
BEVEZETŐ

A természet és a művészet viszonyát vizsgáló összeállításunk második lapszámát tartja kezében az olvasó. Megbizonyosodhat arról, hogy mennyi irányba el lehet indulni, ha a természetre vonatkozó kérdéseket föl tesszük magunknak és az értelmi világnak: az európai kultúrát az antikvitás óta átható, a természetet természetfeletti alapjára visszafejtő felfogástól napjaink anyagelvű ökokritikájáig bővül szellemi körképünk. Szorosan idetartozónak véljük a reforméletmód-mozgalmak témakörét éppúgy, mint a szigettoposz jelentésmódosulásainak irodalomkritikai elemzését az ökológiai és a poétikai diskurzusok metszéspontján. A téma ismert hazai gondolkodóinak munkásságát szemrevételezve tárgyaljuk Karátson Gábor humánökológiáját, ismertetjük Lányi András nemrég megjelent kötetét, sőt, a mai magyar gazdaságfilozófiára is kitekintünk a Mike Károly monográfiájáról szóló recenzióban. Összművészeti kontextusba állítjuk az elvi síkon megfogalmazódó problémákat, hiszen a bölcséleti és az irodalmi megközelítéseken kívül szerzőink bemutatják a képzőművészet természetábrázolásának fejlődését, a szecesszió építészettörténeti (Kőrössi Albert Kálmán művészete révén) és esztétikakibontakozását (a századelő sajtópolémiaiban), valamint a pagodafigurák elterjedését az európai iparművészetben. A tematikához kapcsolódó mélyfúrásokat Benke Attilának a II. világháború reprezentációjával foglalkozó magyar filmekről írott értekezése követi.

Kernács Gabriella halálával a mai művészetkritika, televíziós ismeretterjesztés nagy formátumú egyénisége távozott közülünk. Kötelességünknek érezzük, hogy pályatársai visszaemlékezésein keresztül mértékadó példaként mutassuk föl életművét.

Örömmel tájékoztatjuk kedves olvasóinkat, hogy megújul a Magyar Művészet. A következő, idei harmadik lapszámunk új grafikai arculattal és részben új szerkezettel, rovatstruktúrával fog jelentkezni. Ezt a formátumváltást a Magyar Művészeti Akadémia elnöksége azért kezdeményezte, hogy a szubtilis művészettudományos közlemények mellett az aktuális eseményekre, történésekre reagáló írások is helyet kapjanak a Magyar Művészetben. Nem szakítunk a folyóirat hagyományával; továbbra is a folytonosságot képviseljük, és igyekszünk méltók lenni az eddigi eredményekhez; a folyóirat értékes örökségét kívánjuk megőrizni és gyarapítani. Ennek megfelelően júliustól gyakrabban, kéthavonta jelenik meg a Magyar Művészet, hogy kiszámítható rendszerességgel kerüljön az elméletek iránt fogékony érdeklődők postaládájába, asztalára. Célunk, hogy minél inkább kivegyük részünket a művészeti tevékenységekkel, a művészi törekvésekkel, a kulturális jelenségekkel számot vető írásmódok fejlesztéséből. Tisztában vagyunk azzal, hogy az írásmódok, a tudományos iskolák sokfélék, az általuk használt fogalomkészletek kevésbé egzaktak és relatíve rögzíthetetlenek. Elismerjük, hogy az esztétikai viszony feltárására, a műalkotások leírására, a hatásmechanizmusok megfigyelésére irányuló buzgalom maga is a művészi invenció ismérveit hordozza, tárgyát teljességgel sohasem mérítheti ki, ezért az alkotóművészeket is bevonjuk a közös elmélkedésbe. Minél több fiatal teoretikust is szeretnénk megszólítani, megnyerni ügyünk számára, hogy éreztessük: az itteni értő és nyitott közeg várja és gondozza írásaikat; alkalmasint pályakezdésükhöz, pályán maradásukhoz is segítséget nyújtunk.

Hálával tartozunk Turi Attilának és Árendás Józsefnek, akik a lap munkatársaiként, főszerkesztő-helyetteseként, illetőleg tervezőgrafikusaként és tördelőszerkesztőjeként fizikai kinézetének, valamint szellemi arcélének megmintázásában kezdettől fogva vezető szerepet vittek. A Magyar Művészet vizualitásáért vállalva felelősséget ők taposták ki azt a nyomvonalat, amelyen továbbhaladhatunk. Habár ezentúl mentesülnek a napi feladatok terhei alól, de tanácsaikat, javaslataikat, észrevételeiket ezután sem nélkülözhetjük. Egy folyóirat létjogosultságát az adja, hogy igazi műhelyként szövetségeket köt és közösséget teremtsen.

Falusi Márton

Stamler Ábel

„Sapientia aedificavit sibi domum”

A természet természetfeletti alapjai

„Az ember azonosul megismerésének tárgyával. Azoknak, akik a világot Istenből kiadónak hiszik, létezik visszaút Istenhez; azoknak, akik a világot a káoszból származtatják, ugyanígy létezik út, amely ezzel a lehetőséggel van összhangban.”¹

■ A Természet mint a szublunáris világ megszemélyesített helytartója, mintegy Isten beosztottja csak egy a sok középkori elképzelés közül, amelyek a platóni, arisztotelészi, újplatonikus,² bibliai és ezekből építkező patrisztikus alapokat különböző mértékben és módokon ötvözték. „Mert a Legfőbb Teremtő arra szánt, / szolgáljak földi helytartó gyanánt. / Formázok s a színeket keverem, / ahogy tetszik; ott az én kézjegyem / a változó hold alatti világon, / s minden munkámat ingyenbe csinálom. / Urammal egy akaraton vagyok; / e lánnyal nevének hódolhatok, / s éppúgy az ő dicsőségére van, / aki csak életet nyer általam.”³ E részlet *A doktor meséjének* elején hangzik el Chaucer ismert művében. Hasonlóan szól a Természet a *Rózsaregény* Jean de Meun által írt második felében: „Istennek – megtisztelt kegye! – / az volt szentséges óhaja, / hogy én legyek gazdasszonya. / Megengedi szolgálatom, / míg nem változtat ő azon.”⁴

Nehéz belehelyezkedni egy olyan természetfilozófia nézőpontjába, amely szöges ellentétben áll a pusztán mennyiségi alapú természettudomány szempontjaival, és a természetben a mennyiségeken túl elsősorban minőségeket tételez. Ezenfelül a mi fogalmaink szerint értett véletlent is száműznünk kell, ha a középkori és más premodern elképzeléseket tanulmányozzuk. Nyilvánvalóan nem beszélhetünk egységes premodern természetszemléletről és így bizonyos vallások természetszemléletének azonosságáról, hiszen ez sok esetben még a középkori kereszténység egyes koncepciói között sincs meg. Vannak azonban olyan alapelvek, amelyek valamennyi helyen megtalálhatók, részben a metafizikai alapelvek hasonlósága folytán. Az analógiák felmutatása pedig csak egy túlzottan

elidegenedett szaktudományosság nézőpontjából lehet értelmetlen. Ha a természettudományokról elmondható, hogy a mechanikus világszemlélet kialakulását követően megszállottan kutatnak a természet végső anyagi alapja után, figyelmen kívül hagyva vagy egyenesen tagadva a minőségi meghatározottságokat,⁵ a humántudományok esetében ugyanez az egyre érdektelenebb és specializáltabb részletkérdések iránti érdeklődésben nyilvánul meg, ha nincsenek tekintettel semmiféle magasabb összefüggésre vagy egyenesen tagadják azok létét.

Létezik-e olyan, egységes kép, amely összeköti a sokszor magukban a szövegekben is szétartó tendenciákat megjelenítő eszme, a Természet felfogásait? S miért lehetnek mindezek tudománytörténeti szempontokon túl is értékesek számunkra?

Az általános közfelfogás, ha reflektálatlanul is, a természetet tulajdonképpen kétféleképpen közelíti meg, s mindkét megközelítés a fizikai jóllétre, a szemléltő aktuális igényeire korlátozódik. Vagy kiaknázandó energiahordozóként tekint rá, vagy egy olyan, rousseau-i, érzelmekben tobzódó hozzáállással, amely a hétvégi kirándulások, a városból való kimenekülés színhelyévé fokozza le. Az általunk vizsgált korok embere ellenben elsősorban nem aktuális fizikai igényei szerint közelíti meg a természetet, amelyet egyébként is sokkal kiterjedtebben fog fel, mint a mi korunk, bizonyos esetekben az egész megnyilvánult kozmoszt a körébe vonva. A középkori felfogásban például az Isten–ember–természet hármasságának horizontján vetődik fel a kérdés, s a természet tulajdonképpeni értelme az ember számára az, hogy Istenre mutat; a természet elterjedt metafora szerint maga is egy szent könyv, amely valódi lényege szerint természetfeletti valóságokra és végső értelemben az Abszolútumra utal.⁶ Ugyanakkor katolikus dogma, hogy a teremtés elsőrendű célja Isten dicsőítése. Ebben az összefüggésben válhat érthetővé, hogy miért jelenik meg újra és újra a középkori irodalomban a madarak

éneke vagy a virágok kinyílása mint az Isten dicsőítésére szolgáló ima.⁷ Teológiai szempontból a természet az isteni minőségeket, spirituális szempontból az Istenhez vezető út során gyakorolandó erényeket, de akár az elkerülendő bűnöket és viciumokat is megjeleníti.⁸ „Hiszen az, ami láthatatlan benne: örök ereje és istensége, a világ teremtése óta alkotásai alapján értelemmel felismerhető” – mondja Pál apostol a *Rómaiaknak írt levelében*. Nagy Szent Gergely szerint a „teremtmények Isten nyomai”, s nincs tulajdonképpen önértékük, csak annyiban, hogy „ha éberen figyeljük a külső dolgokat, ezáltal újra eljutunk a belső dolgokhoz”.⁹ Ezzel összhangban mondja Rumi, hogy „a külső alak a láthatatlan alak kedvéért van, s ez egy másik láthatatlan kedvéért”.¹⁰

A természet, amint objektumként megjelenik számunkra, valójában a természet működési módjainak felismerésére vezet, ez pedig elvezethet Isten megismerésére. Ebből a szempontból teljesen elképzelhetetlen, hogy az Abszolútumot úgy fogjuk fel, mint a Nap látványából elvonatkoztatott, absztrakt ideát. A helyzet éppen a fordítottja, a Nap Isten legtökéletesebb szimbóluma a megnyilvánult világban, s pusztán annyira s addig valós, ameddig az isteni mindenhatóság folyamatosan létezésben tartja. Émile Mâle írja, hogy a középkori elgondolás szerint „a világ Isten gondolatának megnyilvánulása a Logosz által”.¹¹ A kozmikus és metakozmikus rend sajátos összhangja átjárja a természetet, minden létező részesül az isteni szépségből valamilyen formában. Seyyed Hossein Nasr felidézi a szférák zenéjét is: „Olyan ez, mintha az egész kozmosz a dolgok valódi szubsztanciájába fagyott zene lenne, amely dolgoknak nemcsak a harmónia törvényeivel összhangban lévő létük van, hanem egyúttal a Siva táncával szimbolizált kozmikus tánc ritmusával összhangban mozognak és élnek, azzal a tánccal és ritmussal, mely pontosan a »kozmosz játékot« lehetővé tevő erő megtestesülése. A természet egésze még mindig visszhangozza a Primordiális Szót – mely egyszerre csönd és a hangok teljessége –, önmagába foglalva a minden létezőt átható harmóniát.”¹² A természet tehát – bizonyos értelemben – Isten önmegnyilatkozása.¹³ Ehhez kapcsolódóan idézzük az *Aitaréja-upanisad* kezdetét: „Kezdetben az egész mindenség bizony az átman volt, az egyetlenegy. Semmi más nem pislogott. Az átman így gondolkodott: – Megteremttem hát a világokat!”¹⁴

Bármennyire is ódzkodunk ugyanakkor az antropocentrizmustól, amely a kortárs ökológia uralkodó részében szitokszóvá vált, röviden utalnunk kell arra, hogy a teremtés második célja a katolikus dogmatika szerint az értelmes teremtmények boldogsága, s az ember

boldogsága nem más, mint Isten közvetlen szemlélése. A teremtés tehát nem oly módon antropocentrikus, ahogy ez rendre felvetődik – az ember nem instrumentalizálhatja kedvére a természetet –, hanem éppen a transzcendenciára irányultság értelmében, hogy az embert saját, természetfeletti eredetéhez vezesse. „Ismerni a kozmoszban megnyilatkozó isteni rendet és az emberi világban való harmónia megteremtéséhez és megőrzéséhez ezzel a renddel összhangban cselekedni, ez az emberhez méltó élet alapja; s alapja annak, hogy az ember önmagát és környezetét a szó valódi értelmében művelje, vagyis fénnel áthassa. Ilyen értelemben, vagyis az univerzális renddel összhangban mindaz, amit az ember tesz és létrehoz műalkotás és »eszköz a végső célhoz, az üdvösséghez, amely Istennek látásával egyenlő, akinek essenciája a minden dologban rejlő szépség oka«.”¹⁵ A természeti létezők Isten nyomai (vestigia Dei), míg az ember Isten képmása (imago Dei).

A természet és a kozmosz, valamint a természetfeletti sajátos módon kapcsolódik össze a rituális életben, közvetlenül a liturgiában is. A rítus ebben az értelemben a legfőbb, legnemesebb művészet, amit az ember végezhet, s nem csupán a természettel, de a természetfelettivel is összhangba kerül. Másrésről a rítus a kozmosz és a természet harmóniájának fenntartását teszi lehetővé. A valódi rítusok a földi létet és a természetet egy magasabb valósághoz kapcsolják. A templom – amelyben az ember az év meghatározott napjain és szakaszain, s a nap meghatározott pontjain rítust végez – a kozmosz s egyúttal Krisztus képmása is lehet. S maga a krisztusi Élet is a természet nagy körforgásával összhangban jelenik meg, ahogy liturgikus újraélése is. A liturgia nem pusztán a természeti létezőket képes megszentelni, kitüntetett helyen kezeli az agráriumhoz köthető ünnepeket is, a tüzet, a vizet és a lélegzetet is bevonja a rítus erőterébe, eredendő szakralitásukat felismerve, ugyanakkor minden esetben kivonva őket a puszta természeti létezők köréből, exorcizálva és benedikálva őket, hogy a természetfeletti kapcsolódás, használat és hatás biztosítva legyen.

Az egyik legfontosabb, sokat idézett szimbólum a scala naturae, azaz a természet létrája (lépcsői), vagy, ahogy Lovejoy könyvéből¹⁶ híressé vált, a létezés nagy láncolata (great chain of being). A lánc metaforája a kontinuitást hivatott szimbolizálni, azaz a kozmosz/természet és a kozmoszfeletti/természetfeletti összeköttetését és hierarchiáját. Ismét Chaucert idézzük: „A Legfőbb Mozgató a föld felett, / midőn szerelmi láncot készített, / tudta, mert bölcsessége végtelen, / hogy célja mi, s hogy mit miért teszen. / Amaz erős lánc, ím, egyesített / levegőt,

földet, tüzet és vizet, / kötéssel, mely el nem szakítható.”¹⁷ E lánc az elemektől egészen Istenig köti össze a létezőket, amelyek mindegyike a vele szomszédos létező attribútumai közül osztozik legalább egyben.

Egyik alapja a Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész által kifejtett mennyei hierarchiákról szóló tan, amely nemcsak az anyagi hierarchiák középkori elképzelésére gyakorolt hatást, hanem analogikusan a természeti létezők hierarchiáját is áthatja: „A hierarchia szerintem szent rend, tudás és tevékenység, mely a lehetőségekhez mérten hasonul az istenképiséghez, és az Istentől neki adott megvilágításnak megfelelően, erejének arányában fölemelkedik Isten utánzására. Az a szépség pedig, mely az Isten sajátja, egyszerű, jó és minden tökéletesség forrása; teljesen mentes minden különbözőségtől, de mindegyiket rangja szerint részesíti a saját fényéből, és a legistenibb beavatás által tökéletessé teszi a beavatottaknak a hozzá való harmonikusan pontos hasonlósága szerint. A hierarchia célja tehát a lehető legtökéletesebb hasonulás Istenhez, és a vele való egyesülés, mert maga Isten vezérli minden szent tudásban és tevékenységben. Az Ő legistenibb szépségére tekint rendületlenül, és – amennyire lehetséges – magára ölti az ő képmását, s tagjait is Isten képévé teszi, tökéletesen tiszta és hibátlan tükörré, mely képes felfogni a fény ősforrásából áradó ősisteni sugárzást, mely a rá sugárzó ragyogástól szentül eltelve nagylelkűen továbbsugározza ezt a fényt az utána következő rendekre, az ősisetség rendelkezése szerint.”¹⁸ A szépség a legalacsonyabb rendű, anyagi természetű dolgokban is megvan, hiszen „az anyag is attól kapta létét, aki valóban szép”.¹⁹ A scala másik alapja az arisztotelészi hülémorfizmus, s annak Aquinói Szent Tamás által krisztianizált változata.²⁰ Az Angyali Doktor úgy tekinti a teremtés egészét, mint a Létből való részesedést. A teremtmények részesülnek ugyan a Létből, de a tiszta Lét a maga végtelenségében Istenhez tartozik. A teremtmények ideái magában Istenben találhatók, s a létezők a változhatatlan ősformákat tükrözik vissza, a természet ezáltal is az isteni művészt utánozza, amennyiben valamennyi létező megjelenít valamit analogikusan a Mindenható tulajdonságaiból. A kozmoszban minden rend és mérték szerint van elrendezve. Az aktus és a potencia vagy forma és anyag jelenti a kozmoszban megnyilvánuló létezők alapját. A hierarchia a tiszta aktustól (Istentől) a materia primáig, azaz a pusztá anyagig terjed, amely nem azonos az általunk anyagnak nevezett dologgal, a materia prima ugyanis nem érzékelhető. Durva leegyszerűsítéssel azt is mondhatjuk, hogy minél inkább aktusban van (részesedik a Létből) egy

létező, annál magasabb hely illeti meg a hierarchiában.²¹ Ez nem pusztán ontológiai, hanem episztemológiai (gnoszeológiai) hierarchiát is jelent.²²

A természeti létezők hierarchiáját mind a létezés, mind a megismerés vonatkozásában jól szemlélteti sematikusán a Charles de Bovelles, neves matematikus és filozófus több traktátusát is tartalmazó kötet egyik illusztrációja.²³ A lépcsőn felfelé haladva a következő létezési módokat találjuk:

Ásványi (kő): létezik

Növényi (fa): létezik, él (mozog, növekszik)

Érzékelő/állati (ló): létezik, él (mozog, növekszik), érzékel

Értelmes (ember): létezik, él (mozog, növekszik), érzékel, gondolkodik (megismer)

Itt látjuk, hogy mely dolgokban osztozik a létezés láncolatának négy szintje. A kép másik oldala azonban azt is felmutatja, hogy milyen elhajlások, bűnök következhetnek abból, ha az ember a hierarchiában alatta lévő dolgokhoz igazodik, mintegy lecsúszik hozzájuk. Ahelyett, hogy megismerné az általuk megjelenített isteni minőségeket, és magával emelné őket Isten felé, elfelejti, hogy Isten képére és hasonlatosságára teremtett, s azt, hogy a természeti és a természetfeletti találkozási pontján foglal helyet. Az állati, azaz érzékelő létmód túlsúlya a mértéktelenséget, a pazarlást jeleníti meg – gondolva itt a belső erők elpazarlására is –, a kontingens létezők felé fordulást, a belső ember feladását a külső emberrel szemben.²⁴ A növényi, azaz élethez kapcsolódó létmód túlsúlya a torkossághoz vezet,²⁵ azaz az ember fizikai szükségletei kerülnek a középpontba. Az ásványi létmód esetében pedig a sivatagi atyáktól és a szerzetesi irodalomból jól ismert akédia,²⁶ azaz a jóra való restség, tompultság jelenik meg. Az erény, amely az emberhez kötődik, a studiosus azaz törekvő címkét kapta, utalva a valódi megismerésre, amelyre az embernek törekednie kell. Több mint ezeregy száz évvel korábban Nüsszai Szent Gergely így ír a kérdésről az ember teremtéséről szóló művében: „Mózes szavai ugyanis azt tanítják nekünk, hogy három különféle erőt kell megkülönböztetnünk az élőlényeknél: az egyik csak egyfajta növekedési és táplálkozó képesség; [...] Ezt az úgynevezett természeti képességet a növényeknél figyelhetjük meg, hiszen még a növényekben is észreveszünk bizonyos érzékelés nélküli életerőt. Az élet másik formája az, melyben ez is megvan, ezen kívül megkapta még azt is, hogy az érzékelésnek megfelelően gondoskodik magáról. Ez van meg az állatok természetében. Ugyanis nemcsak táplálkoznak

és növekednek, hanem érzékelő és felfogó képességük is van. A tökéletes testi étellel az értelmes, vagyis emberi természetben találkozunk, mely táplálkozik és érzékel, valamint részesedik az értelemben, s a szellem irányítja. [...] Hiszen az értelmes lény, ami az ember, egyesít magában minden lélekformát. Táplálkozik ugyanis a lélek természeti formájának megfelelően, a növekedési képességhez viszont társul az érzékelés, mely saját természetével középen áll a szellemi és az anyagi valóság között: annyival nehezekebb ennél, amennyivel tisztább annál. Ezután egyesül és olvad össze a szellemi valóság az érzéki természet könnyed és fényes részével, úgyhogy ebből a háromból áll össze az ember.”²⁷

Bellarmin Szent Róbert egyik legismertebb műve *Az értelem felemelkedése Istenbe a teremtmények lépcsőin* címet viseli.²⁸ Ennek első fejezete az emberről mint kis világról szól, ahol így ír a kardinális: „Aki magát valóban megvizsgálja, s azt, ami magában van, megfontolja, szinte az egész világ kompendiumát találja, ahonnan a mindenség alkotójához könnyedén felemelkedhet.”²⁹ A mikrokozmosz és a makrokozmosz analógiájának áttekinthetetlen szakirodalma van, most egy kevésbé ismert, gyakorlatilag a megszokott rátekintési mód fordítottját előtérbe helyező szimbólumot idézünk fel, amelynek a fentiekkel való kapcsolata egyértelmű. Az egyik legkorábbi előfordulása e motívumnak a *Rigvéda* egyik himnusza, az ősapa feláldozását idézi fel: „Agyából a Hold született, / szeméből a Nap született, / szájából Indra s Agni lett, / leheletéből Váju lett. // Köldökéből lett levegő, / fejéből a mennyboltozat, / lábából föld, füléből ég, / így alkottak világokat.”³⁰ Ezzel szoros összhangban találjuk a *Grímnir-énekben* az alábbi leírást: „Ymir húsából / hasították a földet, / véreből vették a tengert, / hegyekké csontjait törték, / hajából csomóztak erdőt, / eget koponyája kerít. // Szempilláiból alkották / a szíves hatalmak / Emberhont az emberfiaknak; / háborgó felhőket / habartak agyvelejéből, / létével lettek mindenek.”³¹ Ugyanezt a leírást találjuk Ovidius *Átváltozások* című művében is.³² A világ teremtése ebben az olvasatban az ősapa (vagy az Ember) áldozatához kapcsolódik, s a belőle származó elemekből épül fel később az ember. Ez a szimbolika magyarázza a különböző korrespondenciákat is, amik a teremtettség és az ember pszichofizikai valósága között fennállnak.³³ Érdekes, hogy maga Cusanus is felidézi ezt a képet, noha Platónhoz kapcsolja azt: „Így a föld élőlényhez hasonló – amint Platón mondja: a csontok helyén kövek vannak, a vénákon folyók, a haj helyén pedig fák, s az élőlények, melyek a föld haja közt táplálkoznak, olyanok, mint a férgek az állatok szőre közt.”³⁴ A Lovelock nevéhez köthető Gaia-elmélet

viszonya az idézett tanításokhoz egyértelmű. A bioszféra mint élőlény elképzelése távol áll a természettudományok redukcionista, mechanisztikus módszereitől, hiszen itt szintetikus és holisztikus szemlélettel találkozunk.³⁵ Azok a kritikák, amelyek naivnak állították be Lovelock elméletét, nem tagadva, hogy a bioszféra célszerűségének gondolata az egyik legfőbb problémájuk vele, ugyanabból az előfeltevésből fakadnak, mint azok a pozitivista tendenciák, amelyek a fent idézett motívumot pusztán anyagi szempontból vizsgálták. Csakhogy e motívum materialista értelmezése éppen a mi korunk sajátja, amely képtelen felismerni, hogy e szimbólum szellemi jelentősége a döntő. Az ember a közismertebb szimbolikát használva a világmindenség mikrokozmosza, míg a világmindenség Isten mikrokozmosza. A fenti példákban azonban az eljárás látszólag megfordul. A két perspektíva ellentmondását Rúmi sorai oldják fel: „A csillagok külső burka volt uralkodónk / s belsők vált az egek uralkodójává / Ezért alakra a mikrokozmosz / a valóságban a makrokozmosz vagy. / Kívülről tekintve a gyümölcs a törzsből származik / a valóságban a törzs csak a gyümölcs kedvéért jött létre.”³⁶

Annak felvetése, hogy a középkori kereszténység vagy bármely, ismert világvallás eleve és kizárólag a természeti világgal szemben határozta volna meg magát, szükségszerűen egyoldalú és hamis képet eredményez. Ennek a hamis képnek egyik oka, hogy a történelmi visszatekintések során nem vagyunk tekintettel a különböző szövegek eltérő cél-okaira, teloszára. Ha például életrajzában azt olvassuk, hogy Szent Bernát úgy utazott egy egész napon keresztül, hogy mindeközben – életrajzírója szerint – fel sem tűnt neki a Genfi-tó környezetének szépsége, ezt nem feltétlenül a természet lebecsüléseként kellene értelmeznünk. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint 106. levelének sokszor idézett részlete: „Hidd el, többet találsz az erdőkben, mint a könyvekben. A fák és a kövek olyanra tanítanak, amit a tanítóktól nem lehet elsajátítani.”³⁷ A szentéletrajz szerzőjének intenciója egyszerűen azt is alátámaszthatja, hogy a szent szerzetes a szemlélődés vagy akár az Istennel való egyesülés állapotában tartózkodott, ezért Istent nem a természetben vagy bármilyen más közvetítőn keresztül ragadta meg.

Ugyanakkor a szövegek tanúsága szerint a tradicionális világban a természet mindenkor másodlagos és alávetett a természetfelettihez képest. Ennek azonban nem a természetet illető alábecsülés vagy megvetés áll a háttérben, hanem egy létrendi valóságokra épülő értékrend, amely a fentebb említett kozmikus és metakozmikus rend Isten által meghatározott szent hierarchiájának tiszteletéből fakad. Ez

a szemlélet kimagasló értéket tulajdonít a természetnek, amennyiben pontosan a legfőbb transzcendens valóság megnyilatkozásának tereként fogja fel.³⁸ Ebből következően az ember csak akkor fordult szembe a természettel, amikor elszakadt a természetfelettől. Az elfogultsággal semmiképpen sem vádolható Lányi András írja: „De éppen a gondviselésbe vetett hit, a teremtet és teremtménye közötti kapcsolat személyességének, erkölcsi jelentőségének hangsúlyozása, valamint az ember köztes, közvetítő helyzete a transzcendens és az anyagi valóság között ösztönözhetik a zsidó-keresztény hagyományban nevelkedett európai emberiséget, hogy az etikus (felelős, kíméletes, fenntartó és gondoskodó) magatartást kiterjessze nememberi lénytársaira is. Ha civilizációnk története során többnyire mégsem így jártunk el, arról nem az egyházatyák tehetnek. Már csak azért sem, mert a természetpusztítás a szekularizálódó újkorra lesz majd jellemző. A természet újkori felfedezője és legyőzője pedig eszményeit legfeljebb közvetve meríti a vallási tradícióból.”³⁹

Mára – látszólag – kiveszett az a megközelítés, amely a középkorról nagyjából a következő képeket vetíti az ember szeme elé: valamennyi közrendű koszos, bűdös (esetleg pestises), mindenhol végeláthatatlan sártenger van, amelyet tetézt az örökös félhomály és eső, de legalábbis köd, az urak napi rendszerességgel kifosztják a klérus által egyébként is állati sorban tartott népet, s mindeközben a háttérben örökké a *Dies irae* zeng (természetesen Mozart – általunk egyébként kedvelt – feldolgozásában).⁴⁰ Nyilvánvalóan sarkított a példa, ugyanakkor a tudat háttérében sokszor megvan a középkori kereszténység és más vallások hagyományos tanításainak ehhez hasonló megragadása. Az sem járul hozzá a kérdés tisztázásához, hogy egyházi részről is jelentkeznek olyan tendenciák, amelyek igyekeznek egyre kevesebbet meríteni a korból, vagy elkendőzendő múltként tekintenek rá, és olyan művek is ismertek, amelyek elsősorban a természeti világban látják az ökológiai probléma gyökerét és ezzel megoldását is, valamint a természettudományok éppen aktuális elméleteinek megfelelően alakítják saját vallásuk válaszait.⁴¹ Amint Seyyed Hossein Nasr megfogalmazta: „Az ember egyszerűen nem is tudja összehasonlítani a XIX–XX. századi keresztény teológusok természettel kapcsolatos nézeteit a velük egy időben élő hindu, buddhista vagy muszlim vallásos gondolkozókéval, hacsak meg nem keresi a néhány nem nyugati vallásos gondolkozót, akikre hatással voltak olyan modern eszmék, mint a szekularizáció, a haladás vagy az evolúció. Utóbbiak azonban a mai napig marginális helyzetben maradtak a maguk hagyományán belül, míg a modernizált keresztény teológusok, akik

megváltoztatták a természeti rendre vonatkozó nézeteiket a kozmosz szekularizációjának elfogadásával, korántsem marginális szerepet töltenek be, hanem éppen nagy győzelmeket arattak a Nyugat tradicionálisabb vallási formáin belül is.”⁴²

Részben a Nasr által leírt kapituláció vezetett a természeti rend modern Nyugatról induló letarolásához. Ha más nem, mindössze ez az élő tapasztalat felhívhatja a figyelmünket arra, hogy érdemes lenne visszatekintenünk olyan korokra, amelyekben nem jelenhettek meg hasonló áramlatok. A fentiek csupán előzetes lépcsőt jelenthetnek egy tradicionális természetszemlélet megalapozásához, amelynek kiteljesítéséhez elkerülhetetlen, hogy ki-kivisszatérjen az egyes világvallások tanításai körében adott szemléleti alapokhoz. Mivel ezek a premodern civilizációk tudományait alkotják, s jól meghatározott szabályok szerint működnek, komoly elköteleződést és figyelmet igényelnek a megismerés során. Az általunk idézett szimbólumok mindegyike arra mutat, hogy a természet és a teremtetés helyes felfogása és ebből következően védelme is csak a természetfeletttel való kapcsolatának helyreállításával lehetséges.

