esztétika területén. Thomas Leddy könyve pedig provokatívan arra sarkall, hogy esztétikai nézeteinket újra és újra felülvizsgáljuk. Alkalmassint kellemes érzéssel tehetjük az MMA Kiadó sorozatának eddig megjelent kötetei mellé bájos vagy éppen szexi polcunkon.

Balogh Csaba Timothy Morton, az új földtörténeti kor prófétája

■ Az emberiségnek meg kell szabadulnia attól a rögeszméjétől, hogy uralma alatt tarthatja a Földet és magasabb rendű a többi élőlényénél – hirdeti Timothy Morton angol filozófus, és különös, provokatív nézetei egyre népszerűbbek. Alighanem túlzás, amit hívei állítanak, miszerint teóriái már „megfertőzték” a bölcsészet minden ágát, de annyi bizonyos, hogy terminológiája megjelent a tudományos élet főáramában. Morton felkerült az ötven legbefolyásosabb élő filozófus – sokak által vitatott – listájára. Téziseivel olyan tekintélyes orgánusok foglalkoznak, mint a BBC, a *Newsweek*, a *New Yorker*, a *The New York Times*, a *The Economist*, a *National Geographic* és a *Science*. A *The Guardian* hasábjain Alex Blase del már arról ír, hogy Morton korunk egyik legnépszerűbb szellemi vezetője.¹

Az angol filozófus legismertebb tudományos terminusa, az antropocén 2011 táján bukkant fel az újságokban, majd 2014-ben a szót felvették az *Oxford English Dictionary*-be, 2019-ben pedig e korszakot és elnevezését hivatalosan jóváhagyta a Nemzetközi Rétegtani Bizottság munkacsoportja, amely a földtörténeti idő lehetséges felosztását kutatja. De mit jelent az antropocén, amely néhány év alatt olyan nagyszabású elméletté nőtte ki magát, mint bármely más közismert, a világtörténelmet tagoló paradigma?

Morton részben annak köszönheti sikerét, hogy a bevett gondolkodásmódok, meghatározások ellen intéz támadást. Fő célja, hogy megingassa az ember és a természet szétválasztására vonatkozó, régóta vallott bölcséleti és természettudományos tételeket. Kötetei, cikkei, nyilatkozatai a más lényekkel való kölcsönös egymásra utaltságról és annak következményeiről szólnak: az univerzumban minden entitás függ a másiktól, és mindegyik bír egyfajta tudattal. Az alacsonyabb rendűnek hitt létszférák az emberben ébrednek öntudatra, hiszen DNS-ünk jelentős mennyiségű,

vírusoktól származó genetikai állományt tartalmaz. Morton társadalmi, politikai aktivitásának alapját pedig az a tézise adja, hogy egy mesterséges, de igen primitív működésű „intelligencia” irányít bennünket: a multinacionális ipari kapitalizmus. Elméletének középpontjában új korszak meghirdetése és leírása áll, amelyet „antropocénnek” nevez.

Az elmúlt tizenkétezer évben az emberiség a holocénként ismert, viszonylag állandó és mérsékelt klímájú földtörténeti korban élt. Az utóbbi időben planétánk légköre, időjárása drámai léptékben megváltozott, és ez új földtörténeti periódust nyitott meg. Az ógörög anthropolosz (ember) szóból származó antropocén kifejezés arra utal, hogy ennek az átalakulásnak már nem valamiféle külső kozmikus esemény, természeti törvényszerűség, hanem maga az ember a legfőbb okozója. A naponta hallható, vészjósló felsorolás – klímaváltozás, vízhiány, eltűnő esőerdők, kivesző állat- és növényfajok, felhalmozódó, képtelen léptékű ipari és nukleáris hulladék – egyes tételei önmagukban is visszafordíthatatlanul átformálták a bolygónkat. Ha több tízezer év múlva lesz még élet a Földön, az akkori társadalmaknak is azokkal a változásokkal kell megbirkóznuk, amelyeket ma idézünk elő. Az antropocén nem csupán a pusztítás és a pusztulás időszaka, az öntudatra ébredés pillanata is, amikor az emberi faj rádöbben rendkívüli környezetformáló erejére. Okozói vagyunk az általános felmelegedésnek és az ökológiai összeomlásnak, ugyanakkor azt is pontosan látjuk, hogy minderről mi tehetünk. Morton egyik legfontosabb üzenete, hogy együtt kell élnünk ezzel az erkölcsi tudattal, és minden döntésünknek – legyen politikai, gazdasági vagy technológiai – környezeti hatása van. Tragikus, hogy bolygónk tönkretétele árán ébredtünk rá hatalmunkra és felelősségünkre.