JEGYZETEK

- 1 PERRY, Whitall N.: *A Treasury of Traditional Wisdom*. New Delhi, Indica Books, 1998, 25. (A szerző köszönettel tartozik barátainak a témáról folytatott beszélgetésekért.)
- 2 A természet antik elképzeléseiről összefoglalóan lásd HADOT, Pierre: *Le voile d'Isis: Essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris, Gallimard, 2004. Angolul: *The Veil of Isis. An Essay on the History of the Idea of Nature*. Ford. CHASE, Michael, London, Harvard UP, 2006.
- 3 CHAUCER, Geoffrey: *Canterbury mesék*. Ford. BENJÁMIN László et al., Bp., Európa, 1987, 377. (A doktor meséje, ford. KORMOS István)
- 4 LORRIS, Guillaume de – MEUN, Jean de: *Rózsaregény*. Ford. RAJNAVÖLGYI Géza, Bp., Eötvös, 2008, 390. (16.876–16.880. sor)
- 5 Vö. VUKICS András: *A redukcionizmus kritikája = Ars Naturae*, 2014–2015, 9–12. sz., 107–116.; SMITH, Wolfgang: *Cosmos and Transcendence*. San Rafael, Sophia Perennis, 2008
- 6 Vö. HORVÁTH Róbert: *Természet és természetfeletti viszonya különböző tradíciókban = Ars Naturae*, 2011, 3–4. sz., 400–428.
- 7 Ez természetesen nem keresztény specifikum. Vö. *Szent Korán*, 17,44: „A hét menny és a föld, és minden, ami

- ezekben van, Őt magasztalja. Nincs semmi, ami ne az Ő dicsőségét zengené.” *Szent Korán*. Ford. BARANYI Tibor Imre, Debrecen, Kvintesszencia, 2019, 208.
- 8 Ez az egyik, de messze nem legfontosabb és kizárólagos alapja a középkori bestiáriumnak mint műfajnak.
 - 9 Nagy Szent Gergely: *Moralia* II., 26, XII., 17. (A *Patrologia Latina* 76. kötetében.)
 - 10 Rúmi: *Masnavi* IV., 2887.
 - 11 MÂLE, Émile: *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Ford. NUSSEY, Dora, h. n., Westview Press, é. n., 29.
 - 12 NASR, Seyyed Hossein: *A természet spirituális jelentése és jelentősége*. Ford. KOCSI Lajos = *Ars Naturae*, 2010, 1. sz., 40.
 - 13 Az eddigiekhez lásd NASR, Seyyed Hossein: *Religion and the Order of Nature*. New York, Oxford, Oxford UP, 1996.; Uő: *Man and Nature. The Spiritual Crisis in Modern Man*. London, Boston, Sidney, Wellington, Unwin Paperbacks, 1990, SHERRARD, Philip: *Human Image. World Image. The Death and Resurrection of Sacred Cosmology*. Ipswich, Golgonooza Press, 1992
 - 14 *A klasszikus upanisadok*. Ford. PÁL Dániel, Bp., Filosz, 2011, 103. Vö. *János evangéliuma*, 1,1–5.
 - 15 KOCSI Lajos: *Szerkesztői előszó* = *Ars Naturae*, 2010, 1–2. sz., 7.
 - 16 LOVEJOY, Arthur O.: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge, London, Harvard UP, 2001 (Az első kiadás 1936-ban jelent meg.)
 - 17 CHAUCER: *i. m.* (1987), 89. Vö. Homérosz: *Íliász*, VIII., 19–27.; LORRIS–MEUN: *i. m.* (2008), 390. „S öröm – Isten becsült meg így! – / az aranyló szép láncot is, / miálta a rab négy elem, / és mind hódolnak is nekem. / S mindent, amit e lánc befog, / hogy őrizzem, nekem adott.”
 - 18 Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész: *A mennyei hierarchiáról*. Ford. ERDŐ Péter = *Az isteni és emberi természetről* III. Szerk. VIDRÁNYI Katalin, Bp., Atlantisz, 1994, 221–222.
 - 19 Uo., 219.
 - 20 Aquinói Szent Tamás teremtésméletéről és kozmoszképéről számos más publikáció mellett lásd BLANCHETTE, Oliva: *The Perfection of the Universe According to Aquinas. A Teleological Cosmology*. University Park, Pa., Pennsylvania State UP, 1992
 - 21 Természetesen tisztában vagyunk a túlzott egyszerűsítéssel, témánk szempontjából azonban fontosabb a szimbolika, mint az ontológiai levezetés részletessége.
 - 22 Kézzenfekvő és nem újdonság a tradicionális hindu darsanak közül a szánkhjával való összevetés. Ez utóbbival kapcsolatban lásd Szvámi Veda Bháratí: *A teremtés képlete* = Uő: *Isten*. Ford. BORKOVICS Tamás, Bp., Filosz, 2008; KONDOR Attila: *A lét szívéből növekvő természet. Tanulmány a tattvákról* = *Ars Naturae*, 2017–2018, 15–18. sz., 256–271.; RUZSA Ferenc: *A klasszikus szánkhja filozófiája*. Bp., Farkas Lőrinc Imre, 1997
 - 23 Charles de Bovelles: *Quae in hoc volumine continentur: Liber de intellectu. Liber de sensibus. Liber de generatione. Libellus de nihilo. Ars oppositorum. Liber de sapiente. Liber de duodecim numeris. Philosophicae epistulae. Liber de perfectis numeris. Libellus de mathematicis rosis. Liber de mathematicis corporibus. Libellus de mathematicis supplementis*. 1510.
 - 24 Vö. a tanulmány elején említett szemlélettel, amely a mindenség végső anyagi alapjai után kutat, mintegy elmerülve ezekben.
 - 25 Más hasonló képeken itt a növekedés szerepel.
 - 26 Vö. NAULT, Jean-Charles: *A dél ördöge. Az akédia: korunk nyomasztó sötétsége*. Ford. SZABÓ Ráhel, Bp., Kairosz, 2016
 - 27 Nüsszai Szent Gergely: *Az ember teremtéséről*. Ford. VANYÓ László = *Az isteni és az emberi természetről* I. Szerk. VIDRÁNYI Katalin, Bp., Atlantisz, 1994, 184–185. Vö. Rúmi: *Masnavi*, IV., 3637-től.
 - 28 Bellarmin Szent Róbert: *De ascensione mentis in Deum per scalas creaturarum*. Több szempontból is ki kell emelnünk Bellarmin jelentőségét. Egyrészt az idézett kötet, másrészt a Galilei-ügyben játszott szerepe miatt. Ez utóbbi helyes értelmezéséhez lásd MURÁNYI Tibor: *A mozdulatlan Földtől a néma kozmoszig. A Galilei-ügy tanulságai* = *Ars Naturae*, 2011, 3–4. sz., 48–57.
 - 29 *De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creaturarum. Opusculum Roberti cardinalis Bellarmini e Societate Iesu*. Apud Ioannem Kinckium, 1615, 1.
 - 30 *Rigvéda*, X., 90. <https://terebess.hu/keletkultinfo/rigveda.html> Az Aitaréja-upanisad idézett része pedig így folytatódik: „Kibocsátotta magából a világokat: az égi vizeket, a fénysugarakat, a halandók világát és a földi vizeket. Ezek az égi vizek a mennyek fölött vannak. Az égbolt a támaszuk. A fénysugarak a levegőég, a föld a halandók világa, az alatt lévők pedig a földi vizek.”
 - 31 *Grimnir-ének*, 40–41. *Edda. Óészaki mitológiai és hősi énekek*. Szerk., nyersfordítás N. BALOGH Anikó, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 1985.
 - 32 „Vált, amilyen nagy volt, nagy hegygyé Atlas: a fürtje / és a szakállá liget; keze-válla gerince a hegynek; / és feje már nem fej: hegyoromként égre mered fel; / csontjai sziklakövek; majd szétnőtt minden irányban / (istenek, így rendelték), s azután a nagy égbolt, / oly sok csillaggal nehezült vállára, nyugodni.” Ford. DEVECSERI Gábor.
 - 33 Vö. COOMARASWANY, Ananda K.: *Rgveda 10. 90. 1 atisṭhāda daśāṅgulām* = *Journal of the American Oriental Society*, 1946, 2. sz., 145–161.

- 34 CUSANUS, Nicolaus: *A tudós tudatlanság*. Ford. ERDŐ Péter, Bp., Paulus Hungarus, Kairosz, 1999, 136–137.; Vö. Timaiosz 30B.
- 35 Gondoljunk bármit Rudolf Steinerről és az antropozófiáról, maga Steiner is a fenti szimbólumok alkalmazását javasolja a gyermekek természeti nevelésére és a magasabb értelemben vett környezettudatosság kialakítására.
- 36 Rúmi: *Masnavi*, IV., 520–521.
- 37 Bernardus Claraevallensis: *Epistola CVI. Ad magistrum Henricum Murdach*. (*Patrologia Latina* 182., 242B)
- 38 Az őseredeti bűn következtében az emberben megvan a hajlam, hogy ne az örökkévalóság felől szemlélje a természetet. Így azonban a teremtetett világgal való foglalatosság szükségszerűen tévűttá, az emberi élet fő céljától eltévelyítő erővé válhat, hiszen a megismerés nem lép túl az érzékelhető valóságon. Ez esetben az érzékelő létmód válik túlzottan hangsúlyossá, aminek beláthatatlan következményei lehetnek az embertúlvilági „sorsa” szempontjából. Lényegében ezzel kapcsolatos az a szintén mély bölcsességet hordozó tradicionális gondolkör, amely a tanítvány számára a természet állandótlanságát, romlandóságát, vadságát és könyörtelenségét (sőt rútságát) szinte túlzásig menően hangsúlyozza a transzcendens valóság változhatatlanságával, örökké ragyogó szépségével és harmóniájával szemben. Mindezt abból a célból, hogy az ember egyedül Istenre szegezze tekintetét és a hozzá vezető útról soha ne térjen le. Talán mondani sem kell, hogy eredetileg ez a felfogásmód sem „a természet lenézéséből” fakad. Sokkal inkább az isteni valóság értelemmel felfoghatatlan, mindeneket megelőző teljességének és tökéletességének szeretetét fejezi ki.
- 39 LÁNYI András: *A fenntartható társadalom*. Bp., L'Harmattan, 2007, 32–33.
- 40 A kép nem saját lelemény, szakmai és baráti körökben vándormotívumként él. Aki mindezt túlzónak érzi, hasonlítsa össze a *Carmina Burana* közismert, Ó, *Fortuna* című versének eredeti, a *Codex Buranus*-ban található zenei megfogalmazását (például a Boston Camerata előadásában) Carl Orff popkulturálisan meghatározó – más szempontból is figyelemre méltó – kantátájának azonos tételével s különösen ez utóbbinak egyéb felhasználásaival.
- 41 Teilhard de Chardin kézenfekvő példa lehet, de sajnos a közelmúltban elég a témával foglalkozó pápai enciklikát (*Laudato si'*) megemlíteni.
- 42 NASR, Seyyed Hossein: *Vallás és természeti rend*. Ford. UMENHOFFER István = *Ars Naturae*, 2010, 1–2. sz. 94–109.

Babus Antal

Fjodor Uglov, avagy sebészkés százéves kézben

■ Minden kor embere kutatta a hosszú élet titkát, a merészebbek még az örök élet után is sóvárogtak. A fáraók piramisokat építettek, az alkímisták az életelixírt keresték, a csodadoktorok varázssitalokat kotyvasztottak, napjaink sarlatánjai pedig számsorokkal ámítják a halandókat. Sokan állították már magukról, hogy birtokában vannak a hosszú élet titkának, de minden tudás, minden elmélet annyit ér, amennyit az élet igazol belőle. Fjodor Uglov, egy legendás orosz orvos életviteli receptje bevált: száznégyszáz évet élt, kilencvenhét éves koráig autót vezetett, de ami a legelképesztőbb: százévesen operált. Ha a fényképezőgép, a magnetofon, a filmfelvevő feltalálása előtt látta volna meg a napvilágot, menthetetlenül arra lett volna ítélve, hogy mesék, mítoszok, legendák hőseként maradjon fenn a neve. Életútja oly fantasztikus, oly hihetetlen, hogy könnyebb őt a képzelet szülöttének hinni, mint közülünk való hús-vér embernek. Uglov Magyarországon szinte teljesen ismeretlen, jószerével csak arról adtak hírt a szenzációéhes újságok, hogy bekerült a *Guinness Rekordok Könyvébe*. Mielőtt ismertetjük a hosszú élet titkáról vallott gondolatait, érdemes néhány mozzanatot felvillantani az életéből. Van mit tanulnunk tőle!

Családi háttér

Fjodor Uglov 1904-ben, Csugujevóban, egy parányi szibériai faluban, a Léna folyó partján született, Irkutszk megye Kirenszk járásában, mintegy ötezerkétszáz kilométerre Moszkvától. Oly messze van ez a vidék a civilizált világtól, hogy a cári rendszerben ide számúzték a politikailag megbízhatatlan elemeket – Uglov apját, a három osztályt végzett lakatost is. Az aranykezű mester egy aranyszívű, írástudatlan parasztlányt választott feleségnek, aki hat gyermeket szült neki. A kis Fegya minden házimunkából kivette a részét: súrolta a padlót, mosta az ágyneműt a folyóban, télen, a befagyott folyón vágott lékből hordóban hordta a vizet, vetett, kaszált, csépeelt, tehenet fejt, apjától pedig az asztalos- és a lakatosmesterség fogásait is ellette.¹

Nemsokára Kirenszkbe, a közeli kisvárosba költöztek, Uglov ott járt elemi és középiskolába. A családban nagy becsülete volt a tanulásnak, öt testvére közül négyen főiskolát, egyetemet végeztek.

A tanulás évei

Uglov gyerekkorától kezdve semmi más nem akart lenni, csak orvos. A legközelebbi egyetem Irkutszkban volt. Édesapja harminc rubelt adott neki útravalóul és ingyenjegyet a gőzhajóra, mondván, ez minden, amivel támogatni tudja, innentől kezdve magára van utalva. Rajongásig szeretett édesanyja, mint a mesében, kenyeret csomagolt a tarisznyájába, és az alábbi szavakkal bocsátotta útra:

„– Fiacskám, tégy jót az emberekkel, és ha jót teszel, ne várd, hogy azonnal viszonzják. Jót tettél – és feledd el. De a jót feltétlenül vissza fogod kapni, és éppen akkor, amikor különösen nagy szükséged lesz rá.”²

Uglov szívébe zárta a tanácsát, gyakran idézte, egész életében ez volt a vezérelve.

Az ezeregyszáz kilométeres utat Kirenszktől Irkutszkgig huszonkét³ nap alatt tette meg gőzhajón, csónakkal, kétszáznegyven kilométert a hegyeken át teherautóval és lovon, az utolsó harminc kilométert pedig gyalog.⁴ 1923-ban kezdte meg tanulmányait az irkutszki Kelet-szibériai Egyetem orvosi karán. Kitűnően tanult, negyedéves korában azonban kiütéses tifusz döntötte le a lábáról, huszonnégy napig eszméletlen állapotban, élet és halál között lebegett. Pokoljárása azonban ezzel még nem ért véget, előbb hastífusz, majd a vérmérgezésnek egy különösen veszélyes fajtája, a gennyvérűség (pyemia) támadta meg legyengült szervezetét. Egész testét gennyes hólyagok borították, láza magasra szökött. Gennyes középfülgyulladás – állapította meg az egyik orvos –, menjen másik kórházba. Nem lévén jártányi ereje sem, egyetemista társai hordágyon vitték át a város másik végébe, ahol még borzalmasabb fájdalmakat kellett kiállnia: vésővel vették a koponyáját, a füle mögötti csecsnyúlványt, ily módon tárva fel a gennyet.

A brutális kezelésre az utolsó pillanatban került sor, a genny hamarosan átterjedt volna az agyára.⁵

Egyetemi csoporttársának, Vera Mihajlovnának köszönhetette, hogy életben maradt, aki nem törődve a fertőzés veszélyével, a tifuszos Uglovot magához vette a lakásába, és ápolta. Uglov és Vera 1926-ban házasodott össze, három leánygyermekük született.

A tifusz annyira legyengítette Uglovot, hogy egészsége érdekében célszerűnek látta enyhébb éghajlatú vidékre költözni: a szaratovi egyetemen kapott orvosi diplomát. Professzorai fenntartottak neki egy helyet a klinikán, de Uglov elhárította a kényelmes állást, olyan vidékre kérte magát, ahol hiány volt szakszerű orvosi ellátásban, ahol nagyobb szükség volt rá. 1929 nyarán az alsó-Volga-vidéki Kiszlovkába, a több mint ötezer lakosú nagyfaluba nevezték ki körzeti orvosnak. A tifusza azonban kiújult, és az orvosi konzílium azt javasolta neki, hogy költözzön melegebb vidékre. 1930 őszén Kiszlovka apraja-nagyja összesereglett a fiatal orvos búcsúztatására, aki a Kaukázusba, Abháziába indult, és Otobaja településen folytatta gyógyító munkáját. Lóháton járta a falvakat, megismerte a hegyi népek kemény, őszinte világát. Kevés olyan hely van a világon, ahol több száz évnél idősebb ember él, mint Abháziában. Uglov is abban a reményben ment a hegyek közé, hogy megerősödik, de hamarosan még elcsigázottabb állapotban kényszerült távozni. A mocsaras környéken a malária két fajtája is megtámadta, a legveszélyesebb, a trópusi is. De nemcsak a malária kínoztá, elégedetlen volt önmagával is, úgy érezte, hogy csak diplomája van, de a tudása gyér. Többre vágyott, sebész akart lenni, kiváló sebész – Leningrádba indult.

1931 augusztusában, a Mecsnyikov Kórházban, a híres Oppel professzor klinikáján kezdte el a szakképzést. Első itteni műtétjét oly ügyetlenül, oly görcsösen végezte, hogy az asszisztáló professzor asszony valósággal leforrázta: ilyen kampókkal, mert ezek nem kezek, nemhogy orvosként, de még házmesterként sem lenne szabad dolgoznia. Uglov komolyan fontolóra vette, hogy örökre hátat fordít a sebészi pályának, de lehiggadva belátta, hogy a kritika jogos. Ezután hónapokig be sem tette a lábát a műtőbe, mindkét kezével – vakon is, asztalfiókba tett harisnyán – otthon gyakorolta a legkülönbélebb öltéseket, varrásokat: „nyolc teljes év ment rá, közben mindennap gyakoroltam”.⁶ A gyakorlásnak meg is lett az eredménye: mindkét kezével egyformán jól operált, sőt a két kezével egyidejűleg két különböző műveletet tudott végezni. 1970-ben egy híres amerikai sebész Uglov egyik bemutató műtete után az orosz professzor mesésen finom kezéről áradozott.⁷

A szakképzés befejezése után önként, immár sebészként tért vissza szülőföldjére, 1933 és 1937 között Kirenszkben a

folyami munkások körzeti kórházának főorvosa és sebésze volt. A nyolcezer lakosú, Léna menti kisvárosban mai ésszel szinte felfoghatatlan körülmények fogadták a fiatal orvost. Műtőasztal sem volt, Uglov rajzai alapján a helyi asztalosok gyártottak egyet.⁸ Uglovot azonban kemény fából faragták, mindig azt vallotta, hogy „a nehézségek nem gyengítik, hanem erősítik a lelket”.⁹ Valóban rengeteget köszönhetett az itteni mostoha körülményeknek. Több száz kilométeres körzetben ő volt az egyetlen sebész, csak magára számíthatott, minden problémát egyedül kellett megoldania. Így lett belőle univerzális sebész. Óriási teher nehezedett a vállaira, sokszor hazamenni sem volt ereje, ledőlt a kórházi priccsre, és másnap reggel folytatta a munkát. Először itt kellett kivívnia magának a jogot a józanságra. Barátai hiába nógatták, nem volt hajlandó a pohárhoz nyúlni, mondván, hogy őt bármikor beteghez hívhatják, és ittasan nem operálhat. Ne fessd az ördögöt a falra, mert megjelenik! – csörgött a telefon, sürgősen a műtőbe kellett mennie. Uglov megkérte a barátait, hogy menjenek vele és nézzék végig az operációt. A látványtól az egyik a padlóra rogyott, a másikat szalmiákszesszel élesztgették... Uglovnak soha többé nem kellett előttük szabadkoznia, hogy miért nem iszik.

Négy év alatt Uglov a vidék legkiválóbb kórházává fejlesztette munkahelyét, ő maga pedig figyelemre méltó sebészi jártasságra tett szert.

Szerződése lejárt, és 1937-ben újra Leningrádba költözött, az orvostovábbképző intézet aspiránsaként tökéletesítette tudását. Tanulmányt írt kirenszki eredményeiről, de cikkét a szerkesztő visszatartotta, mert lektora, egy tekintélyes professzor Münchhausen meséjének nevezte, hogy egy szibériai, Isten háta mögötti kórházban gyomorcsonkolásban feleannyian haljanak meg, mint a sokkal jobban felszerelt leningrádi kórházakban. Cikkét hitelesítésre Kirenszkbe küldték, és hat hónap múlva – mit tesz a távolság és a bürokrácia! – megérkezett a válasz: az adatok valóságok.¹⁰ A lektoráló professzor azon nyomban csábító és megtisztelő ajánlatot tett az elsőéves aspiránsnak: legyen az asszisztense.¹¹ Nem törődve vele, hogy idő előtt előreléphetett volna a szolgálati ranglétrán, Uglov udvariasan elhárította az ajánlatot, maradt legendás atyamestere, Nyikolaj Petrov professzor mellett. 1939-ben megvédte kandidátusi értekezését, majd 1940 és 1943 között asszisztensként, 1944 és 1950 között pedig docensként dolgozott az intézet falai között.

Háborúk poklában

A szovjet–finn háború

Uglovot besorozták a hadseregbe, és 1939–1940 telén az egészségügyi zászlóalj főorvosaként a szovjet–finn

háborúban, elképzelhetetlenül mostoha körülmények között, ponyvasátorban, fogvacogtató hidegben, a végkimerülés határáig operált. Ez újabb nagy iskola volt számára: konzultációra, felkészülésre nem volt idő, megfelelő képzettségű asszisztensek segítségével azonnal kellett a legkülönbébb, nehezebbnél nehezebb műtéteket elvégeznie. A borzalmas sebek, a szenvedések látványa járatlan utakra, újításokra kényszerítette. Ez azonban még csak az első, rövid nyitánya volt a háborús „színdarabnak”.

Leningrád, a blokád kilencszáz napja

1941 nyarán Hitler megtámadta a Szovjetuniót, és szeptemberben Leningrádot elvágták a külvilágtól. Mivel Uglov a szovjet–finn háborúban megsebesült, nem küldték a frontra, hanem Leningrádban maradt, az egyik katonai kórház sebészeti osztályát vezette.¹² A blokád kilencszáz napja alatt az intézetet, amelyben a kórház is működött, öt bomba és tizenhárom tüzéségi találat érte, de a munka egy órára sem állt le. Uglov mindvégig operált: a légítámaszok és a tüzéségi tűz alatt, hidegtől elgémberedett ujjakkal, éhségtől tántorogva is. Tíz-tizenhat órát állt a műtőasztal mellett. Télvíz idején ötször tört ki a klinika összes ablaka.¹³ Egy alkalommal súlyos műtét kellős közepén repültek szanaszét az üvegszilánkok a műtőben, a villany kialudt, a nővér ijedtében a padlóra ejtette az utolsó steril szikét. A beteg a műtőasztalon feküdt, a késlekedés az életébe került volna, Uglov a petróleumlámpa pislákoló fényénél, egy kéznél levő, sterilizált borotvával távolította el a hatalmas repeszdarabot a páciens koponyájából.¹⁴

A történészek általában nyolcszázezerre teszik a blokád áldozatainak számát, de vannak, akik majdnem kétszer ennyire becsülik. A leningrádiak döntő többségével azonban nem bombatámadás, nem tüzéségi belövés, nem tűzvész végzett, hanem az éhhalál. Az éhínség volt a leggyilkosabb ellenség, amit a dermesztő hidegek még fel is erősítettek. Uglov második kategóriás átlagos élelmiszer-csomagot kapott, és „rendesen éhezett”. A szerencsének köszönhetten, hogy életben maradt. Az ínséges időkben a főorvos vagy két hónapra elutazott, Uglov lépett a helyére, az ő feladata lett a kórházban az étel megkóstolása, ellenőrzése.¹⁵

Irtóztató, tragikus esetekkel szembesült. Látta, hogy az éhség miként vetkőztette ki az embereket méltóságukból, emberi mivoltukból, de ez eltörpült a rengeteg hősiesség és áldozatkészség mellett: „Sok különböző korú, foglalkozású és képzettségű ember halt meg a szemem láttára, de egy sem mondta közülnk sem világos elmével, sem eszméletlen állapotban, hogy fel kell adni a várost, hogy megszabadulhassunk ezektől a kínoktól, hogy

jóllakhassunk, miként azt a fasiszta röplapok ígérték. Mindannyian hősként, az őrhelyükön haltak meg, abban a szilárd meggyőződésben, hogy Leningrád kitart és győzni fogunk.”¹⁶ Bármilyen súlyos sérülései is voltak a betegeknek, egyetlenegy sem akadt közöttük, aki felépülése után azonnal ne kérte volna vissza magát a frontra.¹⁷

Paradox helyzet volt, mondja Uglov, minél kilátástalanabbnak érezték az életüket, annál barátságosabb légkörben, annál buzgóbban, annál eredményesebben dolgoztak.¹⁸

A blokád alatt mehökkentő megfigyeléseket tett: jóval kevesebb volt a szívbetegségekben szenvedők száma, mint békeidőben. A már-már elviselhetetlen stressz, a háborús félelem, a megpróbáltatások éppen ellenkező hatással vannak az emberi szívre, mint váránk. Uglov magyarázata szerint „[a] fizikai megterhelések csökkentik az idegi feszültséget”.¹⁹

A világhírű sebész

A háború után Uglov csillaga egyre magasabbra emelkedett, egyre-másra végzett olyan úttörő műtéteket, amelyekre mások nem mertek vállalkozni. Az agy kivételével minden más szervet operált, még onkológiai műtétekre is vállalkozott. A Szovjetunióban az elsők között dolgozta ki az örökölt és szerzett szívbajok sebészeti gyógyításának módszereit, sikeres beavatkozásokat végzett a nyelőcsövön, a gáton, operált hasnyálmirigy-daganatot, szívkamramegnagyobbodást, tüdőt. Kivételes technikai tudása ezek életét mentette meg. Számos újítást vezetett be, az ő nevéhez fűződik a mesterséges szívbillentyű feltalálása.

1949-ben védte meg nagydoktori disszertációját a tüdőcsonkolásról. 1950-től a leningrádi, I. P. Pavlov akadémikusról elnevezett 1. Orvosi Főiskola Sebészeti Tanszékén dolgozott, több mint negyven éven át vezette a klinikai sebészeti tanszéket. A világ minden tájáról jártak bemutató műtéteire, amelyek végén gyakran csattant fel a vastaps. Michael Ellis DeBakey, a XX. század egyik legkiválóbb amerikai szívsebésze elragadtatással nyilatkozott róla: „Uglov professzor az önök nemzeti kincse. Ugyanolyan magasra emelte a sebészetet, mint amilyen magasra emelték önök a világűr meghódítását.”²⁰

Az ország minden sarkából özönlöttek hozzá azok a betegek, akikről a többi orvos már lemondott. Uglov sokat hadakozott a bürokráciával, mert ő beutaló nélkül is ellátta a betegeket. Nincs beutalója, de van betegsége, idézte gyakran példaképe, Nyikolaj Petrov szavait. Nem a papír a fontos, hanem az, hogy a betegnek visszaadjuk az egészségét. A beteget szeretni kell, mondta, a helyébe kell képelnünk magunkat. *A tüdőcsonkolás és A tüdőrák*

című monográfiáiból orvostanhallgatók nemzedékei tanultak, idegen nyelvekre is lefordították őket. Tíz orvosi szakmonográfiát és több mint hatszáz tudományos cikket közölt. Különféle számok keringenek róla, hogy hány műtétet végzett, a nem hivatalos honlapja szerint hatezer-ötszáz,²¹ de mások tízezret emlegetnek.

Káprázatos sebészi virtuozitását, újításait elismerték, 1961-ben a legmagasabb állami díjjal, Lenin-díjjal tüntették ki. A Szovjetunió Orvosi Akadémiájának 1955-ben levelező, 1967-ben rendes tagja lett, de számos külföldi akadémia is tiszteleti tagjává választotta.

Munkabírása

Sohasem keresett kifogást, hogy miért nem lehet dolgozni. Mostoha, közönséges halandóknak munkára teljesen alkalmatlan körülmények között is tudott, mert akart dolgozni. Aspirantúrája alatt idénymunkásoknak sebtében felhúzott, vizes, sötét fabarakk két kis szobájában lakott feleségével és három lányával. A szomszéd szobából harmonikaszó hallatszott át, az ablak alatt részekék veszekedtek, de Uglov a külvilág zaját kizárva dolgozott.²² A disszertációját szinte a térdén írta.²³ Ekkortájt tanult meg bármilyen ricsajban, bárhol dolgozni. Ha képes volt tollat venni a kezébe, írt villamoson, vonaton, unalmas értekezleteken, sőt sorban állás közben is.²⁴ Édesapja arra tanította, hogy minden munkát gyorsan végezzen, és ehhez élete végéig ragaszkodott: „Az embernek fiatal-korától rá kell szoktatnia magát, hogy mindenben gyors és szorgalmas legyen, még a jelentéktelen dolgokban is, hogy ne halassza holnapra, amit ma meg lehet csinálni.”²⁵ Egyszerű, világos életelveket követett – de tudjuk, hogy egyszerűsége szert tenni a legnehezebb –, amelyek jó részét a családjából, Szibériából hozta. Ezért vallotta, hogy a „legnagyobb gazdagság, amit az ember örökségül kaphat – a munkaszeretet.”²⁶

Már világhírű szívsebész volt, amikor egy váratlan, bürokratikus döntéssel kinevezték a Pulmonológiai Intézet igazgatójának. Nem volt neki új és ismeretlen ez a terület, az elsők között csonkolt gennyes tüdőt, nem is riadt vissza a feladattól. Öt évig fizetés nélkül látta el az igazgatói teendőket.²⁷ Ezzel párhuzamosan tanított a sebészeti tanszéken, a klinikán folytatta a gyógyítást, nem melleleg 1953 és 2006 között főszerkesztője volt egy sebészeti szaklapnak.

Miután igazgatósága alatt, 1965-ben gigászi szervezőmunkával felépült az Össz-szövetségi Pulmonológiai Tudományos és Kutatóközpont, rágalomhadjárat indult ellene: maradi, ellenzi az új sebészeti eljárásokat. Azt az Uglovot vádolták ezzel, aki számos, nehéz műtétet elsőként

végzett nemcsak a Szovjetunióban, de a világon is. Betelt nála a pohár, és lemondott.

A szépiró

Mint a tehetséges emberek általában, Uglov is több dologban volt tehetséges. Nemcsak a sebészkéssel, hanem az író tollal is mesterien bánt, sőt száznégyszeresen a festészetbe is belekóstolt. Feszültségét írással vezette le. Könnyedén, élvezetesen, izgalmasan írt. Úttörő szakmonográfiáin kívül szépirodalmi igényű műveket is hagyott az utókorra. Első ilyen könyve, *A sebész szíve* 1974-ben jelent meg, és milliós példányszámban fogyott el, több kiadást is megért, idegen nyelvekre is lefordították. Uglov orvosi szakkérdésekről is tudott érdekesen írni. Egy krimi izgalomával vetekszik, ahogyan legkockázatosabb műtéteit lépésről lépésre bemutatja: mi történt volna, ha megremeg a keze, ha a szike egy milliméterrel lejjebb szalad, ha véletlenül átvágja az eret, ha túl szorosan húzza meg a cérnát... Az olvasó együtt él és együtt izgul a sebésszel, szurkol a betegnek. A hivatásos írók is elismerték szépiírói teljesítményét, a Szovjet Írószövetség felvette tagjai közé.

Harc az orosz nép egészségéért a „fejlett alkoholizmus” korában

Minden alkohol méreg

Az 1940-es, 1950-es években az egy főre eső alkoholfogyasztás még a világátlag alatt volt a Szovjetunióban, de az 1980-as években kétszeresen, az 1990-es években pedig már négyszeresen felülmúlta azt, évi tizennyolc-húsz literre szökött fel.²⁸ Az alkohol évente kilencszázezer–egymillió áldozatot, naponta körülbelül kétezer-ötszáz (!) emberéletet követelt. Az alkohol és a halál is főként az európai, oroszok lakta területeken és a Baltikumban aratott. Mivel az államnak óriási bevételei voltak az alkoholeladásból, az állami és a pártszervek tétlenül nézték a pusztítást. Végül civilek verték félre a harangokat és szervezték meg az antialkoholista mozgalmat – élükön Uglovval. Csakhogy a pártállamban tilos volt minden magánakció, és a hatalmi szervek akadályozták a nemzetmentő kezdeményezést. Uglov és sokan mások is ebből azt a következtetést vonták le, hogy az orosz nép ellen tudatos irtó hadjárat folyik.

Bár Uglov már a II. világháború előtt megkezdte harcat az alkoholizmus ellen, felvilágosító tevékenysége a brezsnyevi pangás és a peresztrojka éveiben bontakozott ki. Egyre-másra jelentek meg a témában írott művei: *Illúziók fogságában* (1985), *Öngyilkosok* (1995), *Csapda Oroszországnak* (1995), *Az embernek kevés egy évszázad* (2001), százéves korában pedig az *Igazság és hazugság az engedélyezett narkotikumokról* (2004).

Könyvei óriási visszhangot keltettek, az ország minden pontjára hívták előadni, és nemritkán félig illegális körülmények között, de mindig zsúfolásig megtelt teremben beszélt. A sokkoló adatokat Uglov rendkívül hatásosan tárta a világ elé. Évi egymillió áldozattal számolva 1960 óta az 1980-as évek közepére huszonötmillió embert veszített az ország az alkohol miatt. Ez több, mint a II. világháború embervesztése! Rohamosan csökkent a születések száma. Az alkohol következtében 1960-tól körülbelül harminc-harmincöt millió ember nem született meg. Ha ehhez hozzávesszük a negyven-negyvenöt millió életben maradt italozót, alkoholistát – Uglov szavaival: az élő halottakat –, a végösszeg: százmillió fő. Végkövetkeztetése letaglózó: „az alkohol fegyverével az országban több embert semmisítettek meg, mint a nagy honvédő és a polgárháborúban, a kollektivizálás során és a személyi kultusz idején a koncentrációs táborokban”.²⁹

Nemcsak a számszerű fogyás, hanem az életminőség romlása is riasztó volt. Közép-Oroszországban a férfiak átlagéletkora negyvenöt évre csökkent.³⁰ Kétségbeejtő mértékben, évente mintegy kétszáz-kétszázhusz ezerrel nőtt az értelmileg fogyatékos gyerekek száma.³¹ Ezek kilencven százaléka alkoholista szülőktől származott. Mivel az alkohol elsősorban az agyra és az idegrendszerre hat, az alkoholtól egy idő után a nép jelleme is megváltozik. A tatár iga több mint kétszáz évig tartott, de az orosz nép jellemét nem változtatta meg – mondja Uglov –, ellenben az alkohol két-három nemzedék, ötven–hetvenöt év alatt átformál egy népet.³² Nem csoda, hogy ilyen adatokkal szembesülve, Uglovban megszólalt a népéért aggódó hazafi: „veszélyben van a nemzet genetikai kódja, ami pedig a legfőbb kincse”.³³ A saját életében kipróbált és bevált radikális módszerrel igyekezett megmenteni népét: mivel minden alkohol mérge, ezért minden alkoholt be kell tiltani. Rövid időre Uglov és a józanságpártiak felül is kerekedtek: 1985-ben Gorbacsov alkoholelleanes kampányt indított, Uglov könyveit nagy példányszámban terjesztették. A józan életet népszerűsítő klubok alakultak, országszerte felvilágosító, bentlakásos, terápiás tanfolyamokat szerveztek. A kampány gyors eredményeket hozott, negyven százaléka csökkent az egy főre eső alkoholfogyasztás, az átlagéletkor nőtt, a születések száma megugrott, a halálozások és a bűncselekmények száma csökkent, de a társadalom kettészakadt: a nemzeti érzelműek támogatták, a liberális-demokraták elleneztek a korlátozó intézkedéseket. Utóbbiak főként a költségvetés kieső bevételeivel, a feketegazdaság és a metil-alkohol-mérgeződések számának növekedésével érveltek. Az egyik legtekintélyesebb közgazdász akadémikus hiába

bizonyította be már két évtizeddel korábban, hogy az állam végeredményben veszít az alkoholizületen, az antialkoholista kampány 1990-re kifulladt. Uglovék veszítettek, az alkoholfogyasztás hamarosan még végzetesebb méreteket öltött. Oroszország kifosztása és tönkretétele Jelcin elnöksége alatt érte el a tetőpontját, és ez nem mehetett volna végbe a lelkek megroppantása nélkül, amiben az egyik leggyilkosabb fegyver az alkohol volt. Ezek hatására jelentette ki Uglov: „Népünket tudatosan itatják le. Ennek megvannak a maga okai. Egyrészt, a részeg ember engedelmes lesz és nem lázad, másrészt – az alkoholmaffia meggazdagodik. Ezeknek az embereknek nem kell a józan orosz ember...”³⁴ Ezt a meggyőződését erősítette az is, hogy a Szovjetunióban, egyedül a világon, a csecsemők és a szoptatós anyák étrendjébe bevették a kefir, jöllehet a kefir alkoholt tartalmaz. Uglov nagy visszhangot keltő cikkekben szállt síkra a gyakorlat megváltoztatásáért.

Dohányzás, illuminátusok és rockzene

Uglov egyetlen szál cigarettát sem szívott el életében, és bár a dohányzás ártalmairól is számos cikket írt, ezek nem tűnnek ki eredetiségükkel. Sokkal nagyobb feltűnést keltettek a rockzenéről kifejtett gondolatai. Pat Boone amerikai énekest idézte: „Senki nem mondhatja, hogy a rock and roll hatása egészséges és pozitív volt. Torz hamelni furulyához hasonlít, amely egy egész nemzedéket vezet az önpusztításba.”³⁵ Uglov különbséget lát a furulya és a rock csábítása között: az előbbi az agy felső rétegeire hat, az utóbbi a legalsókra, a rock az agresszió, a rombolás állati ösztöneit ébreszti fel.³⁶ Ezt szolgálja a ritmus is, mert a rock elsősorban a ritmusával hat az emberi szervezetre, a ritmus pedig az agy alsó rétegeivel, a vegetatív idegrendszerrel áll kapcsolatban. A ritmikus ingerre éppen ezért reagálnak elég aktívan az evolúciós fejlődés alsó fokán álló szervezetek. A kemény ritmusú zene olykor narkotikumként hat, megbénítja az akaratot, transzba juttatja az embert. A sámánok is éltek ezzel a módszerrel, hangosan és ritmusosan verve a csörgődobot.³⁷ Uglov szerint a rockzene nemcsak az ember intellektusára és pszichikumára, hanem erkölcsi állapotára is negatívan hat. A rockzenét is, akár az alkoholt és a dohányt, az engedélyezett narkotikumok közé sorolta, és az erkölcsi fellazítás eszközének tekintette. Meggyőződésévé vált, hogy a rockzenét az illuminátusok terjesztik. E sötét erők ellen felvilágosítással kell harcolni: „Meg kell most értenünk, hogy népünk elleni új lelki hadjáratot élünk át, amely hevesebb és kegyetlenebb, mint a tatárjárás volt a XIII. vagy a lengyel betörés a XVI. században. A nép

lelki egységét kell szembeszögezni vele, amelynek a pravoszlávia az alapja.”³⁸

A kommunista párttól a pravoszláviáig

Uglov többször elmondta: ő a kommunista rendszernek köszönheti, hogy egyetemet végezhetett, hogy megnyílt előtte az orvosi pálya. 1929-ben Kiszlovkában kérte felvételét a kommunista pártba; az év októberében meg is kapta tagjelölti kártyáját és első pártfeladatát: feltárni a kulákok gabonafeleslegeit.³⁹ Országszerte az volt a gyakorlat, hogy köztisztviselőknél álló személyeknek – tanítóknak, orvosoknak – kellett megpróbálni jobb belátásra bírni a parasztokat, hogy számolják fel egyéni gazdaságukat. A XX. század legnagyobb, tudatosan megszervezett éhínsége és népiirtása áldozatainak számát a történészek legkevesebb hatmillióra becsülik. A Szovjetunió fennállása alatt magának az éhínségnek a tényét is tagadták, csak a kommunista rendszer bukása után volt szabad beszélni róla. Uglov közvetlenül nyilván nem volt felelős senki haláláért, de könyvéből az derül ki, hogy közvetve segédkezett a kollektivizálásban, a parasztság felszámolásában. A részleteket egyelőre nem ismerjük, de valószínűleg Uglov életének erre a szakaszára lehetett a legkevesébé büszke.

Nem tudni, hogy meddig maradt párttag, de az ismeretes, hogy párttagsága ellenére egész életében a keresztény értékek szerint élt. Mivel azonban a Szovjetunióban üldözték a vallást és a hívőket, nyilvánosan csak a kommunista rendszer bukása után vallotta meg hitét: „Mélyen hívő ember vagyok. Vallásos családban nevelkedtem. Templomba járok, gyónok, rendszeresen áldozok. Meggyőződésem, hogy hit nélkül nem lehetséges magas erkölcsiségű és lelkiileg egészséges nép.”⁴⁰

Az egészséges életmód apostola

Az egészség ritkán jön magától – vallotta Uglov –, az egészségért harcolni kell, és a megőrzéséről is gondoskodni kell. Már gyermekként edzette magát, ébredés után mezítláb kiszaladt az udvarra, és a testét átdörzsölte hóval. Felnőtt fejjel reggelente egy vödör hideg vizet zúdított magára, majd törülközővel megre dörzsölte a testét. Meglepő, de nem tornázott, sport helyett a ház körüli munkát javasolta: porszívózott, sétált, gombászott, a dácán fát vágott, havat lapátolt, sílécen járt. A napirendjét vaskövetkezetességgel betartotta: éjjel fél tizenkettőkor feküdt le, reggel fél nyolckor kelt, és kilenc órákor már az intézetben volt.⁴¹ Nem éjszakázott, de kicsit irigykedve említette amerikai barátját, a világhírű sebészt, DeBakey-t, akinek elegendő volt három-négy óra alvás a teljes szellemi és testi frissességhez.⁴² És DeBakey kilencvenkilenc évet élt!

Uglov nagyon szerény ember volt, némi büszkeség csak akkor érződött szavaiban, amikor arról beszélt, hogy időskorában is fel tudja venni fiatalkori öltönyeit, mert nem változott a testsúlya, egy fölös kilót sem szedett fel, jóllehet volt hajlama a hízásra. Egyik legfontosabb életviteli tanácsa az volt, hogy ideális testsúlyunkat bármi áron őrizzük meg. A klasszikus szabályt követte, annyi kilogramm legyen az ember, ahány centivel magasabb egy méternél. Uglov százhetven centiméter magas volt, és állandóan hetven kilogramm. Sebészi gyakorlatából tudta, hogy az elhízott embereket sokkal nehezebb operálni, és nehezebben is épülnek fel. A nagy pocak különösen a férfiak esetében egészségtelen, mert a hasüregben felhalmozódó zsír feljebb nyomja a rekeszizmot és vele együtt a szívet is, ami nehezíti a működését. Az egészségügyi statisztikák Uglovot igazolják: a túlsúlyos emberek rövidebb ideig élnek. Vallotta, hogy a túlsúly nem a jólétről, hanem a testkultúra hiányáról tanúskodik.⁴³

Egész életében betartotta azt az édesanyjától kapott bölcs tanácsot, hogy az asztaltól mindig kicsit éhesen kell felállni. Második felesége, aki negyvennégy éven át volt társa, szemtanúja volt ennek. Uglov nem diétázott, mindent evett, de keveset. Ebédre három-négy merőkanálnyi levest, de ha hús is volt benne, akkor azt már második fogásnak tekintette. Főként a húst szerette. A tudományos táplálkozást elutasította.

– Nem vagyok nyúl, hogy zöltségeken éljek. Nálunk, Szibériában azok nem termettek – mondogatta.

Tojást, túrót evett, böjt idején a hús helyett halat. Bár gombászni nagyon szeretett, blokádos gyomrának a gomba túlságosan nehéz étel volt.⁴⁴

Uglov szerint naponta négyszer kell enni, de kis adagokat. A vacsora legyen a legszerényebb, amelyet nyolc óra előtt kell elkölteni. Szívesen idézett egy keleti bölcsességet: „A reggelit egyedül fogaszd el, az ebédet a barátoddal, a vacsorát add az ellenségednek.”⁴⁵

Uglov szerint sok betegségét az ember saját magának okozza. Mi ássa alá az egészséget? Legfőképpen a lustaság, a kevés mozgás. Gyalog járt, soha nem használt liftet, mindig a lépcsőn ment fel az irodájába. Másik ok a tisztasági szabályok be nem tartása: a porban, a piszokban sok mikroba van, amelyek sok betegséget okoznak. Egyszerű, de mély bölcsességeket vallott: „Az egészség a legnagyobb érték. Ha nincs egészség, boldogság sincs. [...] Az egészséges koldus boldogabb, mint a beteg király.”⁴⁶

Uglov soha nem ivott alkoholt, nem mérgezte agyát és idegrendszerét alkohollal, de hetvenes éveire derekáig hajlott némi engedménnyre. Felesége és anyósa is úgy gondolta,

hogy udvariatlanság, ha a vendégeiket nem kínálják meg szeszes itallal, ezért, hogy ne tűnjön fehér hollónak, Uglov is a szájához emelte a poharat, de csak a nyelvét érintette bele az italba.⁴⁷ Egy napon azonban tízéves fia a gyerekekre jellemző radikalizmussal és kérlelhetetlenséggel apjának szegezte a kérdést: ha azt hirdeti, hogy az alkohol mérge, miért van az asztalukon? Ekkortól Uglovék örökre számúzték lakásukból a szeszes italt, vendégeiket is csak gyümölcslével és teával kínálták.

A legfájdalmasabban alighanem azok a sorai érintenek bennünket, amelyeket a kulturált alkoholfogyasztókról írt. Uglov az idült alkoholistáknál is jobban ostromozta őket: „Józanág – ez az életünk normája. Akik »mérésékelt« adagok, a szeszes italok »kulturált« fogyasztására szólítanak fel, maguk is az alkohol rabjai. Az iszákosság és a kultúra semmilyen fajtákban és »adagokban« nem egyeztethetők össze, ezek ellentétek.”⁴⁸

Nők és szex

Uglov mindig a legnagyobb tisztelettel szólt a nőkről, az ő életében is fontos szerepet játszott a szebbik nem. Első felesége, aki a halál karmai közül tépte ki, amikor tifuszosan magához vette, mintegy harminc évig volt hűséges társa és segítője. Nem tudni, hogy mi vezetett a válásukhoz az 1950-es években, de családtagjaik szerint a szakítás után sem mondtak egymásra soha egy rossz szót.

1964-ben, hatvanéves korában újránősült, feleségül vett egy nála harminckét évvel fiatalabb doktornőt. Fiuk 1970-ben, Uglov hatvanhat éves korában született. Elmúlt már kilencvenéves, amikor egy újságíró tapintatosan arról faggatta, hogy fontos szerepet játszott-e az életében a szex. Uglov visszakérdezett:

– Miért kérdezi ezt múlt időben? Ma is férfi vagyok!

Sőt, százévesen is azt nyilatkozta, hogy még mindig férfi, és ezt annak köszönheti, hogy soha nem hajszoalta túl magát, hogy fiataloktól kezdve hetente csak egyszer-kétszer létesített intim kapcsolatot.⁴⁹

Életmód és életkor

Nem állította, hogy az ember szert tehet a halhatatlanságra, de mély meggyőződéssel hirdette, hogy a tevékeny idősor igenis lehetséges. Kilencvenéves korában bekerült a *Guinness Rekordok Könyvébe* mint a Föld leghosszabb, hatvanöt éves praxissal rendelkező aktív sebésze. Tíz év múlva ezt hetvenöt évre kellett módosítani, mert 2004 márciusában, százévesen kamerák kereszttüzében újabb műtétet végzett. Uglovot nem a rekorddöntés szándéka hajtotta. Egy régi betegének hatalmas, jóindulatú daganat nőtt a nyakán, de fiatalabb kollégái túlságosan

kockázatosnak ítélték az operációt, és nem vállalták. A beteg is ragaszkodott Uglovhoz, nem volt mit tenni, hozzá kellett fognia. Biztos, ami biztos, a fiatalabb sebészek ugrásra készen álltak, hogy szükség esetén a százéves kézből átvegyék a szikét, de erre nem került sor, Uglov keze nem remegett meg. Sőt, ezután még egyszer műtött, egy gyomordaganatot operált ki.

A hosszú élet egyik titkának a szüntelen munkát tekintette. Vallotta, hogy a legtermészetesebben munkával tudjuk megőrizni testi és lelki egészségünket. Megvetette a lustákat, akik másokon élőködnek, és meggyőződése volt, hogy a lusták nem élnek sokáig. 2001-ben, kilencvenhét éves korában megjelent, *Az embernek kevés egy évszázad* című könyvében magabiztosan kijelentette, hogy még rengeteg terve van, és az elkövetkező húsz-harminc évben nem szándékozik meghalni.⁵⁰ Személyes boncolási tapasztalatai és tudományos kutatások alapján állította, hogy ez lehetséges, mert az emberek nem az öregségtől, hanem betegségektől halnak meg. Éppen ezért a feladatunk a betegségek megelőzése, legyőzése. Ha az ember egészségesen él, meghosszabbíthatja az életét. Száznég évesen hunyt el, de a felesége szerint az egészségi állapota alapján erre senki sem számított. Fatális baleset okozta idő előtti halálát. Követ találtak a húgyhólyagjában, befeküdt a klinikára, de a műtétet el kellett halasztani, mert nem volt jó az EKG-ja. A várakozás alatt Uglov jellegzetes hibát követett el: éjjel felkelt, a kórteremben nem kapcsolta fel a villanyt, és a sötétben megbotlott a telefonszínórban: hanyatt vágódott, combnyaktörést szenvedett. A sürgős operációt gerincérintés nélkül végezték, és közben veseelégtelenség lépett fel. A húgykővet később, általános érzéstelenítés alatt távolították el. Ha nincs az operáció és az altatás, még sokáig élt volna, vélte a felesége.⁵¹

Uglov tizenkét parancsolata, amelynek köszönhetően száznég évig élt

Fjodor Uglov legnagyobb műve mesébe illő élete. Mint a jelentékeny emberek általában, sok mindenben radikális volt, de a száznég év öt igazolta. Életelveit tarthatjuk idejétműltnek, de aki százévesen még operál, arra érdemes figyelni.

Élettapasztalatát, szellemi frissességének titkát tizenkét pontba sűrítette össze és hagyta az utókorra:

1. Szeresd és védj a hazádat! A hazátlanok nem hosszú életűek.
2. Szeresd a munkát; a fizikait is!
3. Uralkodj magadon! Semmilyen körülmények között se törj össze lelkileg!

4. Sohase igyál és dohányozzál, ellenkező esetben az összes többi tanács haszontalan!
5. Szeresd a családot, viselj érte felelősséget!
6. Bármibe is kerüljön, őrizd meg normális testsúlyodat! Ne egyél többet a kelleténél!
7. Légy óvatos az úton! Napjainkban ez az egyik legveszélyesebb hely.
8. Ne félj időben orvoshoz fordulni!
9. Óvd meg a gyermekeidet az egészséget roncsoló zenétől és televíziós reklámoktól!
10. A munka és pihenés rendje biztosítja tested legalapvetőbb működését. Szeresd és kíméld a tested!
11. Az egyéni halhatatlanság elérhetetlen, de életed hossza nagymértékben tőled magadtól függ.
12. Cselekedj jól! A rossz, sajnos, magától jön.

JEGYZETEK

- 1 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга = Большая книга хирурга*. Москва, Издательство АСТ, 2019, 623.
- 2 УГЛОВ, Ф. Г.: *Человеку мало века*. <https://uglov.tvreza.info/knihi/cmv/0.html>
- 3 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга = Большая книга хирурга. i. т.* (2019), 53.
- 4 ГРИГОРЬЕВ, Евгений: *Федор Углов в день собственного столетия*. (film)
- 5 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга. i. т.* (2019), 66.
- 6 Уо., 97.
- 7 Уо., 489.
- 8 УГЛОВ, Ф. Г.: *Под белой мантией = Уо.*, 877.
- 9 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга = Уо.*, 623.
- 10 УГЛОВ, Ф. Г.: *Под белой мантией = Уо.*, 1210.
- 11 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга = Уо.*, 174.
- 12 «Столько в нем было энергии, тепла и любви» = *Соратник*, № 9, октябрь, 2008, 8.
- 13 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга. i. т.* (2019), 201.
- 14 Уо., 204.
- 15 ГРИГОРЬЕВ: *i. т.*
- 16 УГЛОВ, Ф. Г.: *Под белой мантией. i. т.* (2019), 931.
- 17 Уо., 1174.
- 18 Уо., 993.
- 19 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга = Уо.*, 585.
- 20 БАШАРИН, К. Г.: *Значение жизни и деятельности академика Ф. Г. Углова в формировании трезвого здорового образа жизни*. Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/person/abouthim/basharin.html>
- 21 <http://www.uglov.tvreza.info/person/index.html>
- 22 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга. i. т.* (2019), 166.
- 23 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга = Уо.*, 766.
- 24 УГЛОВ, Ф. Г.: *Под белой мантией = Уо.*, 875.
- 25 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга = Уо.*, 766.
- 26 Уо., 765.
- 27 УГЛОВ, Ф. Г.: *Под белой мантией = Уо.*, 932.
- 28 УГЛОВ, Ф. Г.: *Ломехузы*. (1. Глава: *Над пропастью*) Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/knihi/1/1.html>
- 29 Уо.
- 30 УГЛОВ, Ф. Г.: *Ломехузы*. (9. Глава: *Экономика алкоголизма и судьба перестройки*) Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/knihi/1/9.html>
- 31 УГЛОВ, Ф. Г.: *Ломехузы*. (1. Глава: *Над пропастью*) Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/knihi/1/1.html>
- 32 Уо.
- 33 УГЛОВ, Ф. Г.: *Ломехузы*. (8. Глава: *Под угрозой – генофонд нации*) Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/knihi/1/8.html>
- 34 ВЯЗОВСКИЙ, И.: *Академик Федор Углов: «Без веры не может быть духовно здорового народа»*, 2014, <http://krestovayapustin.cerkov.ru/2014/09/25/fedor-uglov-bez-very-ne-mozhet-byt-duhovno-zdorovogo-naroda/>
- 35 УГЛОВ, Ф. Г.: *Ломехузы*. (8. Глава: *Под угрозой – генофонд нации*) Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/knihi/1/8.html>
- 36 Уо.
- 37 Уо.
- 38 ВЯЗОВСКИЙ: *i. т.* (2014)
- 39 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга. i. т.* (2019), 85.
- 40 ВЯЗОВСКИЙ: *i. т.* (2014)
- 41 ЧЕРНЫХ, Евгений: *12 заповедей, благодаря которым выдающийся врач прожил 104 года = Комсомольская Правда*, 22. октября, 2016, <https://www.kp.ru/daily/26598.7/3613391/>
- 42 УГЛОВ, Ф. Г.: *Сердце хирурга. i. т.* (2019), 397.
- 43 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга = Уо.*, 715.
- 44 ЧЕРНЫХ: *i. т.* (2016)
- 45 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга. i. т.* (2019), 714.
- 46 УГЛОВ, Ф. Г.: *Образ жизни и здоровье*. (Глава: *Средняя продолжительность жизни*) Vö. <http://www.uglov.tvreza.info/pub/metod/ojiz.html#ojiz-1>
- 47 УГЛОВ, Ф. Г.: *Будни хирурга. i. т.* (2019), 661.
- 48 УГЛОВ, Ф. Г.: *В плену иллюзий*. Москва, Молодая Гвардия, 1985, 5.
- 49 Академик Углов. *Скальпель в столетней руке*. (интервью) = *Аргументы и Факты*, № 24. 16. 06., 2004
- 50 УГЛОВ, Ф. Ф.: *Человеку мало века. i. т.*
- 51 ЧЕРНЫХ: *i. т.* (2016)

Smid Róbert

Egy sziget lehetőségei

A szigetek mint az ökológiai, tudományos és társadalmi diskurzusok metszéspontjai

■ A geográfus Yi-Fu Tuan szerint a sziget egyike – az erdő, a part és a völgy mellett – azoknak a természetes környezeteknek, amelyek alapvetően formálták az embernek az ideális világról szőtt álmait.¹ Az irodalmi és bölcséleti gondolkodásban pedig a sziget mindig lehetőséget nyújtott arra, hogy a realista kódokat a szöveg kiforgassa, meghajlítsa, anélkül azonban, hogy a műre szükségszerűen ráragadna a tudományos-fantasztikus jelző. A szigetek le- és elhatároltságuk miatt ezért olyan kísérleti tereké válhattak, ahol az újabb tudományos eredményeket vagy a fizikai törvényszerűségeket spekulatív és kritikai társadalmi diskurzusokkal lehetett keresztezni. A fikció effajta szabadságának azonban majd minden esetben ugyanaz a biztosítéka: a szigetek saját ökoszisztémája, amelyben bizonyos feltételek teljesülése esetén olyan jelenségek és folyamatok is megjelenhetnek, amelyek bár elméletben lehetségesek, mégsem tapasztaljuk meg őket a mindennapokban.

Dolgozatomban először az európai kultúra sziget-toposzához szolgáltatok adalékokat, felülvizsgálva ezzel a szigetekhez kötődő asszociációk és bináris oppozíciók érvényességét a kortárs viszonyok között. Majd másodszer a szigetet mint kísérleti terepeket vizsgálom a kulturális és a természettudományos diskurzusok fénytörésében, kitérve a kolonizációs diskurzus ökológiai aspektusaira. Harmadszor pedig a szigetet néhány irodalmi példán keresztül nem elsősorban térbeli, hanem időbeli entitásként közelítem meg, ezzel rávilágítva arra, hogy azok mikroökológiája a fikcióban mindig sajátos temporális alakzatok bevezetését tette lehetővé.

1.