Morton csak egy a több tízezer geológus, biológus, környezetvédő, klíma- és jövőkutató közül, aki erről a kibontakozóban lévő, vészjósló, kaotikus állapotról ír, de mindenkinél hatásosabban hirdeti, hogy a XXI. század első felének embere áll e szélsőséges korszak megszületésénél. Sokan figyelmeztetnek a közelgő természeti katasztrófára, és az ipari társadalmak irányváltását sürgetik, de Morton már prófétai szerepben tűnik fel: „sötét ökológiának” nevezett teóriája szerint a rettegett fordulat már bekövetkezett. Ezért az antropocénelmélet arra int, hogy soha nem voltunk függetlenek a bolygó nem emberi szféráitól, hanem mindig szoros egymásrataltságra léteztünk velük. Még elégetni, eldobni sem tudunk semmit anélkül, hogy az valamilyen formában – többnyire káros szennyezőanyagként – vissza ne kerülne hozzánk. A természetről és a környezetről alkotott korábbi elképzeléseinket – amelyek szerint az előbbiektőlünk elkülönülve léteznek és viszonylag állandók – a minket fenyegető környezeti katasztrófa cáfolja meg.

Ez vezet el Morton egyik legáltalánosabb, politikai üzenetnek is tekinthető megállapításához: az antropocén forradalomra kényszeríti az emberi gondolkodást. A tudomány új eredményei arra világítanak rá, milyen szoros, megbont-hatatlan kapcsolatban élünk más lényekkel. Ennek belátása az univerzum többi entitásához való viszonyulásunk megváltoztatását jelenti: a kizsákmányolás helyébe a szolidaritásnak kell lépnie. Ha ezt nem sikerül megvalósítanunk, végveszélybe sodorjuk a Föld sokszínű életformáit és magát a létezésünket is. Különösen fontos, hogy Morton naivnak és megvalósíthatatlannak ítéli az informatika beláthatatlan fejlődését hirdető, a „szingularitás” eljövételét váró-ünneplő amerikai teoretikusok és fejlesztők – főképp Ray Kurzweil² és Bill Gates – rózsaszín utópiáit. A mesterséges intelligencia térnyerése, a génállomány, az idegrendszer, a tudat esetleges informatikai alapú tökéletesítése, digitalizálása nem válthatja meg az emberiséget, nem emelheti fel a biológiaiain túli, tisztán technológiai létbe. Az antropocénelmélet szerint az ember nem lépheti át a korlátait, nem válhat függetlenné más lényektől és az élővilágtól.

Mindez talán borúlátón hangzik, de Morton felszabadulást lát benne. Ha búcsút intünk annak a téveszmének, hogy mindent irányíthatunk magunk körül, akkor talán újra felfedezzük azt az örömet, amelyet más élőlényekben és magában az életben találhatunk. Morton szerint ez a boldogságkeresés fordíthat az újfajta politika felé.