A biogeográfusok alapvetően kétfajta képződményre használják a sziget kifejezést: a nagy mennyiségű víz által körbevett szárazföldre és az olyan élőhelyekre, amelyek valamiért el vannak szigetelve a szárazföld többi részétől. Ha szigetekről beszélünk a nyugati gondolkodásban, akkor

ezeknek a területeknek a civilizációtól való távolsága, lehatároltsága – más oldalról az elhagyatottság és a társadalmi érintetlenség miatti felfokozott szabadságérzete – és periferialitása kerül előtérbe, a lakóihoz pedig, ha vannak, olyan képzetek kapcsolódnak, mint hogy a modern vívmányok kevésbé rontották meg őket, és a közösségi élményt intenzívebben képesek megélni.² Az effajta asszociációk leginkább azon mediterrán szigetekre érvényesek, amelyek kezdettől fogva felülreprezentáltak az európai kultúrában (gondoljunk itt akár a *Bibliára*, akár az *Odüsszeiára*),³ nem beszélve arról, hogy a turizmusmarketing is a trópusi paradicsomokat részesíti előnyben, amikor szigeteket reklámoz.⁴ Holott a szigetek geográfiai szórása azt mutatja, hogy túlsúlyban vannak az északi félteke mérsékelt vagy tajga éghajlati övéhez tartozó földterületek.⁵ A mediterrán párjaikhoz képest szerényebb számú, de nem kevésbé karakteres irodalmi feldolgozással rendelkező északi, hideg szigetek általában gyéren vagy egyáltalán nem lakottak, a kaland helyett a rideg túlélés, a megmagyarázhatatlan gyilkosságok és a misztikum helyszínei a fikcióban.⁶ Legyen szó mediterrán vagy sarkköri szigetekről, az említett konnotációk annak ellenére is megmaradtak, hogy elhagyott vagy senki földje szigetek valójában már nem léteznek, legfeljebb az olyan show-műsorok szimulációjaként, mint a *Survivor*, amelynél még figyelemmel kísérhetjük az ember felülkerekedését a természetben – a gondosan megtervezett feladatoknak köszönhetően. És bár a sziget metafora meghatározónak bizonyult a közösségi identitások kialakításában, egyik lakott sziget sem volt és nem is lehet teljesen elszigetelt – ahogyan maga az ember sem magányos sziget, itt felidézve John Donne ismert, „no man is an island” mondását. Egy szigetnek ugyanis a környező más szigetekkel, illetve a legközelebbi szárazfölddel is többé-kevésbé élénk gazdasági és kulturális kapcsolatokat kell fenntartania,⁷ a gazdasági megfontolások mellett azért is, mert az egyes szigetek – mint erről később még lesz szó – a lehatároltságuk

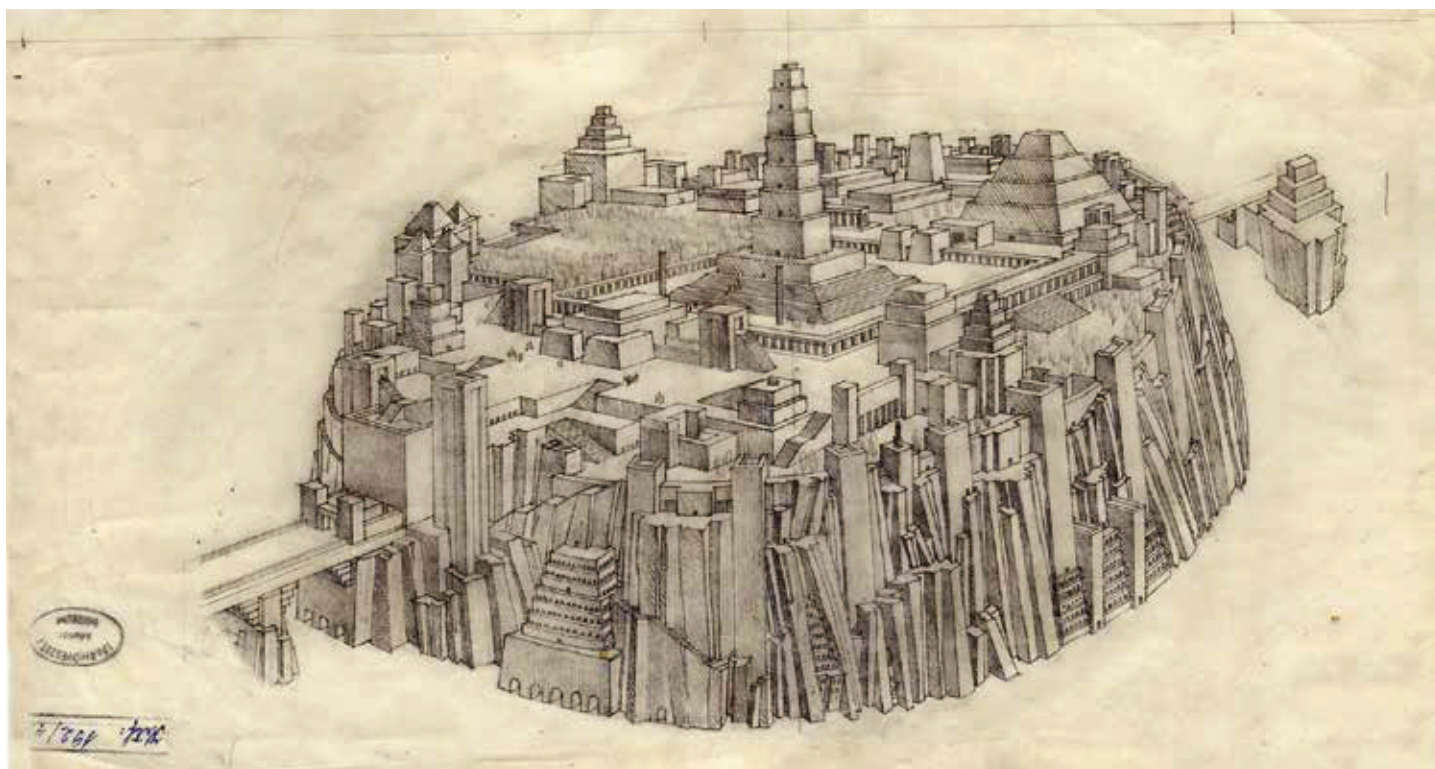
ellenére ritkán rendelkeznek valamifajta teljességillúzió meghatározta önképpel.

Mivel a sziget modern toposza, amelyhez a XVIII. századtól kezdve fordulni lehetett a krízishelyzetekben, illetve a társadalmi szorongások kifejezésekor mint menedékhez, az elvonulás helyszínéhez, vagy az alteritás tapasztalatának feldolgozásakor mint egzotikumhoz, manapság érezhetően túltelítődött, túldeterminálttá vált, és gyakorlatilag kifulladt,⁸ ezért a kortárs kultúrában a sziget egyre kevésbé mint természetesen adott és magát felfedezésre kínáló terület jelentkezik, inkább mesterséges és megalkotott helyként találkozhatunk vele. Míg az évszázadok során a kormányok gyakran alkalmazták a szigeteket büntető elkülönítésre, karanténra – nemhiába építettek oda börtönöket (Alcatraz) vagy létesítettek fegyvergyarmatokat (Ausztrália) –, addig a globális felmelegedés szülte ökológiai krízisben a szigetek az elkülönüléssel a túlélés egyik legrealisabb esélyét kínálják fel. Ráadásul nem is feltétlenül a magánszigetek szolgálhatnak egy esetleges katasztrófa utáni biztos élőhelyként, hiszen a jégsapkák olvadása miatt megnövekedett víztömeg azokat is alámoshatja, hanem a le nem bomló műanyag hulladékokból kialakult szeméthyegyek az óceánokban.⁹ E posztapokaliptikus, az egyéni karanténra építő szigetek jelenbeli eredője érhető tetten abban, ahogy Peter Sloterdijk nyilatkozik a modern lakásokról, amelyek egy-egy ember világ-szigetévé váltak;

ha az egyes ember nem sziget, mint azt Donne-tól korábban idéztem, arra mindazonáltal törekszik, hogy legyen egy saját szigete¹⁰ – az islandból így lesz I-land. Sloterdijk miniatűr világokként tekint a szigetekre, amelyeket berendezünk és belakunk, ennyiben a modernség egyik markáns toposzát idézve meg az elszigetelődéssel (Insulierung).¹¹ Háromfajta szigetet különböztet meg: az elsőbe tartoznak az olyan abszolút szigetek, mint az űrállomás, amely teljesen felszerelt életvilág egy, az életnek amúgy nem kedvező környezetben, a hideg világűrben; a második csoport a relatív szigeteké, ilyenek például az üvegházak és más hűtő-fűtő rendszerek, amelyek el vannak ugyan választva a külső környezettől, de nem teljesen más élet található azokon belül, mint kívül; a harmadik típus az antropogenikus sziget, amely egyfajta szocializációs inkubátorként fogható fel.¹²

A szigetet mint modern irodalmi toposzt alapvetően meghatározta Morus Tamás *Utópia* című műve, amelynek egy képzeletbeli szigeten megvalósított, ideális társadalmát éppen topográfiáján és időnkívülisége miatt működhetett heterotopikusan. Utópia úgy született meg a történelmi törekések között, mint ahogy a szigetek a tektonikus lemezek fragmentálódásából. Az utópiának a nevében (u-tópia, ou-topos [nem-hely]) is benne foglalt oximoronja, egyszerre a térbeliséghez kötődése és tértelkülisége lehetőséget nyújt egyrészt arra, hogy saját diszkurzív szabályrendszert alkosson meg, másrészt pedig arra, hogy

Maróti Géza:
Atlantis-City
távlati,
felülnézeti
rajza
1937–1939



ennek univerzalitását fikciósan meg lehessen írni. Louis Marin olvasata szerint Morus szigetének heterotópiája arra a paradoxonra épül, hogy Utópia magán kívül semmit nem ismer el, ideális működése mégis példaértékűként, másokra kiterjeszthetőként van beállítva.¹³ Utópia effajta önmagába hajlása tetten érhető a sziget térbeli és időbeli körkörösségében; utóbbival kapcsolatban arról van szó, hogy Morus könyve visszamenőlegesen tesz tanúságot Utópiáról mint valami valaha voltról – akárcsak Platón a *Timaios*ban Atlantiszról –, amely mindazonáltal a történelem végén helyezkedik el. Így Utópiát olyan értelemben is szigetként mutatja be a szöveg, hogy az csak önmagán keresztül hozzáférhető, vagyis a róla szóló leírason keresztül, amely a fikcionalizálással és az időbeli rétegek közötti mozgatással (a múltbeliként leírt sziget a jövőbe helyezett) megismétli Utópia kiszakadását a kontinensből. Ezért amikor Morus arról ír, hogy a tudományok és a művészet, az aritmetika, a geometria, a dialektika vagy az asztronómia miként karakterizálja Utópiát, illetve jelöli ki annak a külvilág bölcséletével szembeni határait,¹⁴ az olvasható metafikciós gesztusként is, amennyiben a saját tudományos-artisztikus szövege is végső soron Utópia határait teremti meg és újra. A metafikción keresztül az ismételt lehatárolásnak és a határok újraírásának dinamikája pedig eleve kiazmusa annak, ahogy Utópia határai Morus szerint egyszerre zártak a tenger felől, de nyitottak a centrum felé.¹⁵ Ugyanakkor, mint arra Marin felhívja a figyelmet, Utópia csak a szigetnek a neve, amelyé a kontinens, Abraxa átalakult.¹⁶ Ennek pedig, értelmezése szerint, csonkulásnak kell lennie, mivel a kontinens nevében szereplő görög betűket számértékükön véve 365-öt kapunk, tehát az egy évben szereplő napok számát a teljesség szimbólumaként.¹⁷ Ekképpen az ideális társadalom helye nem befejezett, illetve Utópia felfüggeszti a teljességeszményt, miközben egyszerre elhatárolja magát szigetként, de fel is lazítja saját lehatároltságát annak érdekében, hogy kiterjeszthetővé váljon idealizált állapota.

A Morus-féle utópikus, ennyiben pedig a társadalmi viszonyokra fókuszáló hagyomány rányomta a bélyegét a szigetnek mint irodalmi toposznak a használatára – hovatovább a filozófiai fikciókban, satírákban és parabolákban ez a szociológiai aspektus vezette az értelmezői tekintetet, a recepciótörténetben olyasfajta enklávét képezve, amelyben a társadalmon kívülinek a feltételei nem szorulnak kidolgozásra. Holott az utópikus művek többségében nagyon is meghatározónak, sőt katalizátornak mutatják az ökológiai tényezőket. Eva Horn ezért joggal emlegeti fel azt az egyenlőtlenséget, amely jellemzi az apokaliptikus fikciókat; mind Lord

Byron *Elsötétedés* című versénél, mind Gabriel Tarde *Fragment d'histoire future* (*Töredék a jövő történetéből*) című elbeszélésének vizsgálatakor kiemeli, hogy az embernek az ökológiai katasztrófákkal párhuzamosan bekövetkező állati sorba süllyedése inkább uralja a szövegek üzenetét, az egyébként annak kiváltó okául szolgáló, eredendően nem társadalmi krízissel szemben. Tarde-nál ráadásul egy tökéletes társadalom megteremtésének lehetőségét (saját szociológiai elmélete alapján, persze) rejt magában az a szituáció, hogy a lehűlt Föld miatt az emberiség a föld alá szorult.¹⁸ Ennélfogva a regresszió az állati létre megnyitja a szocializáció korrekciójának horizontját, vagyis a klímakatasztrófa tulajdonképpen egy „helyesebb” társadalmi fejlődés kiváltójaként szolgálhat. Mivel az ökokritika alapvetése, hogy a természet nem magától adódó anyag vagy díszlet, illetve hogy az ahhoz kapcsolt terek, mint a vadon vagy a sziget, nemcsak úgy ott vannak, ezért mind Byronnál, mind pedig Tarde-nál a társadalomfilozófiai diskurzus kapja a primátust. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy az elszigetelődés pontosan úgy erősíti fel ezekben a posztapokaliptikus helyzetekben a társadalmi átalakulást, ahogyan a szigetteffektus, avagy a „szigetlet ábécéje” (amplification by compression [felerősítés a tömörség miatt])¹⁹ működésbe lép az izolált területek evolúciójában. Sőt, maga az elszigeteltség a klímakatasztrófák során nemcsak következmény, hanem a sziget tulajdonképpen előfeltétele is egy effajta extrém ökológiai diskurzusnak is, mivel a szigetek nagyobb arányú kitettsége a klímaváltozásnak²⁰ szolgáltat modellt. A posztapokaliptikus fikciónál is szembeötlőbb a társadalmi és az ökológiai diskurzusok keveredése az olyan, zöld utópiákban, mint Aldous Huxley *Islandje*, amely antikapitalista és osztály nélküli társadalmával a természetes állapotként feltételezett dehierarchizációt gondolja megvalósítani. Bár – ahogy erről a *Robinson Crusoe* kapcsán szót fogok ejteni – a szigetek ökológiája egyáltalán nem nélkülözi a hierarchiát, Huxley regénye fonák módon annak egy másik aspektusához képest mégis bír némi pertinenciával: az európai egység- és teljességszemlélet a szigetekeken azok eredendő „szórtsága” miatt értelmezhetetlen, ennyiben pedig számos olyan bináris oppozíció nincs meg a szigetlakók ökológiájáról való gondolkodásában, amelyek bizonyos kulturális hierarchiákat (például teljesség–hiány, centrum–periféria, rész–egész stb.) meghatározónak mutatnak az európai kontinensen.²¹

Ennek ellenére a szigetekről még mindig hajlamosak vagyunk a metafizikus vizsgálódási praxisunkhoz illő dicshotómiákban gondolkodni; ilyenek a globális, határtalan

világ és a lehatárolt lokalitás; az őslakos és a betolakodó; a paradicsom és a börtön; a sérülékenység (például gazdasági kiszolgáltatottság, időjárás változásoknak való kitettség) és a szívósság (önállóság) ellentéte. Sőt, még a szigetek vizsgálatánál is szemben áll egymással az azok inszularitására koncentráló trend, amely a szigetet önmagában vizsgálja, és a nisszológiai megközelítés, amely a szigetet más szigetekkel és a kontinenssel összefüggésben, hálózatosan értelmezi. A víz, amely körülveszi a szigeteket, különösen nehezen illeszthető be ezekbe az ellentétpárokba, legfeljebb úgy, mint egy a szárazföld-sziget dichotómiát megalapozó, ám kimaradó harmadik, a Michel Serres-i értelemben vett parazita.²² A víznek mint közegnek tulajdonítható ugyanis, hogy a szigetek mind geológiailag, mind élővilágukban folyamatosan változó entitások lehetnek – nem véletlen, hogy a „sziget” szó etimológiája sokáig a sós tengerhez, az úszáshoz és az áradáshoz kapcsolódott, és csak később kötötték azt össze az „isolare”-val.²³ Az ár-ápany dinamizmusa egyszerre jelöli ki és számolja fel a sziget határait, ekkor pedig a külső (a bolygók mozgása) a belsőnek (a szigetnek) a legalapvetőbb koherenciájára bír hatással (miközben a víz mégiscsak összeér az éggel a horizonton, ezzel legalábbis vizuálisan semlegesítve a külső-belső szétválasztottságot). A víz hullámzása tehát sajátos ritmussal bír, mozgásban tartja a szigetet – annak lakóit is ideértve. Kialakulhatnak tengeri útvonalak a halászathoz, a sziget elhagyásához és az oda visszatéréshez, de azok a víz mozgása miatt szüntelen újraterveződnek, így nemcsak az utazás változtatja meg az embert,²⁴ de maga az út is folyamatosan változik. Nem véletlen, hogy a szigetekre az irodalomban mindig egy nem járt úton érkeznek meg a hősök: hajótörést szenvedve vagy eredeti úti céljukról letérve. Az állandó hullámzás szolgáltatja a szigetek littorális és liminális helyzetét, az áteresztő mediátori működésével pedig alapvetően különbözik a sziget másfajta határaitól, például a hegyláncoktól, amelyek a szigeten belülről hatnak kőomlásakor, földcsuszamláskor vagy vulkánkitöréskor.²⁵

2.

Az eddigiek alapján könnyen belátható, hogy a szigetek miért válhattak a normától eltérés terepeivé az európai gondolkodásban – a XIX. századi kutatások során felismert szigeteffektus pedig főleg olyan területté avatta őket a társadalmi képzeletben, ahol az extrém és abnormalis jelenségek mindennaposak.²⁶ Darwin evolúciós elméletének fontos pontjait szolgáltatták a Galápagos-szigeteken végzett kutatásai; az *A fajok eredete* 12. fejezetében ír például arról, hogy a csak egy adott élőhelyen ismert, úgynevezett

endemikus fajok miért is nagyobbak, mint kontinentális társaik: a hosszabb idő után egy elszigetelt területre érkező egyedek, hogy felzárkózzanak az ott őshonosakhoz, hajlamosabbak a változásra, és ez utódaiknál is jelentkezni fog, többféle mutáció formájában.²⁷ A szigetek magas fokú biodiverzitása és a fajképződés (speciation) gyakorisága,²⁸ tehát a konstans változás komplex biológiai tényei²⁹ eredményezik, hogy olyan empirikus területként vagy mind a flórát, mind a faunát magában foglaló terroirként lehet rájuk hivatkozni, amely egyszerre mozgat szociológiai, pszichológiai és ökológiai diskurzusokat, valahányszor azok irodalmi színre vitele megtörténik.³⁰ Heidi C. M. Scott helyes analízisét kiegészíteném azzal, hogy a szigetek a generatívként felfogott tulajdonságukat éppen abnormalis és degeneratív folyamataik miatt tudják érvényesíteni, amire a figyelmet Darwin evolúciós kutatásai hívták fel. Itt máris szembeütközhet egy olyasfajta feszültség, hogy a normatív evolúciótan az alapvetően a normától való eltéréssel azonosított szigetekre alapozva szolgáltatott bizonyítékokat saját érvényességéhez. Ezt a látszólagos ellentmondást pedig a legserényebben a XIX. század második felének a dekadenciát és a devianciát érintő alapvetően szociológiai, ám az evolúcióelmélet által ihletetten biologizáló diskurzusai inkorporálták.

A degeneráltakról szóló elméletek remek táptalajt találtak maguknak abban az evolúciós tényben, hogy a szigetek őshonos egyedei hiába hasonlítanak kontinentális társaikra, mégsem egy és ugyanazon fajhoz tartoznak. Az alternatív ökológiai valóságként – nem pedig a globális ökológiai folyamatok lokális akkumulációjaként – elgondolt szigetek élővilágának tagjai, ideértve a növényektől az állatokon át az emberekig mindent, annak ellenére szolgáltathattak mintát a devianciára és degenerációra a XIX. század európai kultúrájában, hogy a jelenség egyértelműen a városokhoz kötődött, értelmező fáklyavívői pedig leginkább a gyári munkások elerőtlenedése miatt aggódtak.³¹ Miközben a degeneráció és a deviancia feltételez egy normát, amelyet mindenképp meg kell diszkurzíve képezni ahhoz, hogy abnormalitásról lehessen beszélni, a szigetvilágok készen kínáltak fel ezeknek a XIX. századi elméleteknek egy olyan fokú idegenséget, amely pár nélkülüként (tehát normalitást nem igénylőként), egyfajta Jacques Lacan-i Nagy Másikként állt készen arra, hogy azt a társadalom tükrözéssel átemelje a saját rendszerébe: a szigetek vadvilágából a civilizált városba.

A sötét paradicsom (dark paradise) diszkurzív figurája is árulkodó lehet a devianciadiskurzusok térnyerése tekintetében: az irodalmi művek a XIX. században egyre kevésbé a hittérítő misszionáriusoknak a vadakat civilizáló

munkáját tárgyalták a szigetek kapcsán, inkább olyan helyé alakították a szigetet, ahol a főhős a vadságnak mint a degeneráció csábításának nekifeszülve képes fejlődni.³² A kalandregények zsánere mindenestre csak a művelés toposzát vitte át a(z) őslakosokat is magában foglaló környezetről a hősré, a moralizáló felhangokat a vallási szubtextussal (például az Édenkert-fantáziával, hogy a Paradicsomot a vadonban van lehetőség restaurálni) együtt viszont megtartotta. Az effajta dicsőséges narratívák azonban hiába alapozzák magukat az evolucionizmusra, a társadalmi és az ökológiai diskurzusok alapvető széttartása felett szemet hunynak saját alapjuknál. Először is, a normalitást, amelyet a statisztika XIX. századi pozitivisták fénykora hívott életre az átlag és a szórás által determináltnak, az evolúciótan egy spektrumra cserélte, és az abnormalitás helyett a diverzitást, a sokféleséget vezette be, még hozzá úgy, hogy egyaránt helyet biztosított a kiszámíthatónak (az optimumkeresés miatti szelekciónak) és a kiszámíthatatlanságnak (a fajok véletlenszerű mutációinak). Mivel így a degeneráció a civilizációtól való távolságtartásként és morális züllöttségként szembekerült a környezethez való alkalmazkodással és az ebből következő szelekcióval mint tényszerű evolúciós folyamatokkal, ezért ez utóbbiakat egy hipotetikus megkonstruált, egykor volt civilizált állapotot gyászoló perspektíva segítségével lehetett mégiscsak degenerációként értelmezni. Ezzel a beállítódással a devianciadiskurzusok elsősorban azt a társadalmi szorongást igyekeztek semlegesíteni, amelyet Darwin elméletének antropocentrikus szempontból kevésbé hízelgő belátása indukált: az ember és a többi faj között csak fokozati, nem pedig minőségi különbség van (ahogy a szigetek és a kontinensek ökológiája is kommenzurábilis, előbbieken mindössze intenzívebben vannak jelen az utóbbiak folyamatai). Mivel az evolúciót Darwin nem egyértelműen progresszivitásként, fejlődésként vázolta fel, ezért felerősödtek azok a félelmek, amelyek szerint a szigetvilág primitívjei egyszer a civilizált emberek szintjére érnek el, vagy hogy maga az európai ember sem fejlődött még ki teljesen,³³ sőt hogy nem elképzelhetetlen a visszafejlődés sem – például mint a korábban említett apokaliptikus fikciókban, Byronnál és Tarde-nál –, ekképpen pedig a jövő a morális kiteljesedés helyett az animális állapotba történő regresszió fenyegető árnyát vetette a XIX. század második felének társadalmi tudatában.³⁴

H. G. Wells *Dr. Moreau szigete* című regénye pontosan ezeknek az összekuszálódott XIX. századi ökológiai és társadalmi diskurzusoknak a terméke,³⁵ ahogyan Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ja is

rájuk reflektál. Nem véletlen, hogy *A kincses sziget* után néhány évvel ezt a regényt írta meg Stevenson, Hyde karakterével tulajdonképpen városi környezetbe helyezve a primitivitást³⁶ úgy, hogy a fentebb tárgyalt diszkurzív mintát követve a szigetlakónak mint Nagy Másiknak a társadalmi rendszerbe tükrözésével létrehozta a degenerált figuráját. Miközben úgy tűnik, hogy Hyde mindenben ellentéte Jekyllnek, valójában Jekyll volt az, aki megteremtette őt azzal, hogy a nyugati orvoslás helyett egzotikus gyógyszerekhez nyúlt,³⁷ ennyiben pedig Hyde nem más, mint Jekyll saját morális bukásának produktuma, a civilizációtól való eltávolodásának a testi manifestációja. A populáris regényadaptációkkal ellentétben Hyde Stevenson szövege szerint nem nagydarab szörny, inkább a kor kriminológiájának tipikusan regresszív jegyeit mutató deviánsa: fehér bőrű, törpe, majomszerűen szőrös, és képtelen a szavakat normális hangerővel, artikuláltan kiejteni – de nem ordít, hanem sutog.³⁸ Akik találkoznak vele, azokat inkább emlékezteti valamifajta előemberre, a darwini ősré, ezért élük át a regény szereplői ugyanazt a kísérteties tapasztalatot Hyde-dal találkozáskor, mint amit az európai polgárok, valahányszor az újságokban vagy a cirkusokban szembekerültek magukat a kolonizált szigetek őslakosaival. A regényben ráadásul ugyanazok az egyszerre eltávolító (az őslakos mint idegen faj) és adaptáló (az őslakos mint degenerált) mechanizmusok indulnak be a szereplőknél, mint amelyekről fentebb már szót ejtettem. Ehhez csatlakozik egy másik biológiai diskurzus is Stevensonál, amelyben a Darwin előfutárának tartott Jean-Baptiste Lamarck tanai idéződnek meg. Amikor dr. Jekyll arról értekezik, hogy Hyde azért fiatalabb és erősebb nála, mert nem fárasztotta őt ki az a társadalmi nevelés, amely civilizált szubjektumot állít elő,³⁹ akkor ugyanúgy átfedésbe hozza egymással az egyed- és a törzsfajlódást, mint Lamarck, azt feltételezve, hogy az ontogenezis során a filogenezis stádiumait követi az egyed.⁴⁰ Amellett, hogy Hyde karaktere miatt ez még ráolvasható a gyerekkorban járóknak elgondolt őslakos kultúrákra is – amelyeket nem a társadalmi fejlődés merített ki, hanem a természet edzett –, Stevenson a fentebb azonosított azon ellentmondást is színre viszi itt, hogy az ökológiai diskurzusban adaptációként megjelenő folyamat a társadalmiban devianciaként azonosítható: Hyde életerősebb dr. Jekyllnél, mégis deviánsként tekintenek rá.

Ahogy a társadalom összeházasította a szigetfantáziát a fajok abnormalitásának élményével, következésképpen a biológiai diskurzust a szocializációval, az evolúciót a morál kiművelésével írta felül,⁴¹ a Darwint követő utak a Galápagos-szigetekre ugyanezt megtették materiálisan is.

Például egy 1905-ös, a San Franciscó-i California Academy of Sciencesből induló expedíció bizonyos kihalt fajokat úgy gyűjtött be vizsgálatra és dokumentációra, hogy befogásukkal és a múzeumban kitömésükkel azokat valóban ki is pusztította.⁴² A fajok és a sziget ugyanannak a dinamikának estek áldozatul: a felfedezésből elfoglalás, alárendelés, besorolás és adminisztráció lett. A regények pedig pontosan ennek mentén konstruálták meg a narratívájukat, az interkulturális találkozásokat immár nyugati szempontból pusztán diszkurzív szinten fennálló érdekellentétként megjelenítve, mint teszi ezt például a *Győzelem* Joseph Conradtól. A kolonizációs narratívák e sajátos típusában az újfajta növény- és állatfajokat, esetenként pedig az idegen közösségeket kétféleképpen lehetett integrálni a társadalmi diskurzusba: egyrészt a természet gazdagságának, egzotikusságának és vadságának példányaiként, másrészt egy adott európai sztenderd szerint katalogizálható adatokként.⁴³ H. G. Wells egy másik műve, az *Æpyornis Island* című novella szépen bemutatja azonban, hogy mennyire kudarcos tud lenni a sziget ökológiájával szemben bármifajta beavatkozás. Annak főhőse egy olyan szervesmaradvány-gyűjtő, aki egy – Darwinnak a szigetek nagyobb példányaira tett megfigyelésére rímelő – óriásmadár-faj utolsó példányának tojásával érkezik meg egy ismeretlen szigetre. Az æpyornisfiókáinak a biológus a hajója roncsaiból épít fészket, később pedig elkezd kialakítani az élőhelyét, a sziget különböző pontjain elhelyezett táblákkal figyelmeztetve mindenkit, aki idetévedne, hogy ez egy különleges hely, a kihaltak hitt æpyornis területe. Bár a főhős igyekszik távol tartani magát a madártól, önvédelemből kénytelen lesz végezni vele, amikor az elhagyja a számára kijelölt helyet, és nekitámad a saját magát a madár érdekében karanténba helyező tudósnak. Mint Wells e satirikus novellájából is kitűnik, a szigetekhez való hozzáállást, a hozzájuk kapcsolódó narratívát három, markáns tényező együttes jelenléte határozta meg: a birtokolni akarás, az elszigetelődés és a változás (amely lehet a szigeté⁴⁴ és a hősé is).

A szigetek modernség előtti irodalmi feldolgozásaiban a természet leginkább a társadalmi diskurzus által színre vitt elemekhez van igazítva, így például Jonathan Swift Gulliver-történeteiben a főhős a liliputiak vagy a nyihahák országába látogatva olyan flórát és faunát talál, amely kielégíti a furcsa lények igényeit, viszont a fikcióban nem több biodíszletnél. Ezzel ellentétben William Shakespeare *A vihara*, ha töredékesen is, de Kalibán szigetének tényleges ökológiáját állítja elénk például azzal a Prosperóval, aki protoevolucionarista nézetei szerint a legjobb emberpéldányhoz házasaná ki a lányát, Mirandát.

A fajfenntartás egy másik – társadalmilag alantasabbnak vélt – megnyilvánulását látjuk a sziget terében akkor, amikor Kalibán megpróbál közöszlenni a lánnyal. Büntetésképpen ezért nemcsak Prospero szolgája lesz, de az ökológiai tudását, a szigetről való ismereteit (a források, a sókutak hollétét) is át kell adnia a betolakodó mesterének, vagyis Kalibán kiszolgáltatja magát annak a katalogizációnak, amely a Darwin utáni expedíciók sajátjaként jelentkezik, valahányszor az őslakosok megélt, empirikus tudásának absztrahálásába kezdenek a tudósok, táblázatokba és statisztikákba rendezve azt.⁴⁵

Ami viszont egyértelműen népszerű ökológiai témaként jelen volt már a modernség előtt is a szigetekkel kapcsolatban, az a kolóniákra költözés életminőség-javító hatása: akár a munkanélküliség előli elmenekülésről, akár a depressziót kivédendő feltöltődésről volt szó.⁴⁶ Ilyenkor pedig a sziget könnyen válhatott új otthonná úgy, hogy az eredeti otthon idegenséget kezdett árasztani a hős számára, ezzel megbontva az *Odüsszeia* által lefektetett hagyományát a cirkuláris utazásnak, és felfüggesztve a szigetről való boldog hazatérés toposztát. A szigetek őslakosait a kolóniákra költözők szemében – ilyen például Conrad *A szigetek száműzöttjének* hőse is – egyszerre jellemezte bizonyos fokú ártatlanság és veszélyesség, ez pedig paradox stratégiákat eredményezett például az angol kalandoroknál. Szerintük egyrészt a civilizált embernek távol kellene tartani magát az ilyesfajta degeneráltaktól, másrészt viszont ezeknek a népeknek amúgy is az a sorsuk, hogy meg legyenek hódítva⁴⁷ – mert például az őslakosok ugyanannyira védtelenek „természetes ragadozók” híján a külső hatásoktól, mint az endemikus fajok. Ezzel áll összefüggésben az a természetességsdiskurzus is, amely a meghódított, egzotikus területeken megszokottnak vélte a természeti katasztrófákat, nem pedig az ökoszisztémába való beavatkozás következményeinek; az ezekkel járó társadalmi problémáknak (például éhezés, hajléktalanság, vízhiány stb.) így egyből megoldóiként tudtak fellépni azok a hódítók, akik végső soron azokat előidéztek. Az idegen föld meghódítása ezért ugyanúgy magában foglalta a termékeny tételek fantáziáját, mint amennyire az ott meglévő flóra és fauna ki- és felhasználását, és az örökös rettegést attól, hogy a hódító számára idegen, a sziget számára viszont őshonos másik felemészti a kalandort. Ez nem egyszerűen a kannibalizmusnak a szigetekkel gyakorta kapcsolatba hozott sztereotípiáját jelenti,⁴⁸ hanem az invázióért bosszút álló sziget toposztát – az invázióért, amely először mindig a sziget ökológiájának megbolygatásával kezdődik, akár szándékosan, amikor az őslakosok eredeti növényeit „egészségesebbekkel” pótolták a hódítók, akár

véletlenszerűen, amikor az utazók által a hajóikon magukkal hozott magvak, gombák vagy állatok meghonosodtak a szigeten. A gótikus irodalomban a bosszú a szigetnek már afféle automatikus védekező mechanizmusaként jelentkezik, ráadásul a két leggyakoribb esete analóg azzal a fentebb tárgyalt, az evolúciótanból fakadó félelemmel, hogy mivel az evolúció nem egyértelműen progresszió, ezért lehetséges visszafejlődni, vagy éppenséggel a vadak érik el a civilizált ember szintjét. A sziget bosszúja vagy helyben következik be barbarizmusba süllyedésként: miután az ember hosszabb időt töltött a kolónián, az elszigeteltség miatt a vadakkal szemben még náluk is vérszomjasabban lép fel annak érdekében, hogy kordában tartsa őket vagy – beteljesítve az európai álmot – megmentse őket saját környezetüktől (lásd ehhez még Wells fentebb említett novelláját). Vagy egyfajta átokként érvényesül már a hazatérés, ennyiben a barbárok betörésére alludálva, amikor a nyugati racionalitás és a keleti misztikum összecsapásában az előbbi kénytelen fejet hajtani az utóbbinak: ismét csak Wells egyik novellájában találunk erre szemléletes példát. A *The Truth About Pyecraft*-ban egy angol polgár fogyni szeretne, ezért kipróbál egy indiai diétát, amelytől viszont súlyvesztés helyett lebegni kezd. Komplexebb megvalósulását látjuk ezt Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-jában: miután a címszereplő belakta, otthonossá tette a szigetet, talál egy idegen lábnymot, amely hosszú időre szorongást idéz elő nála, holott a szigeten tulajdonképpen semmi nem változott, pusztán az egyszerre jelen és távol levő Másik jelével nem tud mit kezdeni, mivel úgy hiszi, képes volt a természetet az uralma alá hajtani. A lábnymom gazdájának, Pénteknek a megjelenését követően retorikailag még fennmarad ez az uralom – Crusoe mindig úgy hivatkozik rá, mint a szolgájára –, valójában azonban kettejük viszonya nem társadalmilag és hierarchikusként írható le, inkább ökológiailag és együttélésként.

Az effajta koloniális fantáziái mellett Defoe művének ökofikciós szólama komolyabb a zöld utópiákénál. A *Robinson Crusoe* ugyanis érzékletesen mutatja be azt a folyamatot, ahogyan az egalitáriánusnak elgondolt természet visszaírja a hierarchiákat, ráadásul a saját hierarchiáit. Crusoe először ugyanis nem kolonizátorként vagy kultivátorként lesz a sziget ura – bár a kolóniákra utazáshoz társított (és reklámozott) lehetőségek megjelennek abban, hogy elér egy rangot, amelyet otthon, a társadalomban képtelen volt –, hanem azon prózai okból, hogy ő a legnagyobb ragadozó a szigeten, természetes húsevők híján. Mindössze arra kell figyelnie, hogy a kártevőket távol tartsa. A kártevők közé sorolható az a két macska is, amelyek a hajón még az egereket fogdosták össze, de a szigeten már nincsenek hasznára

Crusoe-nak, mert nem vadásznak úgy, mint a kutya, szaporodásuk pedig egyenesen teher a főhős számára. Ebben a túlélésre koncentráló helyzetben egy olyan ökológiai rend jön létre, amelyben a dolgok használati vagy saját értéke (Eigenwert) felfüggesztődik, helyette túlélőértéket (Überlebenswert) kapnak.⁴⁹ Ehhez kapcsolódik Crusoe gyűjtögető felhalmozása is, amely egyszerre helyezi el őt egy animális dimenzióban, amennyiben állati módon raktároz el élelmet későbbre az önfenntartás ösztöne által hajtva, és különbözteti meg őt az opportunistán dézsmáló állatoktól.⁵⁰

3.

A szigeteket hajlamosak vagyunk még ökológiájuk szerint is úgy elgondolni, mint leginkább térbeli dolgokat, holott a sajátos időbeliségükre a közelebbi vizsgálatuk szüntelen felhívja a figyelmet; legyen szó Morus *Utópiá*-jának körköröségéről vagy a degeneráció társadalmi diskurzusainak az evolúciótannal való összefonódásáról, csak hogy néhányat említsek a korábban tárgyalt aspektusok közül. Ennyiben az időfelfogás kapcsán jelentkező hagyományos megkülönböztetés a történelem lineáris folyását kifejező idő és a megújuló természethez kapcsolt ciklikusság között⁵¹ a szigetek esetében nemcsak felfüggesztődik, de a bináris oppozíció tagjai egymással összekeveredve újfajta temporális konstellációkat eredményezhetnek. Márpedig az ökológiára koncentráló értelmezéseknél kiemelt szerepet kapnak az azt létrehozó időbeli folyamatok explifikálásai,⁵² amelyek a szigetökológiák esetében meglehetősen sokrétűnek mutatják magukat.

Az egyik időalakzat-konglomerátumot a krimi műfaja szolgáltatja. A szigetek nemcsak remek terepet szolgáltatnak a bűnügyi fikciónak a határaikkal és az izoláltságukkal,⁵³ de kettős értelemben is rekonstruktív időbeliségről tanúskodnak. Egyrészt, amikor a hagyományos detektívregények kúriáit és egyéb zárt tereit idézik meg úgy, hogy akár egy régebbi technológiai állapotot (például nincs télerő, internet stb.) is megtarthatnak a mában a kontinenstől való elzártság miatt.⁵⁴ Másrészt az irreverzibilisnek gondolt idő megfordíthatóvá válik a büntény körülményeinek rekonstruálása során. Agatha Christie *Tíz kicsi négere* azonban nemcsak átértelmezi a detektívregények szigettoposztát például azzal, hogy annak középpontjába nem a szokásos angol kúriát vagy kastélyt helyezi, hanem egy nagyon is modern épületet, de bizonyos értelemben le is építi azt. Ezért az Indián-szigeten a szereplők nemcsak a kommunikációs és a közlekedési eszközöktől, de metafikciós szinten a műfaj

kellékeitől is el vannak vágva. A regény final girljének (a végső túlélőnek), Verának a kijelentései, valahányszor egyfajta primitív állapotot és állatkerti létet emleget a szigetre hívott vendégekkel kapcsolatban, illetve azoknak a gyilkossal folytatott macska-egér játékát, ezért egyszerre tekinthetők a sziget puritán, gyér környezete által motiválnak és a krimihagyománytól elszakított, „primitívebb” regényvilágra tett reflexiónak is. Ugyanez a metafikciós ambiguitás érhető tetten abban, hogy Vera öngyilkos lesz: egyrészt értelmezhetjük ezt az evolúció kapcsán tárgyalt szigeteffektusnak az érzelmek szintjén való megjelenéseként, másrészt a zsáner teljes leépítéseként is, amennyiben a szigetkrimi Christie-féle ökológiája nem engedi meg, hogy Vera egy hagyományos szerepet beteljesítsen utolsó túlélőként.

A múltnak nem pusztán a rekonstrukciója, de szó szerint a testet öltése is megtörténik Michael Crichton két regényében – amelyek mesterséges szigetei a hagyományos szigettoposz fentebb tárgyalt kifulladását is jelezhetik –, a *Jurassic Park*ban és a *The Lost World*ben, amikor a dinoszauruszok génállományának rekonstrukciójával sikerül feltámasztani számos őslényegyedet. Előbbi könyv „az állatkertből elszabadult fajok” („zoo-break”) szűzségét hasznosítja újra, az utóbbi azonban mélyebben ökológikus, mert konkrét fejlődési és adaptálódási útvonalakat vázol fel a szövege, arra a feltételezésre építve, hogy egy szigeten lehetséges lenne nemcsak feltámasztani, hanem konzerválni és fejlődni hagyni is ezeket a régen kihalt életformákat. A cím ennél fogva nemcsak a dinoszauruszok elveszett világára utal, hanem a szigetnek mint lehatárolt mikroökológiának a térben és időben elveszésére is, amennyiben a regresszió (a múltbéli génállományhoz való visszatérés) a progressziót (a dinoszauruszok számára soha meg nem adatott evolúciós továbblépést) szolgálja; a kihalt fajok evolúciójának rekonstrukcióját. Az eredeti *Jurassic Park*hoz képest, amely szórakoztató, az őslényeket domesztikált formában és élményszerűen bemutató hely volt, a *The Lost World* szigete a természet elszabadulásának a tere, amelyet mindazonáltal a technológiai eszközök alapoznak meg. A két regény lényegében a kolonializmus kétfajta ökológiai arcát mutatja: a begyűjtő, adminisztráló és kiállítóét, illetve a megőrzés, vagyis kultiválás érdekében beavatkozó, ezzel viszont az evolúciós rendet megbolygatóét. Utóbbi esetben a szigeten történeteket, az állatok egymással való harcát és párosodását egy olyan nézőpontból lehet figyelemmel kísérni, amely a természetfilmek kisajátító perspektívájának a sajátja, egyfajta „ökopornó”.⁵⁵ A *The Lost World* ugyanakkor bemutatja, hogy a technológiai lehetőségek mégsem

tudnak replikálni egy természetes ökonómiát: bár a kis arányú génállomány miatt a mutációk és a fajképződés felgyorsul, mivel túl sok ragadozó faj van, ezért a tudósok nem képesek a szigeten soha olyan biodiverzitást elérni, mint amilyen az evolúcióból amúgy következne. Ami viszont megvalósul a szigeten, az éppen annak a színre vitele, hogy miként változott Darwin „struggle for life”-ja a biológiai kontextusból a szociológiába áthelyezve Herbert Spencer-i „survival of the fittest”-té: a sziget tudósai ugyanis felemlegetik, hogy mivel nem volt kitől viselkedési mintákat ellesniük, az őslénypéldányok gyakorlatilag saját magukat szocializálták, ezért is lettek egyes fajok vérszomjasabbak, mint eredetileg voltak.

A szigetek határléte, littoralitása gyakran váltódik át időbeli határon létté, liminalitássá, nem véletlen, hogy az ifjúsági regények annyira vonzódnak hozzájuk. Leginkább az olyan robinzonádokból nyilvánvaló ez, mint Jules Verne *Kétévi vakációja* vagy a fantasztikus elemekkel teletűzdelt coming-of-age történetekből, mint Clive Barker *Abaratja*, ahol a szigetcsoport minden egyes szigete a nap egy-egy órájának felel meg. Ide sorolhatók még a nem fiataloknak íródott, de serdülőket szerepeltető regények is, mint *A Legyek Ura* William Goldingtól. Az ökokritika felől tekintve közös bennük, hogy szigeteiken a liminalitásnak több aspektusa is érvényesül: a biológiai, hiszen nem kifejezett fizikumú emberek a szereplők, a szellemi, hiszen a serdülők még nem érték el teljes mentális kapacitásukat, valamint a társadalmi, hiszen a tinédzserek szocializációja még nem fejeződött be, a szigetnek köszönhetően pedig ténylegesen egy köztes térben élhetik meg a még nem felnőtt, de már nem gyerek létük időbeli stádiumát.

Az egyik legexplicitebb metafikciós reflexiót a szigetek időbeliségére Umberto Eco *A tegnap szigete* című regényében találjuk, amelynek főszereplője, Roberto, miután hajótörést szenved, egy lakatlan hajóra kerül. A hajó egy földdarab, vélhetően egy sziget partja mellett horgonyozott le, köztük pedig ott húzódik a nemzetközi dátumválasztó vonal. Amikor a hajón ma van, a szigeten tegnap, ez az időbeli széttartás pedig tükröződik a narráció szintjén, ahogy abban Roberto jelenbeli tudatfolyamai és a múltban írt levelei váltogatják egymást, amely utóbbiakból az is kiderül, hogyan került az elhagyatott hajóra. A főszereplő az irodalmi hagyomány és annak toposzai mentén próbálja megkonstruálni azt a szigetet (például őslakosok hordáit vizionálja a hajója felé közeledni), amelyről nem tudja teljes bizonyossággal megállapítani, hogy tényleg sziget-e. Míg Defoe regényében Crusoe egy saját készítésű naptárral akarja a sziget időtlenségét valahogy bevezetni az európai sztenderd időszámításba

(a hetek és a hónapok közé a táblába vésett, különböző hosszúságú strigulákkal), addig Robertónál magának a szigetnek az identitása a kérdéses, az időben elfoglalt helye viszont tudott és szilárdnak tűnő dolog. Egészen addig, amíg a tér és az idő el nem kezd összefolyni a főhős szemei előtt: a hajóról a múltó jelenben mindig a sziget más-más oldalát, szegletét véli látni, éppen azt, amelyiket jobban megvilágítja a nap a pályáján haladva. Eközben pedig a szöveg megfordítani látszik az időtengelyt: a levélregény zsánerének alkalmazásával a regénytörténelemben egy olyan visszafele utat tesz meg, amely esetleg lehetőséget adhat a főhősnek arra, hogy a valóságban is az időben hátrafelé tudjon haladni és így eljutni a tegnap szigetéhez. Az íráson és narráláson keresztüli megalkotása a szigetnek természetesen rájátszik arra, ahogyan Crusoe-nál a memoárirás párhuzamosan történik a sziget kultivációjával (ezzel magát és a majdani olvasóit művelve), valamint Morus *Utópiájára*, hiszen a szigetet Roberto visszamenőlegesen, de mint jövőben elérendő célt textuálisan alkotja meg. Sőt, legtöbbször olyan, múlt idejű leírásait adja a szigetnek, amelyek alapján az akár egy valaha létezett sziget is lehet, ezt pedig a narráció csak felerősíti azzal, hogy tovább távolítja az időben a szigetről készült beszámolókat, hiszen Roberto leveleit, amelyekben erről szó van, már eleve múltként idézi fel. Hogy a földdarab tényleg sziget, arról csak Roberto beszámolóit tanúskodnak, amelyek egymásra is hatnak a múlt és a jelen közötti furcsa kölcsönhatásban. Vagyis saját magának az irodalmi hagyományból megkonstruált szigetleírásai vezetnek oda, hogy Roberto a jelenben egyre inkább egy szigetet kezd látni a hajóról. A sziget ezért a fikción belüli fikciává válik, olyan irodalmi hagyománnyá, amely empirikusan már nem hozzáférhető, fricskát adva ezzel a kortárs kultúra romantikus szigetképeinek is.

JEGYZETEK

- 1 TUAN, Yi-Fu: *Topophilia. The Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York (NY), Columbia UP, 1990, 247.
- 2 Vö. BOOMERT, Arie – BRIGHT, Alistair J.: *Island Archaeology. In Search of a New Horizon = Island Studies Journal*, 2007, 1. sz., 4.
- 3 Ennek egyik változata figyelhető meg a populáris műfajokban, például a krimiben vagy a romantikus regényben, amelyek már a borítóikkal is megidéznek az egzotikus szigetek hangulatát: Vö. CRANE, Ralph: *A Sea of Islands, a Sea of Crime. Island Crime Fiction in the Aegean Sea = Island Studies Journal*, 2019, 1. sz., 178. sk.
- 4 Vö. BALDACCHINO, Godfrey: *Editorial Introduction = Extreme Tourism. Lessons from the World's Cold Water Islands*. Szerk. Uő, Oxford, Elsevier, 2006, 4.
- 5 Uo., 6.
- 6 Az a felvilágosodás kori klímaelmélet, amely a népkaraktert meghatározó potenciált tulajdonított az észak–dél felosztásnak (lásd ehhez például KELEMEN János: *A nyelvfilozófia kérdései Descartes-tól Rousseau-ig*. Bp., Kossuth, Akadémiai, 1977, 280.), a szigetek kulturális reprezentációjának esetében úgy tűnik, a mai napig látens módon meghatározó. Nemcsak a skandináv krimi, hanem a horror műfaja is főleg a tajgán és a tundrán érzi jól magát, legyen szó az H. P. Lovecraft novelláiban gyakori expedíciókról vagy John Carpenter kultfilmjéről, *A dologról* (*The Thing*, 1982). A sziget és a klíma összefüggései egyébként identitásmegalapozóként is feltűntek az irodalomtörténetben, például az íreknél, akik a kolonizáló angolok másokat megbélyegző diskurzusával szemben, saját néplelkük magyarázatára használták fel a klímaelméletet. Lásd ehhez HASSETT, Joseph M.: *Climate and Character in „John Bull's Other Island” = Shaw*, 1982, 1. sz., 17–25.
- 7 BOOMERT–BRIGHT: i. m. (2007), 13. sk.
- 8 KINANE, Ian: *Theorising Literary Islands. The Island Trope in Contemporary Robinsonade Novels*. London, New York (NY), Rowman & Littlefield, 2017, 218. Ez a kifulladás különösen igaz a premodern, inzuláris szöveghagyományra, amelyeknek talán utolsó feltűnése a német pikareszkek epizodikusságában figyelhető meg. Lásd MOHR, Jan: *Inseln und Inselräume. Kontingenzzin Grimmelshausens und Dürers Schelmenromanen = Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Szerk. WILKENS, Anna E., RAMPONI, Patrick, WENDT, Helge, Bielefeld, transcript, 2011, 225–244.
- 9 MOURSI, Manar: *Island Phantasmagoria. Exploring the Political/Philosophical Underpinnings of Fictional Islands and Imagining a Future of Plastic-Pirate-Island-Utopias = Thresholds*, 2010. ősz, 57. Az sem lehet véletlen, hogy a mesterséges szigetek megszorodásakor döntött úgy a Netflix, hogy beszáll a *Rózsasziget* (*L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*, rend. Sydney Sibilia, 2020) elkészítésébe, mely film a saját szigetét megépítő olasz mérnök, Giorgio Rosa valós történetén alapul.
- 10 Jól mutatja ezt, hogy a magyarországi újabb, 2020 márciusában életbe lépő koronakorlátozások előtt az egyik leghosszabb sor az IKEA-nál volt.
- 11 A saját sziget kialakítására többfajta példát is lehet hozni: az irodalomból például Joris-Karl Huysmans különcét, aki külön helyszínekként rendezte be házának szobáit, például volt köztük olyan is, amely a tenger alatti élővilágot

- idézte meg, vagy az építészetből Le Corbusier-t, aki szintén szigeteket alkotott a lakrészeivel. Vö. SIEGERT, Bernhard: *(Nincs) a helyén. A rácsozat, avagy a terek megvonulazásának kultúrtechnikái = Tiszatáj*, 2017, 2. sz., 89–91. Sloterdijk Jules Verne Nemo kapitányát hozza példaként, akinek Nautilus nevű tengeralattjárója tulajdonképpen egy elektromossággal működő, mozgó hotel. SLOTERDIJK, Peter, *Sphären III. Schäume*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2004, 318.
- 12 Lásd Uo., 309–490.
- 13 MARIN, Louis: *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, 137.
- 14 MORE, Thomas: *Utopia*, Cambridge, Cambridge UP, 2016, 67–9.
- 15 Vö. Uo., 47–49.
- 16 MARIN: *i. m.* (1973), 143.
- 17 Uo., 144.
- 18 HORN, Eva: *A holnapután időjárása. A klímakatasztrófa rövid képzettörténete = Prae*, 2017, 1. sz., 48.
- 19 BALDACCHINO, Godfrey: *Capital and Port Cities on Small Islands Sailing Forth Beyond Their Walls. A Mediterranean Exercise = Journal of Mediterranean Studies*, 2013, 2. sz., 139.
- 20 NUNN, Patrick D. – KUMAR, Roselyn: *Origins and Environments = The Routledge International Handbook of Island Studies. A World of Islands*. Szerk. BALDACCHINO, Godfrey, London, New York (NY), Routledge, 2018, 64–68.
- 21 Vö. GLISSANT, Édouard: *Traité du tout-monde*. Paris, Gallimard, 1997, 193–195.
- 22 Vö. SERRES, Michel, *The Parasite*. Baltimore (ML), The John Hopkins UP, 1982, 12. sk.
- 23 BILLIG, Volkmar: *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin, Matthes & Seitz, 19–21.
- 24 BOOMERT–BRIGHT: *i. m.* (2007), 16.
- 25 Vö. HAY, Pete: *What the Sea Portends. A Reconsideration of Contested Island Tropes = Island Studies Journal*, 2013, 2., 223.
- 26 Erre remek példa, hogy a röpképtelen madarak – a természetes ragadozók kisebb száma miatt – jóval nagyobb koncentrációban és gyakorisággal fordulnak elő a szigeteken. BERRY, Andrew J. – GILLESPIE Rosemary G.: *Evolution = The Routledge International Handbook of Island Studies. i. m.* (2018), 94.
- 27 DARWIN, Charles: *The Origin of the Species*. London, Penguin, 1985, 379.
- 28 Vö. BERRY–GILLESPIE: *i. m.* (2018), 83. sk.
- 29 BOTKIN, Daniel: *Discordant Harmonies. A New Ecology for the Twenty-First Century*. New York, Oxford UP, 1990, 69.
- 30 SCOTT, Heidi C. M.: *Havens and Horrors. The Island Landscape = Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2014, 3. sz., 637.
- 31 Vö. KARSCHAY, Stephan: *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*. New York (NY), Palgrave Macmillan, 2015, 8.
- 32 Vö. FULLER, Jenn: *Dark Paradise: Pacific Islands in the Nineteenth-Century British Imagination*. Edinburgh, Edinburgh UP, 2016, 50–84.
- 33 Lásd ehhez az ember mint befejezetlen állat gondolatát GEERTZ, Clifford: *The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man = Uő: The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York (NY), Basic Books, 1973, 46.
- 34 HURLEY, Kelly: *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge, Cambridge UP, 2004, 56.
- 35 Máshol ezt az aspektust részletesen tárgyalom, ezért most nem fejtem ki. SMID Róbert: *A degeneráció szörnyűsége. Az állatok természetességéről H. G. Wells Dr. Moreau szigete című regényében = 1749*, 2020. október 23. <https://1749.hu/fuggo/tanulmany/a-degeneracio-szornyusege-az-allatok-termeszetesegerol-h-g-wells-dr-moreau-szigete-cimu-regenyeben.html>
- 36 Ugyanerre a megállapításra jut BRANTLINGER, Patrick: *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830–1914*. London, Cornell UP, 1990, 232. Ráadásul – a csendes-óceáni szigeteken tett utazásairól két könyvet is megjelentető – Stevenson amellett is érvel, hogy a románc műfaja a regénnyel szemben sokkal inkább a „vadembereket” szerinte jellemző elemi energiákra játszik rá.
- 37 KARSCHAY: *i. m.* (2015), 89.
- 38 STEVENSON, Robert Louis: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Oxford, Oxford UP, 2006, 15. sk.
- 39 Uo., 55.
- 40 Lásd ehhez GOULD, Stephen J.: *The Panda's Thumb. More Reflections on Natural History*. London, New York (NY), W. W. Norton & Company, 1980, 205. sk.
- 41 Vö. KARSCHAY: *i. m.* (2015), 61–62. Nem beszélve arról, hogy a korban ezt ráadásul a biológiai degeneráció előfeltételévé írták be, amikor a morális eltévelyedés (Ádám és Éva története) biológiai következményeiről beszéltek. Vö. Uo., 12.
- 42 JAMES, Matthew J.: *Collecting Evolution. The Galapagos Expedition that Vindicated Darwin*. Oxford, Oxford UP, 2017, 51–59.
- 43 Ahogy ezt Alfred Wallace, Darwin biológus kortársa hirdette 1876-ban. WALLACE, Alfred *The Geographical Distribution of Animals*. Cambridge, Cambridge UP, 2011, 177.
- 44 Például úgy, hogy menedékből rémálommá alakulnak. Vö. SCOTT: *i. m.* (2014), 640–642.
- 45 Hogy a törzsi know-how gyakorlatait lejegyezték, katalogizálták és absztrahálták a továbbítás és a megőrzés érdekében,

- azzal a betanítás és a gyakorlás révén történő elsajátítás praxisát írták felül a kolonizálók. Vö. CUBITT, Sean: *Finite Media. Environmental Implications of Digital Technologies*. Durham, London, Duke UP, 2017, 162.
- 46 BRANTLINGER: *i. m.* (1990), 24.
- 47 Uo., 22.
- 48 Ez a sztereotípiá mindazonáltal az európai társadalomban meglévő erőszak áthelyeződéseként is felfogható, amennyiben a kannibalizmus európai képe a saját húunktól eltérő hús fogyasztásának inverzeként tabusítódott. HUGGAN, Graham – TIFFIN, Helen: *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, New York (NY), Routledge, 2015, 194. Nem mellesleg a kannibalizmus a szerepek olyan felcserélhetetlenségén alapul, amely egyáltalán nem jellemzi a primitív társadalmakat, mivel Claude Lévi-Strauss óta tudjuk, hogy a reciprocitás elve milyen lényeges közösség-szervező elem náluk. Vö. LÉVI-STRAUSS, Claude: *Gondolatok a rokonság legkisebb alkotóeleméről* = Uő: *Strukturális antropológia I–II*. Ford. SALY Noémi, Bp., Osiris, 2001, II., 74–96. Hovatovább a kannibalizmus egy olyan külső–belső dichotómiát ír be (az evőét és a megevettét, illetve azt, ahogyan utóbbi az előbbi részévé válik), amely, mint azt fentebb tárgyaltam, szintén nem a szigetvilágok víz által mediatizált gondolkodásához illik.
- 49 Lásd az apokaliptikus fikciók ökológiája kapcsán HORN, Eva: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt/M, S. Fischer Verlag, 2014, 485. sk. (e-book)
- 50 Vö. COLE, Lucinda: *Imperfect Creatures. Vermin, Literature, and the Sciences of Life, 1600–1740*. Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2016, 163. sk.
- 51 A geológiai mélyidőt alkotó e két időalakzathoz vö. GOULD, Stephen J.: *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge (MA), Harvard UP, 1996, 191–200.
- 52 Az ökokritika egyik vezéralakja, Timothy Morton különösen fontosnak tartja ezt az aspektust az interpretációban, nem csoda, hogy a sötét ökológiáról szóló könyvében folyamatosan időszálak és -hurkok mentén orientálódik. MORTON, Timothy: *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York (NY), Columbia UP, 2016.
- 53 CRANE, Ralph – FLETCHER, Lisa: *Island Genres, Genre Islands*, New York (NY), Rowman & Littlefield, 2017, 19–30.
- 54 PEZZOTTI, Barbara: *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*. Madison (NJ), Fairleigh Dickinson UP, 2014, 125.
- 55 SCOTT: *i. m.* (2014), 654.

Józsa György Zoltán

Ökokritika, ökopróza és ökopoétika az orosz irodalomban

■ Természet és ember ősharmóniájának dokumentuma az *Igor-ének*; a fejedelem élettörténetének alakulására a természet nyomban rezdüléseivel felel, Igor a Donyeccei társalkodik, „víz, föld, levegő mutatja az utat”, menekülése közepette hol „hermelinné”, hol „szürke farkassá” válik, „sólyomként” suhan, folyó, növény, állat egyképpen szövetségese, rejti üldözői elől.¹ Az orosz hagyományban a jelentős szláv istenpanteon az idő homályába burkolódzó istenalakjait mindmáig fáradhatatlanul igyekeznek rekonstruálni.

A hegy, erdő, tisztás a XVII. századtól jó darabig életet, menedéket, békét és táplálékot nyújtott az üldözött óhitűeknek, akik a megreformált szertartást és ártírt szent könyveket elfogadó többségi egyházzal szemben ősi, puritánabb, üdvözítő hitük mellett tartottak ki. Az orosz erdő megszámlálhatatlan irodalmi és képzőművészeti metamorfózisa Fet lírájában, Lev Tolsztoj, Turgenyev, Osztrovszkij, Prisvin, Kuprin az oroszországi természethez értelmezést kínáló műveinek hagyományától átível a szovjet korszakba, Leonov prózájához. Az áttekintés szerzője, Vera Meyer német biotechnológus a *Ványa bácsi* kikristályosodott ökokritikai üzenetét értelmezve az antikapitalista, a plutokráciával szembehelyezkedő szerzői pozíciót emeli ki.² Ez leginkább arra enged következtetni, hogy az ökokritika némely irányzata láthatóan nem egyszer marxista fogalmak alapján képzei el a társadalom ideológiai átalakítását, noha a pénz és a tagadás szelleme már az újszövetségi történetben egyggyé válik.

Az orosz irodalom egyebek mellett épp axiológiai vonatkozásai, etikai elhivatottsága révén tett szert méltó hírré. A felelősségtudatának missziója az egyik mozgatóereje. Az ökokritika mint kutatási terület és módszer mindennek ellenére csekély súllyal esik latba az orosz irodalomtudomány roppant sokrétű kutatásokat folytató rendszerében, amelyben a posztmodern fogalomkészletéből adódó lehetőségek kiaknázása után a geopoétika, a szemiotika, a szellemi-történeti vizsgálódások jelentik az elmúlt évtizedek fősodráit. Annak

ellenére, hogy a komparatiztikát művelők nagy tábora tudatában van annak, hogy az ökokritika is részévé vált ennek a tudományágnak.³ Az ökokritika hiányára a szovjet múlt folyton kísértő kínos és ijesztő rémképei adhatnak valamilyes magyarázatot. A 2017-ben megjelent orosz felsőoktatási tankönyv mintha ezt a hiányt igyekeznék kompenzálni. Nem pótolni. A szerző, Szmirnova a XX. század második felének „természetfilozófiai prózáját” teszi vizsgálódás tárgyává, mintegy tizenegy szerző (egyebek mellett Jeszenyin, Zabolockij, Platonov, K. Pausztovszkij, Asztafjev és Kim) műveinek ezen vonatkozásait elemzi.⁴ Az aktuális kérdésre válaszul Julia Fiedorcuk lengyel egyetemi oktató és költő *Komposzt* című versét fordításban a közelmúltban közölte a *Zvezda* irodalmi folyóirat. P. Sz. Karako, a Minszki Egyetem oktatója tanulmányaiban az öko-filozófia és az ökoesztétika elméleteit tekinti át Kanttól Vernadszkijon át Roerichig, Csehov *Sztyeppe* című elbeszélését is e sorba illesztve.⁵ Az ökológia és vallás címszó alatt számos orosz nyelvű cikket és disszertációt találunk. Az ökoteológia – a világvallások és az ökocentrikus gondolkodás részeként – az amerikai egyetemeken is kutatott témakör.