Pályatársai, kollégái közül sokan fanyalognak az angol filozófus tézisein. Kritikusai azzal vádolják, hogy elméleteit, írásait és előadásait áthatja a műkedvelő, néhol a kártékony dilettantizmus. Politikai nézetei pedig bugyuta és hamis egyvelegét adják a színpadias hippi érzelmességnek és a kimódolt, jól fésült szalonanarchizmusnak. Az emberiség „geológiai jelzése” még nem mérhető az eddigi földtörténeti korszakokhoz, az is homályos, vajon az antropocén korszak, vagyis az ember bolygóformáló dominanciájának kezdőpontja honnan számítható. A mezőgazdaság sok évezreddel ezelőtti hajnalától, a XIX. századi ipari forradalomtól, az első atomrobbantástól? (Végül feltételes kezdődátumként az 1950-es évet választották, amikortól az emberi tevékenység egyik legnyilvánvalóbb nyoma, a nukleáris kísérletekből származó plutóniumizotóp kimutathatóvá vált a földkéregben.) Morton terminusa, az antropocén kifejezés sem szerencsés, hiszen azt az emberközpontú világnézetet erősíti, amely az ökológiai katasztrófáért felelős. Baloldaltól azt vetik a szemére, hogy a Föld kifosztásáért nem lehet általánosságban az emberiséget okolni, mert az a túlnyomóan a fehér férfiak irányította nyugati kapitalizmus számlájára írható. Morton átsiklik a faj, az osztály, a nemek és a gyarmatosítás kérdésein,

amikor az egész emberiséget hibáztatja egy kiváltságos kisebbség okozta pusztításért. A harmadik világ lakossága már akkor az ökológiai katasztrófa áldozatává vált, mielőtt az antropocén fogalma és az élővilágért, az emberiségért való érzelgős aggódás divattossá vált volna a nyugat-európai és az észak-amerikai egyetemeken.

De szép számmal akadnak szaktudományos bírálói is, akik azzal vádolják Mortont, hogy rendkívül felszínesen ismeri a természettudományokat – főképp a kvantummechanikát és a halmazelméletet –, és a félreértett vagy manipulált adatokat képlékeny hipotézisei alátámasztására használja. Munkái csupán „érdekes ötletek zagyvalékai”, amelyek nem támaszthatók alá szaktudományos vizsgálatokkal.

Hívei azzal védik, hogy Morton gazdagon áradó, sokszor játékos írásainak nem bizonyító-, hanem ihletőerejük, gondolati súlyuk van, és igazságtalan számon kérni a természettudományos érvelés egzaktságát egy bölcsészen. Valóban: az 1968-ban, londoni művészcsaládba született Morton szellemi indulásának semmi köze nincs a geológiához. Szülei koncertező hegedűművészek, az 1970-es évek végén elválnak, apja a Greenpeace hajóján tiltakozik; anyja elkötelezett feminista, és tevékenyen részt vesz a nukleáris leszerelésért folytatott kampányban. Morton kiemelkedő tanulmányi eredményeket ér el, a legkiválóbbaknak járó ösztöndíjakkal elitiskolákba jár, majd az Oxfordi Egyetem angol szakán tanul tovább. Doktori értekezése új szemponttal gazdagítja a romantika szakirodalmát: rámutat, hogy Percy és Mary Shelley vegetarianizmusa szorosan összefonódott politikai nézeteikkel és művészetükkel. Alighanem az irodalom tanulmányozásakor találkozott a romantika egyik kedves tudományával, a geológiával. A Föld mélyének titkait fürkésző diszciplína számos literátort, mások mellett Goethét, Hoffmannt, Vernét – és a mi Jókainkat – is megihlette. Morton bölcsészdoktorként a Coloradói Egyetemen talál munkát, majd 2003-ban a Kaliforniai Egyetemen folytatja oktatói pályáját, itt kezd el ökológiai kérdésekkel foglalkozni, például azzal, hogy valójában mire gondolunk, amikor a természetről írunk. Ekkortól nevezi magát – némi önreklámozás céljából – az irodalom és a környezetvédelem szakértőjének. A következő években köteteinek vezérfonalát az új öko-filozófia adja: megkérdőjelezi a hagyományos természetfogalmat, azt feszegeti, mit jelent a felfoghatatlanul összetett élővilágban más lényekre támaszkodni. Az Államokban csatlakozik egy kisebb filozófiai mozgalomhoz, amely azt tartja, hogy minden lény, köztük az ember is, csak a maga korlátozott módján képes felfogni a világot. (Vagyis soha nem fogjuk megtudni, mit érzékel a létezésből egy bogár, egy macska vagy egy delfin.) 2012-ben Morton elhagyta Kaliforniát jelenlegi tanszékvezetői állásáért a texasi Rice