A *Ványa bácsi*ban Csehov a némiképp saját tükörképének megfeleltethető Asztrov és az orosz dramaturgiai hagyományban a mindenkorai bölcsesség forrásául szolgáló, azt már nevével is sejtető Szonya beszélgetésébe ágyazza az orosz történelmi sors és a természetrombolás közti, az éghajlat miatt létrejövő kauzális viszonyt: az új erdők telepítését már a korszak hivatalossága állami jutalommal ismeri el, „az erdő megszépíti a Földet”, „magasztos hangulatot sugall”. A természethez fűződő viszony az emberség fokmérője: „Azokban az országokban, ahol enyhébb az éghajlat, kevesebb erőt fecsérnek a természet elleni harcra, épp ezért szelídebb és lágyabb ott az ember; ott az emberek szépek és hajlékonyak...” Asztrov már a XIX. század végén megfogalmazott ökológiai gondolatot artikulálja a táplálékláncok, a rendszert alkotó elemek kölcsönfüggőségéről: „Recseg-ropog az orosz erdő

a fejszecsapás alatt, elpusztul milliárdnyi fa, szétdúlják a vadak és a madarak otthonát, elapadnak és kiszáradnak a folyók, örökre eltűnnek a csodálatos tájak – csupán azért, mert a lusta embernek nincs annyi esze, hogy lehajoljon és felvegye a földről a tüzelőt [...], romlik az éghajlat, napról napra szegényebb és csúnyább lesz a Föld”.⁶ Ajtmatov, az oroszul író kirgiz szerző *Hóleopárd* című művével írja majd újra az erdő témáját, ember és természet Rousseau által kimondott egységét hirdetve.

A felvilágosodás korszakában Lomonoszov elmélkedő ódájában még a „felséges északi fény” és az „isteni nagyság” összetartozik. Az ökokritikai eszmény kezdeteit ugyanakkor érzékelni a magyarul a közelmúltban jeles fordításokat megért Nyikolaj Karamzinnek, az orosz szentimentalizmus atyjának irodalmi műveiben. A neoplatonikus panteizmus filozófiai hatása termékeny fogadtatásra talál az orosz kultúra mindenkor a spiritualitás felé törekvő közegében. Karamzin számára természet és kultúra ugyan egyenrangú, már *Egy orosz utazó levelei* című, nyugat-európai útjának episztoláris beszámolójaként keletkezett művében a kultúra alkotásait épp ezen gondolat jegyében a keretet nyújtó természettel együtt mutatja be.⁷ A természethez mint léttérhez eltéphetetlen kapocs köti a *Szegény Liza* (1792) címbeli hősnőjét, vele együtt vidul a reggeli madárdal felhangzásának pillanatától. A csábító Eraszttal esett végzetes botlás a természettől való búcsút hozza magával.⁸ A privilegizált ifjú morális ingatagsága a városi civilizáció terméke, amely az orosz kultúrkörben hagyományosan az antivilágok szférájához tartozik, különösen, ha a begunok szektájának hitvallására, a világtól elszakadó, menekülő istenkeresésükre tekintünk. A konfliktus Karamzin figurái közt korántsem szociális, forrása szemlátomást a természetközelség foka. Eraszt – Dudarjeva kultúrsemiotikai olvasatában – magát a kultúrát, a várost testesíti meg. Karamzin korán rádöbben a tradicionális paraszti lét és az urbanizáció közti antagonizmusra,⁹ végső soron a város Liza gyilkosa, aki a megesett fiatal lányokról szóló ruszalkahiedelmek szüzséjének megfelelően, a tóba ugorva végzi evilági életét.

Nem sokkal ezután a hegyek, a Kaukázus önálló irodalmi témává minősülése az orosz romantikus költőknek köszönhetően megalapozza a birodalmi hatalom által formált lírai diskurzust. Puskin *A kaukázusi fogoly* című művében, Lermontov lírájában és *Korunk hőse* című regényében az egzotikus hegyvidéki táj veszéllyel terhes, a természet és az ember romantikus kollíziójának kiindulópontja, az esztétikum forrása, a végtelen tér, erő és szabadság emberi jelképe, az egyén próbájának helyszíne, ugyanakkor viszont a természet kényének tere, a meghódított terület zártan maradó világa, a bosszú érlelődésének talaja, ami révén ezekben

a szövegekben a posztkoloniális lét és posztkolonialista kritika törvényszerűen vegyül az ökológiai irányzattal. Ettől lesz jellegzetesen ambivalens, ahogyan e térségben a katonai erőegyensúly váltakozása is a szeszély művének tűnik.¹⁰ Lev Tolsztoj *Kozákok* (1862) című regénye főhősét, az idealista tisztet, Olenyint is erre a tájra viszi, itt szembesül először halandó voltával, a sztereotípiákban élt élettől az író a természettel való közvetlen kapcsolatig vezet el.¹¹

Az ökológiai tudatosság prototípusát kétségkívül a családfáját a varég honalapítókra visszavezető Szergej Akszakov *Családi krónikájában* fedezhetjük fel éles kontúrjaiban, amely kiváló magyar fordításban áll rendelkezésre. A hősök élete szüntelen odafigyelés útján egyensúlyban tartott emberi kapcsolatok aprólékos nüanszait világítja meg, mégis az életük forrását jelentő felséges vegetáció misztériumában fogható csupán fel. A szerző tulajdonképpen regényes életrajzi prózája az ökopróza egyik legrégebbi darabja, elsorolja a földszerző nagyapa Urálon túlra történő áttelepülését, a bőkezű, érintetlen, elképesztő sokszínűségben viruló természet nyújtotta patriarchális nemesi gazdálkodás nyomán megalapozott édeni létbiztonságot, a hajlíthatatlan erkölcsi tekintélyt, szilárdságot és fensőbbiséget. A megkönnyeztetően finom gesztusokra is képes, kemény, félparaszi életmódot folytató, hajlott korú nemesember egészsége-ereje a műben mindig kontrasztban áll a városi lét sorvasztó hatásának epizodikus ábrázolásával. Mint alapos nyugati kritikusa hangsúlyozza, a „természetes élőhely” fogalmát lefedő szakkifejezés használata, a flóra és fauna szimbiózisára rámutató fejtegetései mellett a fa és víz közötti kölcsönös függőség törvényét feltáró Akszakov igazi ökoprózát alkot, a családi bölcsesség természetről alkotott tapasztalatát osztja meg a világgal, a beteg madarak gyógyítását az ember kötelességének tartja.¹² A baskírok, kalmükök, csuvasok, az ősi közösségi formában élő tőzomszédok a misztikus természetközelség varázsát tanítják meg az idevetődő orosz nemesembernek,¹³ aki lételemének érzi a felfedezést (mint annyi világjáró orosz, köztük Goncsarov is), nem ritkán életmódjuk átvételével mintegy kulturális transzfert valósít meg. Az ősi természetes gyógy mód hatékonysága Akszakov leírásában felülírja a „korszerű” orvostudományt.

Város és falu ökológikusan színezett ellentéte húzódik végig szarkasztikusan kiélezett vitákban Goncsarov regényein, Turgenyev vidéki édenkertjeiben, Bunyin sajátos, sztereotípiákon átlépő természetfelfogásától ihletett epikájában. Ugyanez az ellentét a nyugati civilizációból előpattanó, azzal töltekező Pétervár, a geometrikus városterv szüleménye, a kő és víz birodalma másfelől Moszkva, az ősi, keresetlen, fára szorítókozó, organikus építészete

közötti különbségekben is nyilvánvalóan feltárulkozik, az orosz kultúra alapjaiban duális jellegét mélyíti. Habár az urbanizáció a XX. századi társadalomszerkezetben gyorsul fel, előjeleit már az angolkórt okozó, az emberi életet is veszélyeztető környezetszennyezés mutatja. Nem hiába vizionálja Dosztojevskij Pétervár-képével koporsókként a szűk lakásokat, amelyben a lakó haldoklásra kárhoztatott. A bölcselelő, vallásfilozófus Ny. O. Losszkij *A világ mint szerves egész* (1917) című értekezésében a pszichikai és materiális folyamatok közti kapcsolat tételezésig jut.

A szovjet megaprojektek végső soron a természetnek a szocialista állam igája alá hajtását, lenyűgözését jelölték meg céljukul. Hozzá nem értés, felelőtlenség, technológiai hiba következtében a Szovjetunó 1921 és 1991 között mintegy hatvan jelentős technológiai katasztrófát élt át. A megannyi tragédia között nem hagyható említés nélkül az Aral-tó 1960-tól 2007-ig tartó szomorú agóniája, a Nyizsnij Novgorodban történt sugárszennyezés, a huszonhárom falu lerombolását követelő kistimi atomtragédia, amely Csernobilnál is súlyosabb volt, a Kolva folyó olajszennyezése 1983-ban, a pleszecki űrrepülőtéren a Vosztok–2M rakétahordozó üzemanyaggal való feltöltése során történt pusztító robbanások. Névlegesen 1930-tól létezett viszont folyóirat, amely *Természetvédelem* címen jelent meg. A II. világháborút követő társadalmi átstrukturálódás, a hidegháborús politika a hadiipari termelésre való átállást vonta maga után. Ha a háború előtt a szűzföldek feltörése mellett az ipari kiadások ellentételezését szolgáló tarvágás jelentette az ökológiai

rendszerekbe történő durva beavatkozást, a háború után az ipar vette át ezt a szerepet. Az első atombaleset az 1953-ban, Cseljabinszkban bekövetkezett meghibásodás, az 1957-ben Kistimben történt robbanást több mint 270 ezer ember szenvedte meg, 23 ezer négyzetkilométeres térséget, 217 települést érintett halálos sugárzása. A gázrobbanások, vegyi szivárgások, katonai balesetek, gázvezeték szivárgásából keletkező vonattűz a szovjet korszak állandó, legtöbbször nem publikus reáliái voltak; a harminc éve bezárt szemipalatyinszki kísérleti telepet és környékét, ahol atomrobbantások folytak, mindmáig nem sikerült sugármentesíteni. Az ivanovói, 1974-es föld alatti atomrobbantás további rettenetes mementó. 1945 és 1989 között pedig csak a szovjet haditengerészetnél kétszáz súlyos, környezeti kárral járó balesetet tartanak számon. A folyók folyásiránya megváltoztatásának a Csernyenko-érában felmerült gondolata is a közelmúlt fiaskói közé tartozik.

A tudomány kísérletezéseit ökokritikai kontextusba vonják Alekszandr Beljajev még a világháború előtt íródott fantasztikus regényei, *Az utolsó atlantiszi* (1925) és *Dowel professzor feje* (1925). Utóbbi a halhatatlanság kémiai képlete kapcsán a kisszerű egyéni ambíciók veszélyét avatja témájává, film is készült belőle.

Az 1960-as évek falusi prózája a szovjet újhullámmal párhuzamos jelenség, a megvalósulatlan olvadás újraindítására tett érdemleges kísérletet. Suksin, Valentyin Raszputyin, Asztafjev, Jasin, Szolouhin prózája nem várt áttörést jelentett, fellélegzést, elmozdulást a tisztulás



Nicholas
Roerich:
*Shambhala
éneke*
1943

felé. Ez az írói csoport értéként mutatja fel a muzsik természetisztelettel összefonódó erkölcsi tartását (szemben az orosz parasztot kevésbé kedvelő Gorkijjal). Suksin börtönből szabadult hőse, a legendás *Vörös kányafa* Jegor Prokugyinja menyasszonyként köszönti a nyírfát, amelynek törzsét a regény végén vére festi, miután elhagyott bűnözőtársai bestiálisan végeznek vele.

A korszak Magyarországon is nagy elismeréssel fogadott, *Isten veled, Matyora* (1976) című, az Angarában álló szigetről, a rajta kétszáz évnél is idősebb házakból álló falu elárasztásáról szóló regény Valentyin Raszputyin műve, amely az orosz ökokritika igen jelentős dokumentuma. Remek film is készült belőle, némiképp csehovi hangulatot árasztva, igazi tulai szamovárral. A címszereplő sziget kört asszociáló alakja burkoltan a probléma modell voltára utal. A mű címe az orosz nyelvben is fennálló mater–materia „anya” – „anyag” tövekre érvényes Matyora–matyerik „Matyora” – „szárazföld” jelentéspárokat aktiválja az olvasó tudatában, továbbá tudattalanjában és kollektív emlékezetében,¹⁴ az orosz olvasó emlékezetéből a víz alá süllyedt település motívuma pedig a középkori Kityeysz-legendát, az „orosz Atlantisz” legendás történetét hívja elő. Kityeysz, hogy megóvjá a Batu tatár hadai elől menekülő, erődjében menedéket lelő Georgij Vszevolodovics fejedelmet és kíséretét, maga az Isten süllyeszti a Szvetlojár-tóba. A legenda szerint a tó partján állók – a hallók és látók – tiszta időben a vízben mindmáig megpillanthatják a kityeysi kreml kupoláit, székesegyházait, s hallhatják a harangzúgást. Felidézi ugyanakkor a tájékozott orosz olvasónak a Vologda melletti Ribinszki-víztározó építéskor a generalisszimusz parancsára, 1941. április 13-án elárasztott Mologa város s vele együtt 663 település, kolostorokkal és templomokkal együtt elszenvedett sorsát. Az NKVD korabeli jelentése arról számol be, hogy 294 ember önként ment a halálba, odaláncolva magát a házához.

Maga az elsüllyedt Atlantisz újrakreált orosz mítosza az orosz történelem sorsfordító kataklizmáinak szinonimája szerepét, a betemetett múlt felkutatása vágyának jelentését öltötte magára már a XX. század elejétől fogva. A mítosz az orosz kultúra történetében gnoszeológiai perspektívákat nyit meg.

Matyora esetében a település kiürítését vízi erőmű építésével indokolják. Az orosz ökoregény ezen a ponton szinkretikus műfajjá válik, közelítése korántsem sematikus. Környezet és történelem, emberi sors és eszkatologikus világkép erőterében a falu elárasztása a „vízözön” világvégi hangulatát ismétli, amelyet az író a külön, félbolond, ösztönös vallásosságától a tisztánlátás képességét birtokló Bogodullal ki is mondhat. „Téres-tágas” mezői,

„gazdagsága”, a „sokféle vad” az embert eltartó föld, az örök kert ígéréstével kecsegtetett Matyorán.¹⁵ Az anya mint őskép nemcsak a hajlék, menedék, lakás képéhez társul, ugyanígy a környező növényzet is része Jung megállapítása szerint.¹⁶ Ebbe avatkozik bele a hatalom, a házigyári lakások fürdőszobás, szűk kényelmével „kárpótolva” a nagy terekhez szokott parasztot. Valentyin Raszputyin – vállalva a több oldalról rázúduló pergőtűzet, amelyben része volt már *Élj és emlékezz* (1974) című regénye megjelenése után is, amelyben a természet az erőszakot maga mögött hagyó menedékkévé válik – eleven lelkiismeretként nyúl a közeli és kissé távolabbi múlt nem hegedő sebeihez. Igazságot keres a megszenstelenített templomoknak (a matyori épp raktár lett), az elüldözött, földönfutóvá tett embereknek (kitelepített, halálra éheztetett népcsoportoknak). Víz és tűzet a hatalom pusztító elemmé változtatott. A „Semmik vagyunk, s minden leszünk...” mindenkibe betáplált jelszavát Raszputyin igencsak kétértelmű parafrázissá, az eszmélkedés, az egyén magára ocsúdásának kiindulópontjává teszi meg, az elszabaduló erő következményeinek súlyát érzékeltetve: „Olyan erő van most az ember kezében, hogy amit akar, megteszi”.¹⁷ Az „ott” a szülőföldjétől megfosztott embernek (ahol még szamovárja sincs) a gyökértelenséget, identitása feladását jelenti. A három öregasszony a párkák szerepébe csöppenve az utolsó élő tanúkat jelenti, koruk nemhiába ismeretlen, hiszen az egyházi anyakönyvet „elvitték”, mármint a Dzerzsinszkij vezette szervezet vagy annak utódja... A víz, az idő, a külvilághoz kötő elem, s „örök idők óta táplálta” őket.¹⁸ Ők az „árvák” – a szót gyakorta az óhitűekre vonatkoztatja a köznyelv. A kényszerű költözés a számvetést hozza magával, a temetődülés, a halottaktól való elszakadás csak a falusiakból vált ki megbotráncolást. A parancsot végrehajtó beéri a parancs fedezetével. Az Inturiszttal érkező turistákat hajóútjukon pihenésükben még esetleg zavarná a kereszték látványa – szól a korabeli „marketing” hivatalos, demagóg magyarázata a bunyini recept szerint (akinek dúsgazdag hősét Capriról „hosszú szódavizes ládában” szállítják el, biztosítandó a szálloda zavartalan bevételeit). Az új rend felszámolja a halottak kultuszát, ahogyan az idősebbek iránti gondoskodás kötelességét is. Bogodul, az egykori kolcsakista barakkban tanyázó félkegyelmű nem meglepő módon az áruba bocsátott szerelmet emlegeti szitkozódásában. A „pogánnyá tett föld” a matyoriak nyelvén a tiszteletet, a kultuszt, a szakrálist nem ismerő cselekedetének következménye.

Szolzenyicinnél természet és hatalom kezdettől fogva ellenlábások, már Ivan Gyenyiszovics a nyári időszámítás és az embernek a környezet által szabott életrendje közti eltolódásra figyel fel. A Belomorkanalként ismeretes, a

30-as évek elején, a tervgazdaság önmagáért való, gyilkos rohammunkájában – éjjel is, villanyfénynél –, a nép ellenségei verejtékéből épített, Karéliát átszelő, 227 kilométer hosszúságú, a Fehér- és Balti-tenger közti átjárást biztosító csatorna gigantikus vállalkozásként, egykori nevén Sztálin-csatornaként az örökkévalóhoz mérte önmagát. A paradox diadalt harminchét irodalmár dicshimnuszban írta könyvvé, a szovjet ember lám, képes volt, hogy világraszóló győzelmet arasson a természet felett... (Ez a heroizmus hatol be az ideológia valamennyi zugába s a felülről vezérelt művészet aszténiás mozdulataiba.) Sebtében egy angol nyelvű fordítást is kiadtak a Nyugat elleni lélektani hadviselés csodafegyver gyanánt. A hivatalos adatok szerint a későbbiekben éves átlagban mintegy hétmillió tonna teherrakományt szállítottak ezen a csatornán a hajók, zsilipjeire öt vízi erőmű települt. Némi kétértelműséggel a munkálatok felügyelői tisztjét ellátó, a vállalkozás sikerre vivő csekisták „végtelen szerénységéről” emlékszik meg Gorkij.¹⁹ Ez az építkezés nem csupán a vidék hidrológiai egyensúlyát bontja meg azonban, éppúgy káros a faunára is, minthogy állatok vonulási útvonalát vágja el, ezzel szaporodásukat gátolja, akár az autópályák.

A *Gulag szigetcsoport* ökológiai szálát természet és etika között láthatatlanul meghúzódo panteisztikus kapcsolat hevíti át, írója mérnöként, természethez közeli viszonyához hűen, azért éppen úgy aggódva tárja elének a táborok hálózatát. Ezek valamiféle előképeként, ironikusan felidézve Aphrodité isteni születését, a harmadik rész második fejezetének címében Szolzsenyicin az északon fekvő Szoloveckij-szigetek jeges, tengerhab mosta, tragikus arculatára mutat. Prisvin szavait kölcsönözve idézi meg „bűnbeesés előtti ártatlanságukat”,²⁰ „a világtörténelemtől” elzárt botanikus kertet, amelyben a középkortól fogva jámbor szerzetesek nevelgették gyógynövényeiket. A sziget zord éghajlatával dacolva, megnő itt a pompázatos havasi iszalag. A szigetek a forradalmat követő átnevelés vagy inkább megsemmisítés szörnyű koncentrációs táborának helyszínévé lettek, az északi torkolata felé tartó, hírhedett csatorna pedig nem messze mellette húzódik. A dokumentatív műfaj szigorú követelményeit konokul betartó írónak 1966-ban nyolcórányi, kitaró megfigyelés is csupán egyetlenegy uszálygözős megpillantásához volt elegendő. Eből szerzett jószágként a csatorna ebsorsra jutott, kihasználtsága elenyésző volt.²¹ A saraska, azaz a bizonyos értelmiségiek rezervátumaként kialakított „elit börtön”, a megbízhatatlan tudósok munkatábora a maga baljós légkörével és a *Pokol tornácában* vázolt szituáció pontosan enged következtetni a zárt városokban folyó kísérletek céljaira, jellegére. Vádirat, amely a sorvadás küszöbén álló szovjetrendszer ellen szól.

Gubarjev *Szarkofágja* (1987)²² dokumentarista, publicisztikus jellegű dráma, a csernobili katasztrófa pesszimista utójátéka, sirató és vádirat. Máig nem vesztett aktualitásából, Oroszországban lelkes középiskolai színjátszók tűzik repertoárra. A cselekmény helyszíne egy kórházi osztály, ahová a katasztrófa közvetlen áldozatai kerültek, és személyzete maga is fél a sugárfertőzéstől. A tűzkeresztségen itt áteső három orvosnő szimbolikusan a Hit, Remény, Szeretet az orosz nyelvben meglévő női neveit viseli, egyedüli orvosszer gyanánt a gyógyíthatatlanra a hit nélküli rendszerben. Az emeletek a stádiumok súlyosságát jelentik, akár Szolzsenyicin *Rákosztályában*, amely az irgalmatlan, lassú bomlást a társadalom és a rendszer önfelszámoló kórjának tekinti. A főhős beteg a Halhatatlan nevet kapja, ez az a fogalom, amely a szovjet rendszerben egyedül a bebalzsamozott Lenint illette meg. A hős az elkerülhetetlen vég tudatában filozofál, akár Gorkij drámai szereplői, abszurd iróniával kimondja, hogy ezekben a „betegekben koncentrálódik az emberiség tudásának java”. A bűnbakkeresés, a felelősség hárítása, az atomerőmű igazgatójának tagadása az infantilizált társadalom reakciói. A szépírói ambíciókkal nem rendelkező Gubarjev dokumentarista újságíróként a helyszínen tett látogatása hatása alatt kezdte írni a darabot. Az Apokalipszis orosz irodalomban alapvető prototextusának „üröm” és „fekete folyó” motívumai mellett a *Hamlet*-ből kölcsönözött motívumok az egyén tragédiáját a közösség tragédiájával villantják össze.

A nagyszámú természettudományos és műszaki értelmiséget kiképző Szovjetunió föderatív rendszerének szétesését szimbolikus módon előre jelzi Csernobil. Szergej Zaligin író és agrárszakember szibériai trilógiájában központi helyet kap az erdő.²³ 1993-ban napvilágot látott, magyarul egyelőre elérhetetlen nagyepikai kulcsműve a műfaji megújulásra utaló, tendenciózus *Ökológiai regény* címet kapta. Hőse, Golubjev Lobacsevszkij geometriáján időzik el, amely Oroszország geográfiájához méltó. Vernadszkij nooszférájában látja az ideált. Éppoly vonzalommal fordul a számok ősi misztikája, a kitüntetett hetes püthagoreus jelentése felé, mint a matematikai utópiát író,²⁴ emigrációba kényszerült Zamjatin regényének építője. Utóbbi, a D-503-as, aki viszont az embertelen diktatúra üvegcivilizációjából a Zöld Falon túlra száll a Nő kedvéért, a természetet jelentő „szabálytalan” zónában fedezi fel az ősi, önmagában élő emléket, válik rebellissé, az ideális állam nem illeszkedő, ezért eltávolításra ítélt atomjává. Zaligin regényhőse, Golubjev gyermekkorától a folyók bűvöletében él, a regény keletkezését kijelölő korszakban az alkoholizmussal és katonai fenyegetéssel folytatott,

részben látszatharc súlytalannak tűnik az államalakulat után hátrahagyott káros anyag és szennyezés veszélyéből fakadó feladatokhoz mérten, a természet óvása és a hatalom kerül ismét szembe, nemzet és nemzetiség kérdése, a fellángoló sebektől táplálkozó indulatot a természetvédő retorika nem egyszer szélsőséges áramlatai viszik tovább. Zalign regényalakját, aki felesége unszolásának sem enged, s megmarad a kutyatartást övező ellenérzésében, az amerikai filmek heroikus figuráival szemben a tehetetlen kisember prizmáján át eszmélő olvasó számára konstruálta. A szovjet tervgazdaság annyiban volt ellentétes árnyképe a fogyasztói berendezkedésnek, hogy a bevégzett munka a kötelességteljesítés eszmei mércéje, ám nem a kényelem vagy a javak megteremtésének forrása lett. S racionális sáfárkodást sem jelentett a Föld javaival: mindegyre a kínos hiánygazdaság szűk esztendei sorjáztak.

A természet erejének, az ellene elkövetett rombolásnak átélése is szokatlan irányokba ragad. Alekszijevisz *Csernobili imájának* interjúalanyai Puskintól idéznek, Istent emlegetnek és filozofálnak. Az ökokritika körüli orosz dilemma nem véletlen, minthogy az irodalom–tudat–természet kialakult sokféle viszonyrendszerének egymásra rakódott rétegeiben bizonytalan a helye. Ezek legmélyén vélhetően legelsőként a mitikus tudat természettel való azonosulása rejlik, a sorban annak későbbi archetipikus feltörése, a panteizmus egyik alapját képező, bennünk élő természetkultusz következik, az irodalmi és folklórszövegek elmaradhatatlan természeti képei és képzetei, végül a természet megóvásáért érzett felelősség. Közöttük a határvonal pontos meghúzása fogalmilag lehetséges. Természettel kapcsolatos képzeteinket meghatározza a tudatos és tudattalan szüntelen váltakozása. Annak belátása egyúttal, hogy a természet szépségének vagy javainak élvezése közepette tudatunk érthetően rest. Mindehhez – a ciklikus tudatfolyamatokon túl – hozzáadódik az orosz szinkretikus gondolkodásmód. A Volga és Oka folyó közötti hatalmas síkság fokozatos meghódítása a VI. századtól, a biztonságos, ám hideg északra költözés a portyázó népek elleni védelem reményében egyben a természettől való függőség elfogadásával is jár. A XX. századi tudat ezzel szemben mindenütt mostohán bánt a természettel; fokozottan igaz ez ott, ahol a „senkié” jelszava adja az állami berendezkedés alapját, a felelősséget áttették az államra, míg számonkérhetőség csak névleg volt.

Hemingway kisregényében Santiago csak csontvázat visz haza a zsákmányból. Asztafjev Ignatyicsa már feladja a Halkirályal folytatott hadakozást, tudván, saját életével fizetne érte.

JEGYZETEK

- 1 Ének Igor hadáról. Ford. KÉPES Géza, Bp., Magyar Helikon, 41–44.
- 2 MEYER, Vera: *Idyll. Ware. Ökosystem. Der Waldin der russischen Literatur = Osteuropa*, 2008, no. 4–5, 95–105.
- 3 GOULD, Rebecca: *The Ecopoetical Sublime in the Caucasus from Tolstoy to Manakaev = Comparative Literature Studies*, 2013, no. 1., 87.
- 4 СМЕРНОВА, А. И.: *Русская натурфилософская проза второй половины XX века*. Москва, Флинта–Наука, 2009
- 5 КАРАКО П. С.: *Экологическая эстетика: становление, сущность и роль в оптимизации социоприродных взаимоотношений = Вестник Полесского государственного университета, Серия общественных и гуманитарных наук*, 2010, 31–46.
- 6 CSEHOV, A. P.: *Ványa bácsi*. Ford. MAKAI Imre = CSEHOV *Művei IV*. Bp., Európa, 1959, 31.
- 7 ТОПОРОВ, В. Н.: «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1995, 91.
- 8 Uo., 120–122.
- 9 ДУДАРЕВА, М. А.: *Кто убил Бедную Лизу? Трансмиссия культуры в повести Карамзина «Бедная Лиза» = Концепт: философия, религия, культура*, 2020, no. 2., 126–134.
- 10 GOULD: *i. m.* (2013), 89–91.
- 11 Uo., 92.
- 12 HELFANT, Ian: *The Ambivalent Proto-Ecological Consciousness of a Nineteenth Century Russian Hunter = Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2006, Summer, no. 2., 57–71.
- 13 Vö. AKSZAKOV, Szergej: *Családi krónika*. Ford. BÁRÁNY György, Bp., Európa, 1970, 255–257.
- 14 Erről részletesebben JUNG, C. G.: *Föld és lélek. Az archaikus ember*. Ford. LINCZÉNYI Adorján, Bp., Kossuth, 1993, 15–16.
- 15 RASZPUTYIN, Valentyin: *Isten veled, Matyora*. Ford. HARSÁNYI Éva, Bp., Európa, 1980, 32, 43.
- 16 JUNG: *i. m.* (1993), 18.
- 17 RASZPUTYIN: *i. m.* (1980), 112.
- 18 Uo., 8–9, 13.
- 19 Idézi SZOLZSENYICIN Alekszandr: *A Gulag szigetcsoport. 1918–1956. I–II*. Ford. SZENTE Imre, Bp., Új Idő, 1989, II., 60.
- 20 Uo., II., 7.
- 21 Uo., II., 76.
- 22 Magyarországon Karig Sára fordításában mutatta be a kecskeméti Katona József Színház, 1988-ban.
- 23 MEYER: *i. m.* (2008), 104.
- 24 SZILÁRD Léna: *Mathematics as Utopia by Florensky, Belyj and Zamjatin = Hungaro-Slavica 1997. Studia in honorem Stephani Nyomárkay*. Szerk. BAÑCZEROWSKI, Janusz, Bp., ELTE Szlav Tanszékcsoportja, 1997, 304–310.