Egyetemen, amely Amerika legtekintélyesebb felsőoktatási intézményeinek egyike.

A kinevezése után Morton egyre szabadabb és személyesebb stílusban ír. Működését egyszerre jellemzi izgalmas sokszínűség és gyanús polihisztorság. (Alighanem ő az egyetlen a legbefolyásosabb élő filozófusok között, aki rapszövegíróként is ismert.) A Kalifornia Egyetemen tartott irodalomelméleti előadás-sorozatával olyan gondolkodók nyomdokaiba lépett, mint Jacques Derrida és Edward Said – ugyanakkor Glastonburyben is szerepelt, tűzzsonglőr előadóknak zenélt. Egyik könyvében a sötét ökológia és a marxizmus ötvözését kíséri meg, az ezzel párhuzamosan írt másikban a nagyközönséget igyekszik elvarázsolni: „Ez a könyv nem tartalmaz semmiféle ökológiai adatot”.³ Fáradhatatlanul járja a világot: egyetemeken, konferenciákon, kiállításmegnyitókon, klubokban és tüntetéseken hirdeti a téziseit, miközben minderről minden létező közösségi platformon beszámol. A könnyűzene, a kortárs képzőművészet és a Shambhala buddhizmus elkötelezett híve.

„Egy valamirevaló filozófia-tanszéken senki nem veszi komolyan Tim Mortont” – hallani a szakma morgását, mégis tanítják a műveit, és az egyetemisták szeretik az antropocén korszak prófétáját. Hogy miért? Mert valamiféle kulcsot, eszköztárat ad a jelen megértéséhez. A globális felmelegedés erősödésével Morton antropocénelmélete egyre hihetőbbé válik, a sötét ökológia vészterhes korszakának közeledtével pedig egyre többen keresnek olyan írásokat – például Morton könyveit –, amelyek elidegenedésélményüket és remény utáni vágyakozásukat igazolják. Számos kortárs gondolkodó úgy véli, hogy logikusabb, alaposabban átgondolt eszméssel és szervezéssel újra rendet lehet teremteni a világban. Morton szerint rendszerezhetjük szigorúbban az elképzeléseinket, de a világ alapvetően rendetlen, titokzatos és kiszámíthatatlan hely marad, amely mindig ellen fog állni a filozófia és a technológia rendcsinálásának.

JEGYZETEK

- 1 BLASDEL, Alex: *Reckoning for our species: The philosopher prophet of the Anthropocene* = *The Guardian*, 2017. június 15. <https://www.theguardian.com/world/2017/jun/15/timothy-morton-anthropocene-philosopher>
Ez a cikk volt az áttekintés fő forrása, KENGYEL Péter fordításának felhasználásával.
- 2 KURZWEIL, Ray: *A szingularitás küszöbén. Amikor az emberiség meghaladja a biológiát*. Szerk. JÁRDÁN Csaba [ford. nélkül], Bp., Ad Astra, 2013/2014
- 3 Timothy Morton termékeny szerző: 1994 óta tucatnyi monográfiát írt. Az első tíz évben az irodalomtörténet, azóta az ökológia témakörében. Magyarul még egyik kötete sem olvasható.
https://en.wikipedia.org/wiki/Timothy_Morton#Bibliography