Szántó F. István

„Az egészben az angyalok a legérdekesebbek”

Adalékok Karátson Gábor humánökológiájához

■ Ha ma valaki felidézi (már, ha részese volt, már, ha egyáltalán átélte) a rendszerváltás körüli, a 80-as évek közepétől a 90-es évek elejéig tartó időszakot, jól emlékezhet a várakozással teli izgalomra, amely abból a vágyból (reményből?) táplálkozott, hogy hamarosan egymás után kerülnek elő az asztalfiókok mélyéről a rendszerellenességük és/vagy a rendszeridegenségük okán mellőzött nagy művek, ezzel párhuzamosan pedig a partvonalra (vagy a három T nevében partvonalon kívülre) szorított szerzők sokasága robban majd be a nyilvánosság terébe. Könyvkiadók és irodalmi folyóiratok tucatjai – nem néztem utána a statisztikákban, úgyhogy könnyen lehet: százaik – nőttek ki akkortájt szinte a földből, mindegyik a „nagy dobás” ígézetében. Nem volt teljesen megalapozatlan e várakozás: távolról sem a teljesség igényével, Hamvas Béla *Karneválja* (no, meg a ki tudja, milyen vargabetűket leíró, hol másolt-stencilezett, adott-vett) esszéi ezekben az években váltak szélesebb körben ismertté és elismertté, ahogy Várkonyi Nándor vagy (még a 80-as évek végén is az Országos Széchényi Könyvtár zárolt részlegében, csak külön engedéllyel tanulmányozható) Határ Győző hatalmas életművének bizonyos szeletei. És persze jelen írás protagonistája, Karátson Gábor is ekkor, szinte a teljes ismeretlenségből lépett elő, majd fel az irodalom színpadára. Ha megengedhető ennyi személyes vallomás, még ma sem tudok elérzékenyülés nélkül rágondolni, ahogy végzős egyetemistaként szinte „remegve izgalomtól” ütöm fel a szegedi pályaudvar újságoskioskjában a 2000 aktuális lapszámának tartalomjegyzékét, vajon fellelem-e benne úti olvasmányomul legújabb darabját Karátson esszé-sorozatának (amelyet néhány évvel később összegyűjtve fog közreadni a Cserépfalvi Kiadó, amely egyben mostani írásunk apropója is).¹ E helyzetértékelésünkben meg-erősíthetnek Balassa Péter szavai, amelyek egy, a „szellemi közeljövők” témájában tartott, 1986-os összejövetelen hangzottak el az Örley-körben: „Abban az irodalomban, amire most körülbelül közmegegyezés-szerűen

gondolunk, egészen jól mennek a dolgok, és mindez nagyon jó – művek, művek, művek...” Jelen témánk szempontjából azonban legalább annyira fontos az idézet folytatása is: „Én azonban néhány műtől eltekintve hiányolom a tragikus embert, a válságát megnevező, néma végzetet mégis szóra bíró ember jelenlétét; egyszóval a kisszerű hanyatlásunk mélyén rejtőző elképesztő jelentőséget és nagyságot, hiányolom a méltatlan körülmények és saját méltatlanságunk méltósággal való viselését, a méltóság visszaszerzését mint művészi problémát.”² Hosszasan boncolgathatnánk a mindebből kihallható, az irodalom felszabadulásának felszabadító örömebe vegyülő kedvetlenség vagy keserűség hátsó okait, szálazgathatnánk a Balassa kicsit rosszkedvű kijelentése mögötti frusztráltság összetevőit. Hogy mégsem teszem, annak elsősorban az a praktikus megfontolás az oka, hogy e fenti idézet mindenféle plusz kommentár nélkül is tökéletesen alkalmazható arra a Karátsonra, aki innentől, a 80-as évek közepétől-végétől kezdve szinte haláláig nem csupán ontja majd magából a műveket („művek, művek, művek”), hanem személyében annak a „tragikus”, a „válságát megnevezni” és a „néma végzetet szóra bírni” tudó embernek az alakját is egyre tisztábban láthattuk körvonalazódni, aki tulajdonképpen egyetlen írói-művészi problémájának „a kisszerű hanyatlásunk mélyén rejtőző elképesztő jelentőséget és nagyságot”, a „méltatlan körülmények” és „saját méltatlanságunk méltósággal való viselését”, a „méltóságunk visszaszerzését” tekintette.

Már túl az ötvenen, Karátson az összes orosz-lángszerepeket maguknak követelő ifjú titánokat megszegyenítő aktivitással veti bele magát a tevékenység világába (amit egyben persze motivál a legszorosabb értelemben vett struggle for life is, a napról napra végzett, megfeszített munka kényszere a puszta szinten maradásért, a diploma nélküli értelmiségi robotos küszködése a kifizetendő havi számlák fenyegető árnyékában.) Fest, főleg klasszikus kínai műveket fordít és kommentál, óraadóként különböző egyetemeken tanít, művelődési házakban hankizik, rádió- és tévé-műsorokban

szerepel, hazai és külföldi konferenciákon vesz részt, és nem mellesleg a Duna ügyében agitál fáradhatatlanul, civil kört gründol és animál, tüntet és tüntetést szervez, ha nem éppen államelnököknek fogalmaz nyílt levelet... És közben – ne feledjük el, hisz számunkra most ez a legfontosabb – rendületlenül ír, mindent pontosan dokumentál, vagyis azt dokumentálja, amit mindebből eleven irodalmi alapanyagként él meg. Ahhoz kellett neki a művek, hogy e, talán nem túlzó a jelző, heroikus feladatvállalás és életprogram megformálódhasson, és ahhoz kellett ez a heroizmus, hogy művek születhessenek. Karátson párhuzamosan írta (meg) az életét és élte (meg) a műveit.

Bár Karátson szépíróvá érésének keretétül egyszerre szolgál a rendszerváltás (vagy, ahogy később, nem egészen felhőtlen humorral, többször is nevezi: „genszterváltás”), illetve irodalmunk „posztmodern fordulata”, azt hiszem, az ő esetében egyiket sem kell túlértékelnünk. Sem a művekbe beszüremkedő hatalmas élet- és valóságanyagot, amely remélhetőleg jól kiaknázható kincsesbányául szolgálhat majd a jövőendő eszme- és politikatörténészei számára, sem Karátson írásművészetének posztmodern kelléktárát, a posztmodern prózájával és világlátásával való (kétségkívül kitapintható) érintkezési pontokat. Pályájának e szeletét ugyanis éppúgy az „irodalmi írósággal”, a szépírósággal, a szakmai belterjességgel és összekacsintással szembeni averziók jellemzik, mint ahogy indulásakor, még „művészeti íróként”, a 60-as, 70-es években vagy épp a halála előtti évtizedben. Mindig is idegenséggel, sőt gyanakodva tekintett az úgynevezett befutás, az írói karrierépítés tálcán kínált lehetőségeire, amelynek legkirívóbb veszélye és csapdája (pályatársai közül sokan bele is sétáltak), hogy a sikeresség, a népszerűség, a könnyen fogyaszthatóság és eladhatóság érdekében valamiféle alkalmazott irodalmat műveljenek, és irodalmi tevékenységüket a hol magasabb, hol alacsonyabb színvonalú zsurnalizmussal azonosítsák (rosszabb esetben a stand-up comedyre redukálják). Karátsonnál viszont az írás, a mesterség, a szakmaiság amúgy is egy kicsit elkoptatott kategóriái nem elsősorban írói műhelyproblémákként tételeződnek (bár úgy is), hanem inkább egy olyan transzperszonális tudatállapot elérésének a kérdésével hozhatók összefüggésbe, amelyben az alkotó esélyessé válhat bizonyos relációk felismerésére és teremtő befogadására, mielőtt azok esztétikai megjelenítése egyáltalán felmerülhetne. Karátson egész írói praxisától ezért áll távol az a fajta öncélú „kiglancoltság” (a szerző kifejezése), a mesterkéeltség szinonimájaként értett műgond, amely sokak szemében – a befolyásos, kánonteremtő kritikusok mellett az olvasók többsége számára is –

éppenséggel magával az irodalommal azonos. Karátson jól tette (kérdés persze, tehetett-e volna másként), hogy ellenállt mindenfajta belterjességnek, hogy ódzkodott az irodalmi szekértáborok langymelegétől, az „írástudói árulások” lehetséges, sok helyről leselkedő veszélyeitől,³ úgy en bloc pedig általában az irodalmi élettől.⁴ De nincs ezen mit csodálkozni: ahhoz, amit egyszer valahol – talán írói ars poeticának szánva – úgy fogalmazott meg, hogy ő igazából csak „jajgatni és kiabálni” szeretne,⁵ valljuk be, nem kellenek sem irodalmi szalonok, sem kreatívírás-kurzusok, sem szerkesztői törzsasztalok (sőt talán még kávéházi szegletek sem). Nehéz lenne eldönteni, hogy ennek ellenére vagy épp ezért, mégis keveseknek sikerült úgy megőrizni (vagy újratereíteni) az írás tevékenységéhez tapadó eredendő méltóságot, mint neki. „Legmegnyerőbb benne a teljes szellemi függetlenségnek a természetes, magától értetődő mivolta, az, hogy nincs más lehetősége, mint a teljes, kikezdehetetlen belső függetlenség. Fel sem merül, hogy másként is lehet élni; hipotézisként, tréfaaként sem merülhet fel. Efféle élethipotézist Karátson nem ismer” – írja róla egyik kritikusa, Bikácsy Gergely a 90-es évek közepén,⁶ és ez az ítélet a pálya egészére érvényes.

Karátson pályájának első, a *Világvége után* merítési alapjául szolgáló produktumai olyan jellegű írások – ez ma, történelmi távlatból talán még szembetűnőbb –, amelyek nemhogy az irodalom úgynevezett első nyilvánosságától nem várhattak elismerést, de még (akár az urbánus-liberális, akár a népnemzeti ideológémmal dolgozó) másodiktól sem igazán. Irodalomtörténetileg, az írói pályakép szempontjából és nem utolsósorban jelen témánk felől közelítve azért is kitüntetett ez a Karátson-kötet, mert egyszerre ad ízelítőt a szerző „asztalfiók-korszakából”, illetve a 80-as évek közepétől-végétől berobbanó publicisztikai „lidérc-korszakából”,⁷ amely „kordokumentumokról”, három évtizeddel megjelenésük után újraolvasva őket, jó szívvel állapíthatjuk meg, hogy megőrizték frissességüket, izgalmasak és időszerűek, s, gondolom, lesznek is időszerűek mindaddig, amíg egyáltalán lesz értelme művészetről gondolkodni.⁸

Karátson szövegei nemcsak hogy másként beszéltek, de – és ezt szintén a pálya íve igazolja – mást is mondtak. Nem vonna persze kétségbe a Bikácsy-féle értelmezés létjogosultságát, amely szerint „belső utak álarcos krónikásként” kéne Karátsonra tekintenünk, én legalább ennyire fontosnak tartom annak hangsúlyozását, hogy Karátson Gábort már a kezdetektől tulajdonképpen egyetlen dolog izgatta-foglalkoztatta: „az emberi szellem majdnem végső kudarca” (beleértve természetesen a sajátját is).⁹ Karátsonnál a kudarc (a válság) a mindenkor, éppen

létező személy ontologiko-egzisztenciális problémája, illetve az író hús-vér személyétől elválaszthatatlan, par excellence művészeti probléma, értsd: a napi penzum, a mindennapok penzumának ügye. Ilyen értelemben Karátson számára a művészet, azon belül az írói tevékenység sokkal inkább kontempláció, koncentráció, meditáció, mintsem „alanyi költőség” vagy pláne „önmegvalósítás” (a karrier vagy az apró pénzre váltott polgári megélhetés értelmében). A szerző saját írástevékenységéről egyfelől nagyon is pragmatikusan gondolkodik (de pragmatizmusa nem mentes néminemű pátosztól), másfelől pedig nagyon is patetikusan (de pátosát lehűti józan pragmatizmusa).¹⁰

A fentebbiek illusztrálására érdemes talán egy rövid részletet idéznünk a szóban forgó kötet címadó esszéjéből: „Világvége, mert *ennek* most, igazából, *vége*. Csak ki kell várni már, amíg egészen kiderül. Most nincs miről beszélni. Most mindenki csak blöfföl, nem sikerül úgy rendesen hirdetni semmit. Egyszerűen csak terjedőben egy vidám hangulat. Magunk maradtunk. Most *majdnem* úgy, mint volt a régiségben, mindenki önmaga, tarlón, szobában, utcán; semmit sem képvisel. Az a réges-régi lény kezd újra megjelenni. Individuumokká válunk egészen. Meg is lepődünk. Más-más félék vagyunk, én, te, ő, s még sincs köztünk különbség. A közbevetés köztünk nagyobb, ám belül nő a csend. »Ezt írja meg, szerkesztő úr«, mondhatná valaki az utcán. Nem mondja persze. Még mindenki néma. De azért ez már valami más szerep. Hóhérok és áldozatok, hazudozók és becsapottak, bölcsek és balgák, mindenki az átkelés *rolléj*át játssza most. Együtt van újra az egész bagázs. *Valahogyan* vissza kell mennünk arra a helyre, amelyen egykor színre léptünk. *Az az a hely*. Van ott valami keresnivalónk. Gondolj csak a rajztudásukra, mondjuk. Lascaux-ba, Altamirába vissza!”¹¹ A megállíthatatlanul hömpölygő prózafolyamokból (amilyen például Karátsoné), az eleven áradásból majdhogynem lehetetlenség kiragadni egy-egy szakaszt, most mégis megpróbálkoztam vele. Ez a nagyjából húsz mondat (a papírra vetett sok-sok százezerből) érzésem szerint ugyanis jól illusztrálja, amit az imént a jajgatás és a kiabálás metaforáival próbáltam érzékeltetni, hogy tudniillik Karátson korai esszéire csakis úgy érdemes tekintenünk, mint az írói magánügyek és a köz ügyeinek egymástól elválaszthatatlan, egyidejű megnyilvánulásaira. Jelen gondolatmenetünk szempontjából most, ha csupán egy árnyalattal is, ez utóbbi, a szó eredeti értelmében vett „politikai” szál, az emberi közösség ügyeivel való szembenézés tűnik a fontosabbnak.¹² Annál is könnyebb a dolgunk, mert maga a szerző siet segítségünkre, hogy megértsük az idézett szövegrészlet meglehetősen sűrű, itt-ott enigmatikusnak tetsző stílusát,

illetve a minden mondattal újabb és újabb valóságszeletek felé való elrugaszkodás mibenlétét. „Világ végének ott, a [*Világvége után* című – Sz. F. I.] kötet utolsó darabjában a Duna elterelését neveztem”, írja néhány évvel később, „azt az egyedülállóan erőszakos tettet, amelyben a világ mint világotól fölszámolása kíméletlen egyértelműséggel megmutatkozott, itt hagyva persze nekünk a világot mint »világiságot«, vagyis Nagyberuházást. Ez a kettősség a Világ-Eszmében, úgy, amint egykor Ég és Föld helyébe lépett, kezdettől fogva jelen volt; de míg világotól azóta is csak egyre csökken (s egyre gyorsabban is, ahogyan a világ-ész világ-télbe fordul), a szintén belőle származó technokrata értelem mohón előre tör, s a fényt meg a Földet mára igen szorongatott helyzetbe hozta.”¹³ Jó kérdés persze, hogy e magyarázatával Karátson a fentebbi, igencsak összekuszáltnak ható szálak kibontásához járul-e hozzá vagy éppen a szintén technikaellenességéről ismert Heideggert és a keleti metafizika beszédmódját egyidejűleg játékba hozó soraival csak tovább növeli zavarunkat. Nem kell azonban különösebben vájt fülűnek lennünk ahhoz, hogy mindebben mégis meghalljuk azt a jajgatást és kiabálást, amely megint csak egyszerre szól egy nagyon is konkrét veszélynek, mondhatnánk, egyféle nyílt, személyes támadásként érzékelt eseménynek, a Duna elterelésének, a „Nagy Műnek”, a Bős–Nagymaros néven elhíresült gigaberuházásnak, miként, immár metaforikusan, irodalmi áthallásokkal olvasva ugyanezt, a Nyugat alkonyának, a dürrtíge Zeitnek, az ínség korának, a mitikus Ister elapadásának, hogy továbbra is (a Karátson által egyébként meg sem nevezett) Hölderlint parafrázáljuk. Nem az író Karátsonnak a természet megsegülésére törő (az átalakítástól a leigázáson át a megsemmisítésig tartó skálán) technokráciával szembeni heves ellenreakcióját szeretném elsősorban aláhúzni itt, mert ez önmagában vieux jeu, nincs benne semmi eredeti (Európában több száz éves kultúrtörténeti előtörténettel bír), ahogy azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy Karátson kiállása sem kivételes: jól emlékszünk, pályatársai közül számosan (igaz, tőle eltérően nem kifejezetten ökológiai elkötelezettségűek vagy épp „természetvédők”) is hallatták hangjukat anno a Duna-ügyben.¹⁴ És még csak nem is a „velem, velünk, lám, ez is megtörténhet” egyéni és közösségi szintű traumája az érdekes, amelyről egy vele készült interjúban így beszél: „Most attól félünk, hogy azért következik be, ha nem is a vége, hanem csak a mi végünk, mert az intellektuális erőink egy ilyen lyukacsos közeget hoztak létre, amely a világtörténelem terheit tovább nem hordozhatja, beomlik az egész, mint az Ó utcai ház. Kiderült, hogy elszámítottuk magunkat, de az emiatti

rettegésünk világon belüli rettegés és kilátástalanság, ami nagyon megkülönbözteti a régi félelmektől. Ezért nincs méltósága, állandó zaj van csak, ricsaj, a folyamatok eldurvultak. Az atombomba is ordenáré; giccses, szirupos blöff a szörnyű félelmeinkkel, a szorongásainkkal együtt. Ez jellemzi az ezredvéget; az emberi méltóság maradéktalan elvesztésének a lehetősége.”¹⁵ Ha jól értem Karátson szándékát, írói működésének valódi tétjét, akkor nem látletének a tényeknek való megfelelése vagy meg nem felelése a fontos itt,¹⁶ hanem a mondat utolsó szava, a „lehetőség”, hiszen, mint nem győzi elégszer hangsúlyozni, tulajdonképpen mindig is a végpontban álltunk. Kicsit alább nem véletlenül ütközünk tehát ezekbe a sorokba: „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.”¹⁷ Karátson figyelmét tehát nem a vég köti le, hanem a sors – ennyiben nem eszkatologikus, hanem apokaliptikus beállítottságú író ő (a szó eredeti, tehát a dolgok, a dolgaink feltárulásának, feltárulkozásának értelmében), akinek szépíróvá válásában épp ezért szintén a sorsfordító pillanatok játszották a legmeghatározóbb szerepet, a valódi, élményszerű találkozások az emberi öntudat alapműveivel: az *Ó- és Újszövetséggel*, a *Tao te Kinggel*, a *Ji kinggel* vagy épp a *Fausttal*. Látásmódjukkal, nyelvi-gondolati horizontjukkal, nem utolsósorban pedig metafizikai beállítottságukkal. (Metafizikán nem értek mást, mint amit az imént Karátson ily módon foglalt össze: kik vagyunk mi, akik ilyen helyzetbe kerültünk; milyenek vagyunk igazából, és mit is kellene csinálnunk.)

Szempontunkból most a *Világvége után* című kötetben olvasható munkák közül a frissebbek, a 80-as évek közepétől keletkezett művek az érdekesek. Nagyjából másfél tucatnyi – esszéknek, glosszáknak, naplórészleteknek, értekezéstörödékeknek, egy készülő regény vázlatainak egyként tekinthető –, hosszabb-rövidebb terjedelmű írás. Vagy, ha már szóba hoztuk a posztmodern: „szöveg”. De műfaji morfondírozás meg filologizálás helyett (tundiillik, hogy közülük ez vagy az eredetileg miért éppen ennek vagy annak a folyóiratnak a hasábjain látott napvilágot a *Hittől a Café Bábelen*, a *Ligeten*, a *Vigilián*, az *Igenen* és a 2000-en át a *Magyar Narancsig* és a *Magyar Szemléig*) többre megyünk, ha csak magukat a címeket ízlelgetjük: *Minden szabadon folyjék*; *Hullámok és szavak*; *Idegbajok*, *metamorfózisok*; *Egyéni szocprobléma*, *pech*; *Felső helyzetben*, *megszorulva*; *Villámfény és öngyarmatosítás*; *Regényírás*,

reinkarnáció; *Az ég szájorgonája*, *törödék*; *Urbanitás*, *pora*; *Arcképfestészet*; *Jung*, *az olvadékony*; *A geoid és a naturalizmus – Pathaviszannyá*, *Az egészről az angyalok (lettek volna) a legérdekesebbek*; *A tündérek nemlétéről*; *Paj-csang és rókatündér*. Ha most mindenféle értékrend (kánon) hallgatólagos tételezése nélkül pusztán annyit állítunk, hogy a rímelésben Kosztolányi a magyar irodalom primus interparese, a költői képen József Attila, a többszörösen összetett mondatok doyenje Kölcsey, a bonmot-ké Esterházy, a nyelvi kétértelműségeké pedig Tandori, akkor a címadás minden bizonnyal Karátson, aki – egy-egy jól megválasztott szóval, szókapcsolattal, nevek, fogalmak, jelzők váratlan és előre nem kiszámítható összekapcsolásával, relációjával – valóban utánozhatatlan atmoszférát tud teremteni. Másként fogalmazva: a címek már önmagukban is annak a jellegzetesen karátsoni aurának a lenyomatai, amely éppúgy beszippanthatja, mint elidegenítheti olvasóját. Nem véletlenül fogalmazhatott anno Bikácsy úgy, hogy Karátson világában „tündérek és sárkányok suhannak, [és] a miénktől eltérő kulturális hagyományok tájaira vezet[nek, pedig] mi már rég nem élünk tündérekkel, vagyis mesevilágon és filozófián egyszerre átvezető belső utunk nincs.”¹⁸ Tanulságos lehet ezzel összefüggésben a már idézett interjú egy másik kérdésére adott Karátson-válasz is: „Megnéztem egyszer az *Encyclopaedia Britannicában* az Isten címszót, kíváncsi voltam, hogy egy lexikonban Istenről mi állhat. Az érdekes az volt, hogy azt írta: ahogy az Isten kezd eltűnni az emberi történelemből, úgy látszik, hogy az ember is megy mögötte, kezd eltűnni az ember is. És tényleg van egy ilyen folyamat; az emberkép eltűnik. Kathleen Raine írt egy könyvet Blake-ről *Az Isten emberi arca* címmel, és valóban rejtély az emberi arc. Nyilvánvalóan kapcsolatban vagyunk az állatvilággal, de azért mi ilyen angyalok is vagyunk. Az angyalnak is van arca, de az angyal nem eszik, nem köpköd, mint az ember, pattogatott kukoricát a metrón. Ez az arc a szellemi kifejezés maga, ez nekünk ide van kölcsönözve, reánk lehelve, de alatta folyton ott van ez a biológiai valami. Isten tudja, mi ez az egész, ez a kombináció. Vannak olyan történetek, amelyek szerint nekünk nem is kellett volna ilyen hús-vér teremtményekké válnunk, hanem csak úgy lebegtünk volna ott fönn. Mit tudom én, a légkör felső vagy alsó harmadában. A bűnbeeséssel történt, hogy az állati természetbe túlságosan belegyönyörödtünk, és azóta vagyunk állati testben. Mindenesetre van itt egy probléma, a XX. századra azzá vált, legalábbis, hogy egyszerűen ábrázolhatatlan vagy megközelíthetetlen az emberi arckifejezés. Pillanatnyilag vége, slussz. Egyszerűen nem lehet megcsinálni. Lehet természetesen festeni

takaros emberarcokat, de azok gúnypofák lesznek. Viszont nem törekedni arra, hogy megtaláljuk az emberarcot, mihaszna dolog. Én azt képzelem, azért vagyunk, hogy megpróbáljuk mégis valahogy megint megtalálni.”¹⁹ Némileg tömörebben és feszesebben ugyanezt így fogalmazza meg az *Arcképfestészet; Jung, az olvadékony* című írásában: „Mint biológiai, szociológiai, anatómiai lénynek, az embernek nincs is arca; az csak maszk, húsból, csontból, inakból; a történelmi ember arctalan; meg kell pillantanod az angyalt, *őrangyalát*, ha látni akarod az arcát. Rá volt bízva ez a dolog a festőkre eléggé. Nem hogy az angyalok kövérek volnának vagy soványak, vannak kövérek is, a tündérek tényleg lehet többnyire karcsúak, de ők se mind; az arcukra írott szenvedés, az a lényeg. Egy ilyen lágyág, amely mindent megold, amelyben minden részlet összefügg, mely mindent dicsfénybe von.”²⁰ Ám még ugyanebben az emelkedett kontextusban váratlanul (ám Karátson gondolkodásába nagyon is szervesen beilleszthető módon) felbukkan egy másik, az „állattestvéreinkre” vonatkozó szöveg: „Úgy érzem, hogy nagyon éles és kemény gerincen futunk vagy kanyarodunk, történhet még valami. Ezzel nem arra célzok, hogy önmagunkat valahol magasan a mi állattestvéreink fölött kellene látnunk. Meg vagyok győződve arról, hogy mindaddig, amíg működnek ezek a szörnyű közvágóhidak, mi sem keveredhetünk ki az öldöklésből, a nyomorúságból. A jégkorszaki festőket, a legnagyobb mestereket, akik valaha éltek, kizárólag az állatok érdekelték. Arról van mindössze szó, hogy más az állatok misztériuma, mint az embereké. Az azonban nem igaz, hogy csak a lónak van pofája, nekem nem.”²¹

Ahhoz, hogy mindezt: Isten, angyal, ember, állat, avagy Föld, Ég, Világ egy egységes narratívába tudjuk helyezni, kicsit távolabbról kell közelítenünk. Onnan, hogy Karátson 80-as években keletkezett írásainak a címadás mellett van még egy másik, szintén szembeszökő, szó szerint érzéki (esztétikai) jellemzője: az a fajta „chinoiserie”, amelyen – a szó eredeti értelmétől, a pusztán dekorativitástól messzire eltávolodva – mindössze az ókínai tematikának a szerző műveiben való előtérbe kerülését értem. Egyre gyakrabban bukkanunk bennük ismert vagy kevésbé ismert kínai nevekbe és fogalmakba, és megjelennek, sőt itt-ott már-már zavarókká is válnak a lábjegyzetekbe, sőt időnként a főszövegbe montázsolt kínai írásjelek (vagy -jegyek), ami, lássuk be, nemcsak hogy furcsa és szokatlan, hanem, Karátson potenciális olvasóinak gyakorlatilag száz százalékát alapul véve, indokolatlan és érthetetlen is. A kínaiul tudókat leszámítva (nem tudom, ők viszont olvasnak-e egyáltalán Karátson) tudniillik mi, mindannyian, Karátson-olvasók egy

emberként mondhatjuk el ezek láttán: ez nekem ugyan kínaiul van...²² Mégsem a csodabogárság jelét, kuriozitást, öncélú műveltségfitogtatást s pláne nem brandteremtést kell mindebben látnunk. Nyilván lehet persze abban is némi igazság, amit (újfent) Bikácsytól idézhetnénk: „A felvilágosodás kora óta ilyen naivan nem hittek a kultúra, az ismeretek fontosságában. Valami kamaszosan, világiasan szent naivitás és derűlátás viaskodik az íróban a kétségbeeséssel, betegséggel, szomorúsággal, szkepszissel.”²³ Sőt, talán még az sem erős (legalábbis nem rosszindulatú) megállapítás a részéről, amikor a Karátson-szövegek kapcsán „a csecsemő magabiztosságát”, „természetes báját” emlegeti.²⁴ Ám jelen gondolatmenetünkben, azt hiszem, mindezt máshonnan kell megközelítenünk. Egyfelől úgy, mint nagyon is beszédes példáját a sorsfordító pillanatoknak Karátson életében. Konkrétan arra a traumára gondolok, amelyet az 1982-es lengyelországi események, a Jaruzelski-féle puccs okozott benne. Hiszen pontosan azon az éjszakán, a tiltakozás jeléül, immár negyvenhét évesen vette először a kezébe a kínai nyelvkönyvet, és kezdődött el az a haláláig tartó szenvedélyes kapcsolat a kínai nyelvvel és a klasszikus kínai kultúrával, amelynek eredményeképpen negyedszázad alatt eljutott a *Ji king* fordításáig, illetve a *Tao te King* (többszöri) újrafordításáig, és nem mellékesen (sőt!) ezen alapszövegek alapos kommentálásáig.²⁵ Hogy mindezzel beírta-e a nevét a magyarországi sinológia történetébe, nem tudom, de jelen szempontunkból nem is különösebben érdekes. És éppen azért nem, amit Mészöly Miklósnál olvasunk egy helyütt a Szigeti Lászlóval folytatott beszélgetésekben. Idézem: „a filozofáló ember típusaként a magyar gondolati prózában tölt be kivételes pozíciót, azon egyszerű oknál fogva is, hogy a magyar gondolati prózában és esszéiben ő egy sajátos foghíjon dolgozik, melyet a magyar tudományos és gondolkodói érdeklődés beépítetlenül hagyott. [...] az általános magyar olvasói érdeklődést hallatlan intenzitással irányította egy olyan művészi terület felé, amelynek nálunk nem voltak meg a tradíciói. [...] gondolkodói-autoritárius-éncentrikus alkatának tulajdoníthatóan a kultúrkörünktől messze eső kultúrák interpretálásához a személyiségén át közeledett, vagyis és emiatt az általa prezentált filozófiatörténetek és -közelítések erősen át vannak szűrve [bizonyosfajta] lokál- és éncentrikusságon.” És végül: „az éncentrikusság csatornáján át éppen [tőle, legnagyobbjaink egyikétől] kaptunk a másság hitelességét igazoló gondolati világot ajándékba.” Eljárásom nélkülözi a filológiai hűséget, sőt bevallom, nem is teljesen fair – Mészöly ugyanis a fentebbieket nem Karátsonról mondja

(bár teljes joggal mondhatta volna róla is), hanem Hamvas Béláról...²⁶ Mindabban persze, amit Mészöly mond, sem a Hamvas-, sem a Karátson-olvasók számára nincs különösebb újdonság; pusztán azért idéztem fel e tisztelgő szavakat, hogy jelezzem, ilyen az, amikor nagy szellemek találkoznak (még ha csak virtuálisan is.) Egyébként a Mészöly-idézet legfontosabb megállapításai – csak címszavakban: kultúráköziség, én- és lokálcentrizmus, gondolati öntörvényűség, hiteles megszólalás – szinte maradéktalanul visszaköszönnek Karátson credójában: „A humanitásnak az az ideálja, amely a felvilágosodás óta forgalomban van, úgy érzem, nagyon törekeny jószág, ezért óvni kell, ám másfelől elsősorban belülről, saját maga által van – szükségképpen – fenyegetve, mert hiszen valamiféle jogtalan fölénytudatból táplálkozik, amelyet a többi lény és létező rovására érvényesít. Szükségnek éreztem ezt a humanitásfelfogást. Mert hát hol férnek el ebben a nem-emberszabású lények, a pókok, a hangyák, a rókák, a tündérek, a sellők, az angyalok, hol férnek el a hegyek, a folyók, az erdők, szóval a többi létező? Kérdezhetnők, hol fér el benne Isten? E szempontból nagyon is – mai divatszóval élve – kirekesztőnek érzem az európai irodalom zömét, köztük a miénket is. Ahhoz, hogy a szokatlan is kifejezhető legyen, olyan nyelvet, kifejezésformát, perspektívatant kellett keresnem, amelyben mindezeknek helye lehet; s amit én a »kínaiság«-ban részben meg is találtam.”²⁷

Végezetül, részben illusztrálandó az elhangzottakat, részben hogy az írásom alcímében ígért „humánökológiára” kifuttatva zárjam le gondolatmenetemet, a szinte napra pontosan két hónappal Nagy Imre újratemetését követően papírra vetett és eredetileg az *Igenben*²⁸ megjelent, *Az ember és a hegy – kelet–nyugati ökológiácska* (möglegyetösen furcsa) című esszéjét ajánlanám az olvasók figyelmébe, amely, nagyon leegyszerűsítve nem egyéb, mint a Kr. e. IV. században élt Meng-ce (vagy a mi fülünkben talán ismerősebbnek csengő Mencius) „A Niu-hegy fái szépek voltak valaha” kezdetű versének fordítása és kommentálása. Az ókínai irodalmi formákhoz és műfajokhoz mit sem konyító átlagolvasó szemében alapos szó- és fogalommagyarázatokból (jelesül hszing, magyarul természet, liang, magyarul mennyei ajándék, ming, magyarul mennyei elrendelés, a k’i, magyarul erő, elevenség), neves sinológus elődökre (Wieger, Karlgren) való utalásokból első pillantásra nem ok nélkül következtethetnénk arra, hogy tulajdonképpen műfordítói műhelytanulmánnyal, munkanaplóval állunk szemben, azaz egyféle „werkfilm” pereg a szemünk előtt, amely az alkotófolyamat kulisszatitkaiba enged bepillantást. Nem téved nagyot, aki így tekint Karátsonnak erre az írására. De, gondolom

(legalábbis remélem), az elmondottak fényében felesleges újra bizonygatnom: az író-fordító nem véletlenül választja épp ennek az (európai fogalmaink szerint leginkább eligicodának nevezhető) egyik legkorábbi ökológiai tartalmú ókínai versnek az értelmező bemutatását, és azt is sejthetjük, Karátson archeológiai érdeklődése (modernül fogalmazva) erősen motivált. Ilyen értelemben a hermeneutikai kör, a megértés, az értelmezés és az alkalmazás hármasságának iskolapéldájaként is tekinthetünk rá.²⁹ Kezdődik a szó szerinti értelem megértésével (az ember úgy veszíti el eredeti jó szívét, mint ahogyan a hegy oldalán a fákat szekercékkel, fejszékkel kivágják), folytatódik az értelmezéssel („A hegy nem csupán valami szikla- és földkupac, amelyhez mintegy hozzátevéődnek – mint valami összerakós játékban – a füvek, a fák, az aljnövényzet stb. stb.; amelyből tetszés szerint bármelyik ilyen elemet ismét el is lehetne venni; nem, a hegy mindez együtt, megbonthatatlanul, a szikla és a fenyves és a fenyvesben zúgó szél és a madár a fenyőágon és a felhő, ahogyan felhőket pipál a hegy. Hozzá tartozik a hegyhez az ember is, aki az Utat, a Taót keresi a hegy világában; magányos vándorlásaiban, elmélkedéseiben”³⁰), majd az értelmező (a szerző) betetőzi mindezt a mélyebb, anagógikus értelem feltárásában, illetve annak aktualizálásában („Az ember és a hegy tulajdonképpen ugyanaz. Nem csupán kölcsönhatásokról van itt szó, hanem párhuzamos folyamatokról, sőt, rejtelmes módon, ugyanarról az eseményről, amely az ember és a hegy világában egyaránt lejátszódik. Ha a hegyről kiirtják az erdőségeket, vagy kőbányát hasítanak oldalába, vagy víztározót építenek a tetejébe, akkor az a hegy már nem az igazi hegy. Az az ember, aki elveszítette a hegyet, már nem igazi ember; abban a világban, amelyben az ember elveszítette önmagát, a hegy többé nem lehet igazi hegy. [...] Mencius szerint az ember eredeti természete jó; csak éppen ezt az eredeti jó szívét az ember, ahogy zavarosan él, ütődik-kopik, *valahogyan elveszítheti*. [...] A tanulás nem más, mint hogy az ember elindul megkeresni elveszett szívét.”³¹).

S ha már értelem és szív, ha már hit és megértés: aligha tudnánk annál szebben megfogalmazni ezek Karátson sugallta összefüggését (s egyben, bizonyos értelemben, a humánökológia lényegét is), mint maga a szerző teszi esszéjének utolsó néhány sorában: „A hit a láthatatlanokkal vívott küzdelem. A vallás: a közösségek dolga. Szólani mindig a magányos szól, de szól a többiekhez, s a többiek válaszolhatnak neki, szólanak akkor ők is mint magányosok: ma, a végső fenyegetettség idejében a vallási közösségek sorsa azon múlik, mit tudnak a közösségek az emberi és a természeti létezés értelméből *szóvá tenni*. Az ökológiai problematika, ennyiben, *nyelvi kérdés*.”³²

JEGYZETEK

- 1 KARÁTSZON Gábor: *Világvége után*. Bp., Cserépfalvi, 1993
 - 2 Idézi PAPP Máté: *Az erősebb lét vonzásában = Pannonhalmi Szemle*, 2020, 3. sz., 103–104.
 - 3 Vö. „»Minden elveszett, ezt meg kell mondani a népnek. Eleve el van veszve minden, ez a kiindulópont. És ha van árulása az írástudóknak, aminthogy persze van, akkor csak ez: hogy, pesszimizmus ide vagy oda, valahogy eltussolták mégis: az emberiség az életnek szinte minden területén lehetetlen helyzetbe manőverezte magát.«” *Urbanitás, pora* = KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 131.
 - 4 „Természetesen egy szerkesztőről meg egy szerkesztőnőről beszélünk. És talán egyszerűbb lett volna őket tényleg mindjárt így is nevezni. Csak attól meg belterjessé vált volna minden. Mintha ennek a röpke szóváltásának az irodalmi világban volna csak érvénye, amúgy. Amely viszont meg, ugye, már inog, miegymás.” *Arcképfestészet; Jung, az olvadékony* = Uo., 168.
 - 5 KARÁTSZON Gábor: *Az együgyű Isten*. Bp., Filum, 1997, 164.
 - 6 BIKÁCSY Gergely: *A Duna Kínában = Holmi*, 1995, 6. sz., 848.
 - 7 Karátszon Gábortól származó, saját magára vonatkoztatott metafora. Lásd: A szerző „[á]téli a politika fontosságát is, de futkosó lidércként azt is szeretné egy gyermeki politizálásba, vagyis a természettel kötendő Új Szövetség felé kalauzolni.” KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 6.
 - 8 Hely hiányában most csak felvetni tudom, valószínűleg tanulságos kísérlet volna e két korszak közötti kapcsolatokat, összefüggéseket mélyelemzés tárgyává tenni, amely feltehetőleg arra az eredményre vezetne, hogy a pálya ívén nincs törés vagy bicsaklás, mert Karátszon meditatív-kontemplatív-művészeteoretikusi énje nem is áll olyan távol az aktív-közéleti szerepeket vállaló másiktól. Vö. „Van az a két nagy gyűjtemény, a *Mustármagkert* és a *Tíz bambuszcsarnok*, s ő bámulatosnak találta, hogy most, ez a mostani kormány, 1990-ben, érted, hogyhogy nem terjeszti őket kedvezményes áron a nép közt, reprint kiadásban. Valamit tenni kéne már, világos.” *A geoid és a naturalizmus* = KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 152. E két fontos kínai fametszetgyűjtemény egy másik kontextusban is előkerül Karátszonnál, nevezetesen, amikor a „történelem egyik legrettenetesebb zsarnokával” [Karátszon kifejezése], C’ in Si-huang-ti császárral összefüggésbe hozható és „meg nem érdemelt ünneplésben részesített” úgynevezett „agyaghadserég” helyett e két gyűjteményt ajánlja szíves figyelmünkbe. Vö. *Az ember és a hegy – kelet–nyugati ökológiácska* = Uo., 106.
 - 9 „Most viszont fordulópontra értünk. Mi magunk vagyunk ez a fordulat – mai emberek.” *Isten, a Biblia kezdetén* = Uo., 231.
 - 10 Vö. „Éppen hogy helyeselte az én variációs tevékenykedésemet az a hajnali álom! Hogy nagyon is érdemes,
- az Ég szempontjából, világos, ilyen cikkeket írni. Tanulmányokat, tiltakozásokat. Nyílt leveleket. Érdemes a kultúra fönntmaradásáért fáradozni. Mintha csak Istennek csinálnám mindezt, és Ő helyeselné. Örömet leli az ilyesmiben. [...] Ki kéne pucoválni végre ezt az [író]gépet.” (*Lascaux, a Biblia, Auschwitz és a gyerekek*; a legendás Olympiájára vonatkozó utolsó mondat lelőhelye: *A tündérek nemlétéről* = KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 135–136., 124. Mindehhez még lásd: „*Herr Karatschon*, hát maga ilyenén ír? Hát létezik még ilyen írógép, egyáltalán? Miért nem szólt, hoztunk volna magának egy újat.” *A geoid és a naturalizmus* = Uo., 149.
- 11 KARÁTSZON Gábor: *Világvége után* = Uo., 128.
 - 12 S kevésbé írói gyakorlatának és credóinak senki máséval össze nem téveszthető egyedisége vagy egy-egy műítésztől Karátszon írásával szemben nemegyszer megfogalmazott szemantikai-stilisztikai természetű kifogások indokolhatóságának a kérdése.
 - 13 KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 5. A szerző egyébként a 2000 1993. januári számában *Őszi minta* címmel megjelent írásának utolsó, alábbi soraira utal: „Most aztán, lázadva vagy sem, itt állunk egy ilyen izé előtt. Persze csak álom az egész, rossz álom! Mostantól, ha éppen akarja valaki, már könnyebben vonhatja vissza magát a Hatalom és az Antikozmikus Intelligencia gonosz varázslatából. Van valami, ami még a börtönökben is, valahogy, annak idején, el volt azért burkolva előttünk; megnevezni nem tudjuk ma sem; maga a Tény azonban a legkíméletlenebb világosságban áll ma már előttünk.” KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 244.
 - 14 Lásd *Duna. Egy antológia*. Szerk. PERCSEL Anna, Bp., Statisztikai, 1988
 - 15 *Ezredvégi beszélgetés Karátszon Gáborral* = KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 200.
 - 16 A világvége-tanokkal szemben mindig előhúzzható jogos ellenérv, hogy a világvége-próféciaiak eleddig még sohasem teljesedtek be (legalábbis úgy nem)!
 - 17 KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 200.
 - 18 BIKÁCSY: *i. m.* (1995), 844.
 - 19 KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 199–200.
 - 20 KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 170. Vagy máshol egy más variációja ugyanennek a motívumnak, ha tetszik aktuálpolitikai összefüggésben: „»Akaratlanul is némi sejtelmes életet, sőt szinte kézzelfoghatóságot kölcsönzünk a tündéreknek pusztán azzal, hogy szóba hozzuk őket. ... Hiszen, s nagyon régóta már, a tündérek lényege, hogy *nincsenek*; mint nemlevőkről gondolkodunk róluk. Mint nemlétező áll ott a tündér az élet kellős közepén.« [...] »Az ember mint kísértet s a nemlétező tündér néznek egymással farkasszemet. Ez a farkasszem-nézés: ez a világ. Tündérek és

- angyalok számításba vétele nélkül nincsen normális politikai élet. «” *A tündérek nemlétéről* = Uo., 124–125.
- 21 KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 199–200.
- 22 *Az ég szájorgonája, töredék* című írása a legjobb példa arra, amikor a nyomdai szedésnek köszönhetően a hivatkozott kínai szöveg fonetikus átírása mellett az eredeti változat is mintegy részévé válik a magyar nyelvű főszövegnek a 212. oldalon. Lásd *Zsuwenzsenlaierweiwen ti lai, zsuwen ti laierweiwen t’ienlaifu*. Az idézet magyarul: „hallottad már az emberek zenéjét, de nem hallottad még a Föld zenéjét; hallottad talán már a Föld zenéjét, de nem hallottad még az Ég zenéjét.” KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 212.
- 23 BIKÁCSY: *i. m.* (1995), 848.
- 24 Emlékeztetnék rá, feljebb én is utaltam a „gyermeki politizálás” igényét a maga számára megfogalmazó Karátszonra.
- 25 Ezt az életrajzi tényt persze – mint kis „színeszt” – nyugodtan besorolhatnánk az írói legendárium egyéb elemei közé, ám számunkra most abból a szempontból sem mellőzhető, mivel a *Világvége után* című kötetben közölt írások esetében a korai (asztalfióknak írt) és a rendszerváltást közvetlen megelőző időszakban keletkezett írások között éppen a „Kína-metaphora” markáns (bár nem mindig szembeötlő) jelenléte az egyik vízvonalasító.
- 26 MÉSZÖLY Miklós: *Párbeszédkísérlet*. Pozsony, Kalligram, 1999, 123–124. Jelen gondolatmentünkben már másodszorra kerül elő Hamvas neve (különben Bikácsynak is a *Karnevál* jut eszébe a szóban forgó időszakban íródó Karátszon-nagyregényről, az *Ulrik úr keleti utazásáról* elmélkedve). Egyébként a Kemény Katalin és Karátszon közötti párhuzamosságokat (a *Világvége után* kötetben is fontos szerepet játszó, de most nem érintett Vajda Lajos-élmény felől közelítve) alaposabban tárgyaltam a *(B)első látás* című tanulmányomban. *Kortárs*, 2019, 7–8. sz., 168–178.; 2019, 9. sz., 53–68.)
- 27 KARÁTSZON: *i. m.* (1997), 168.
- 28 Az ugyanezen év tavaszán induló katolikus folyóirat akkori főszerkesztője Karátszon egyik barát-író társa, „jobbjának osztályosa”, Czákó Gábor.
- 29 Karátszon gondolkodása és életműve különösen hálás anyag a hermeneutikai módszer működésének illusztrálására, arra tudniillik, ahogy az értelmező az értelmezés tárgyát saját fogalmi közege, saját formanyelvén szólaltatja meg, azaz végső soron „kreatívan újrateremti”.
- 30 Nem feltétlenül és nem kizárólag a taoista ember – bár nem hagyhatjuk figyelmen kívül Karátszonnak azt a megjegyzését, hogy: „a taoizmus, úgy szokták mondani, nem is vallás, bár furcsa volna megmondani, micsoda akkor; de hogy bizonyos értelemben minden művész taoista. A művészet kérdésében a válasz (ha sikerült a mű – épp akkor sikerül) magától megjelenik. A műalkotásban valami fölragyog.” (*Lascaux, a Biblia, Auschwitz és a gyerekek* = KARÁTSZON: *i. m.* (1993), 142.
- 31 *Az ember és a hegy – kelet-nyugati ökológiácska* = Uo., 105.
- 32 Uo., 109.

Péter Alpár

Absztrakció és természet

Elmélkedés a természetábrázolásról Ziffer, Mattis és Robert Smithson kapcsán

■ Ha a természet és a XX. század képzőművészetének kapcsolata kerül szóba, elsőnek a századfordulós poszt-impresszionista festészet tájértelmezései villannak föl tudatunkban, amit magyar vonatkozásban a nagybányai iskola plen air festészete, például Ziffer Sándor munkái vagy Mattis Teutsch János avantgárd művészetének tájábrázolásai jelentenek. De eszünkbe juthatnak a század második felét erőteljesen meghatározó amerikai land art művek emblematikus reprezentánsai, mint Robert Smithson spirálja, az 1970-ben készült *Spiral Jetty*, vagy a magyar származású Dénes Ágnes manhattani búzamezője, az 1982-es *Wheatfield*.

Ziffer képei még szoros kapcsolatban állnak a látvánnyal, a természeti tér egy adott földrajzi pontját rögzítik egy meghatározott nézőpontból és időpontban. Pontosan be lehet azonosítani azt a helyet, ahonnan a művész megfigyelte és a festészet eszközeivel leképezte a természeti tér látványát. A létrejövő mű elemzi a természeti tér nyújtotta vizuális élményt, és mind formai, mind színtani szempontból szintézisét adja a látottaknak.

A Mattis képein megjelenő táj már nem köthető egyértelműen egy közvetlen tájélményhez, sokkal inkább annak sűrített lenyomata a tudatban, amely a felismerhetőség határáig absztrahálódva, örvénylő energiaáramlásaként tárja elénk a látottakat. Felszínre hozza és a központba helyezi mindazt, ami a pillanatnyi látvány mögött rejtőzik, azt, ami Ziffer képein a tájat átszövő kompozíciós vonalak dinamikáján keresztül determinálja a látványt. Smithson 460 méter hosszú spirálja viszont magában a valós tájban van jelen, a utah-i Nagy-sótó víztükrébe nyúlik bele, és fél évszázada meghatározza annak látványát. A mű nem ábrázol, nem a látvány felszín alatti erőit tárja fel, hanem magában a tájban van jelen, annak valóságában és annak anyagából, integrálódva az őt befogadó környezet folyamataiba. A mű hordozója az élő természeti tér, szemben a festővászon fehér négyzetével, ami a természeti tértől jól elhatárolódó, idegen és kiszámítható

felület. Mivel a mű alapja maga a természeti tér pillanatnyi realitása, vagyis az abszolút valóság, a művész gondolata és az annak következményeként létrejövő beavatkozása a tájba csak absztrakt lehet.

De miért? Ziffer megfigyel és leképez. Mattis, elszakadva a pillanat látványától, annak mélyebb összefüggéseit tárja fel. Nem a látvány valósága érdekli, hanem a mögötte meghúzódó, csak közvetve megtapasztalható erők, összefüggések, amik egy absztraháló folyamat révén felülírják a látvány pillanatnyiságát, jellé sűrűsödött erővonalak játékvá absztrahálva azt.

Innen már csak egy lépés a teljes absztrakció, ami jelen esetben Smithson spirálja. Egy személytelen vonal a térben, egy absztrakt jellé tömörödött rajzolat, ami évmilliók óta jelen van az emberi vizuális kultúrában és közösségi tudatban. A művész érdeme itt nem a hagyományos művészetfelfogás egyéni és megismételhetetlen gesztusa az ecsettel, mint az előbbi két művész esetében, hanem a koncepció egyedisége. Táj méretűvé növelni egy olyan vonalat, ami egy végtelenített történelmi időméltségbe elmerülő absztrakciós folyamat vizuális eredménye. A természeti tér (időbeli és térbeli) végtelenje kereszteződik a jelenben az emberi szellem generációkon átívelő végtelenjével.

Az ábrázolás kényszeréből kiszabadult művészet a századforduló posztimpresszionizmusával egy új kutatói attitűdöt vett fel a természeti térrel kapcsolatban. Rákérdez annak folyamataira és jelenségeire, tudatosan használva a művészet eszközeit. E kötetlen folyamat eredménye az absztrakció, ami sok esetben csak látszatra eltávolodás a valóságtól, valójában annak mélyebb megértési folyamata: a látvány mögött meghúzódó struktúrát hozza a felszínre. Nem minden absztrakt mű esetében feltételezhetjük a tudatos megértési folyamatot, sőt nagy valószínűséggel több az önkényes játék a térrel és formával, de feltételezett megléte már érdemes a vizsgálatra. Különösen izgalmas feltenni ezt a kérdést a természeti térben létrejövő kortárs művészeti

megnyilvánulásoknál. A természet pillanatnyi látványának realizmusa mögött egy ciklikus ismétlődésekben és élettani folyamatokban meghúzódó rendszer rejtőzik, amit ha a művészet a vizualitás nyelvén meg akar ragadni, önkéntelenül absztrahál. Kijelenthetjük, hogy az absztrakció akár természetes és szükségszerű folyamat is lehet a természeti térben létrejövő műveknél, amennyiben a természet mélyebb megértésére törekszik, valós kapcsolatot keresve annak jelenségeivel és folyamataival.

Az absztrakció és a természeti tér

Robert Smithson alkotása csak egy azon számtalan kortárs művészeti megnyilvánulás közül, amiknek tere és anyaga a természeti tér, és amelyet formailag a nagyon egyszerű, a minimal artra jellemző absztrakció jellemez. A múlt század 60-as évei végén az Egyesült Államokban, majd Angliában elinduló land art és a vele rokon művészeti mozgalmak formanyelve többnyire nagyon egyszerű. Spirálok, körök, háromszögek, vonalak, ívek, kúpok, négyzetek vagy ezek kombinációja a természeti térben.

Ha rákeresünk Smithson spiráljára az interneten, több száz felvételt találunk az elmúlt ötven évből. Mindegyik fényképen más és más a mű, egy megdöbbentően gazdag, képről képre változó színáradatba beágyazva, ami az élő természeti környezet természetes velejárója. A land art letisztult, egyszerű formáit nagyon gazdag és folyamatosan változó közegbe integrálták, így a mű jótékony kontrasztba kerül a környezetével mind vizuálisan, mind tartalmilag.

Fontos megvizsgálnunk a korabeli művészeti szcéné aktuális áramlatainak viszonyát is az absztrakcióhoz. Nemcsak a természeti térben létrejövő alkotásoknál, hanem a kiállítóterek műveinél is tetten érhető egy hasonló, minimalizmusra való törekvés. A land arttal párhuzamosan futnak a minimal art és a hozzá szorosan kötődő absztrakt expresszionizmus egyes áramlatai. A korai land art tehát olyan korszellembe integrálódik, ami minden bizonnyal nagy mértékben meghatározza formavilágát. Viszont ha egységesen szemléljük az emberiség azon megnyilvánulásait, amikor alkotó jelleggel beavatkozik a tájba, a végeredmény majdnem minden esetben hasonló formai absztrakcióhoz vezet. A kőkortól kezdve folyamatosan találunk rá példákat, minden kontinensen és kultúrkörben.

A land art ennek a nagyobb történelmi léptékeket átívelő művészeti folyamatnak a része, sőt a későbbi természetművészettel és annak természetszemléletével kiegészülve már tudatos XXI. századi folytatása. Gondoljunk a prehisztórikus kőkörökre, földplasztikákra vagy a világszerte fellelhető halomsírok szabályos kúpjaira, az obóhalmokra, a Nazca-vonalakra és rajzokra mint egy-egy közösség világképének vizuális leképezéseire. Innen már csak egy lépés az európai reneszánsz kertek, az iráni paloták belső udvarai, a japán zen buddhista sziklakertek letisztult absztrakciója, amik ugyanúgy körökkel, kockákkal, vonalakkal és térbeli tömegek viszonyával fogalmazzak meg egy-egy filozófiai eszmét, szakrális világképet. A tájépítészetben sokkal hamarabb tetten érhető az az



KARANTÉN II.
performance,
Bikfalva,
Románia,
2020
fotó: Toth Paul

absztrakt alkotói gondolkodás és attitűd, ami a klasszikus európai képzőművészetben csak a XX. század első felében nyer teret.

A land art és különböző áramlatai, majd a természetművészet nem tesz mást, mint egy sok ezer éves művészeti folyamatot emel be az épp aktuális kortárs művészeti és társadalmi diskurzusba. Ennek fényében már elvethetjük azt a feltevést, hogy az absztrakció egyedüli oka az adott kor vizuális kultúrája, hiszen ugyanúgy jelen kell lennie annak a rejtett absztrakciós folyamatnak is, amely évezredekken keresztül hasonló eredményekre vezetett.

Az absztrakció mint alkotói folyamat

Magam is gyakorló alkotóművész vagyok, aki a természeti térrel is dolgozik, így a személyes szakmai tapasztalataim egy analitikus kutatás kiindulási pontjával is szolgálnak számomra. A tudatos gondolkodás egy aktuális társadalmi problémáról nem vezet feltétlenül absztrakcióhoz, viszont ha a gondolkodás tárgya eltávolodik a mindennapok aktualitásától, az elmélkedés egyre inkább meditációs folyamathoz válik hasonlóvá. A folyamat eredményeként létrejövő mű is hasonló módon mind formailag, mind tartalmilag eltávolodik a látható környezeti valóság formavilágától, tehát absztrahálódik.

Alkotóként, ahogy az emberi kapcsolatokat elemző művektől az emberi létezés mélyebb összefüggéseire kérdeztem rá, észrevétlenül előtérbe lépett a korábban csak háttérstruktúráként jelen lévő absztrakció, és önmaga lett a mű. Ezzel az absztrakciós folyamattal párhuzamosan

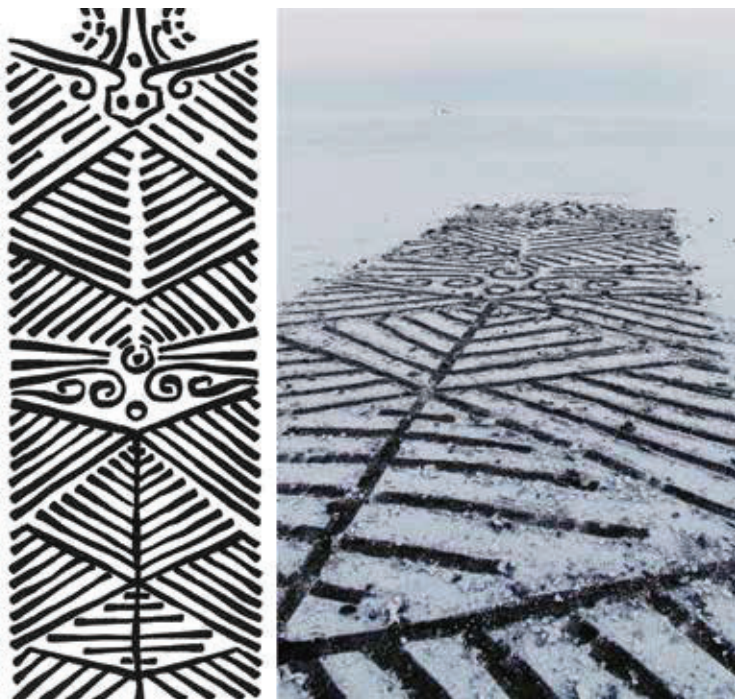
vált szükké a beltéri „white box” kiszámítható nyugalma és egészült ki a művészet tere a természeti térrel. A társadalmi tér összefüggéseit elemző és annak terében megnyilvánuló művek, ahogy tematikailag mélyebb és tágabb összefüggésében elemzik az emberi létezést, a formai megjelenésükben bekövetkező absztrakción túl önkéntelenül a természeti térbe tágitják megnyilvánulási közegüket. Nem véletlenül. A természeti tér az, amiben és amire válaszként az ember emberré válásának gesztusaként megteremtette a saját szellemi terét. Az őt körülvevő tér és idő összefüggésében létező világ makrokozmoszára válaszként megszületett egy belső, tudati szinten létrejövő szellemi mikrokozmosz, ami egyre mélyebb összefüggéseit értette meg az anyagi makrokozmosznak. E megértési folyamat eredményeinek vizuális megfogalmazása a képi absztrakció születése.

Ha ezt a szellemi folyamatot rávetítjük kiindulási pontunk alkotóira, Ziffer művészi attitűdjé a megfigyelő elemző, Mattisé az értelmező és ennek során az absztraháló. A Mattisnál beindult absztrakciós folyamat eredménye az a jellé absztrahálódó megértés, aminek során kialakult az a formai letisztultság, amit Smithson visszahelyez a tájba.

A természeti tér maga a végtelenített folyamat, az idő-tér kettősségének játéka. A születéssel ebbe integrálódik az emberi létezés, ami maga is folyamat: egymásba ívelő és egymást determináló változások szövevénye. Viszont az ember legalább tudati szinten igényli az állandóságot, a kiszámíthatóságot. Különben a lét maga a kiszámíthatatlanság és bizonytalanság. Az állandóságot az őt körülvevő folyamatok közötti összefüggésekben találta meg, ami a tudati szinten megtapasztalható és megérthető rend és rendezettség felismeréséhez vezetett. Ennek megfogalmazása és leképezése szellemi, majd fizikai értelemben maga az absztrakció, ami feltárja, megfogalmazza és ezáltal a tapasztalati valóság részévé teszi azt a biztonságot adó rendet, ami az ember számára létszükséglet.

Jó példa erre az évszakok ciklikus ismétlődése. A megtapasztalt „bizonyosságok” leképezése tetten érhető például a nomád szőnyegekben, a közösségi és egyéni életciklusok, folyamatok geometrikus jelekkel való rögzítésén. Itt megint fontos ponthoz értünk. A jelekké absztrahálódott tudati szintű tapasztalat a vizuális leképezés által megjelenhet a természeti térben, és annak vizuálisan megtapasztalható része lehet. Például Iránban a természeti térbe kiterített szőnyeg látványa, együtt az azt körülvevő természettel, egyesíti a szellemi tér állandóságát a folyamatos változásban levő fizikai térrel. A szőnyeg „szellemi terébe” belépve egy csésze teával, a biztos tudás nyugalmával és otthonosságával

FÖLD-RAJZ
(Prehisztórikus
„kárpátmedencei”
idol)
tájbeavatkozás
GNAP, Kutch,
sósivatag,
India, 2015



szemlélhetjük a természeti tér pillanatnyiságát és változásait. A közel-keleti szőnyegeknek közelebbi példa az erdélyi népi kályhacsempék mintavilága, ami több évszázad mélységébe enged betekintést. A családi tűzhely szakrális pont, a megnyugvás és elmélkedés színhelye. A fölötté található kerámia füstfogó absztrakt ornamentikája a természeti tér teremtmő és elmúló körforgásának misztériumát tárja elénk, még a ma emberének is felismerhető formában. Nem véletlen, hogy a XX. század elejéig a természettel szoros kapcsolatban élő emberi közösségek tárgyi kultúrájának felületi ornamentikája többnyire a fentebb bemutatott szellemi folyamat eredménye: a természet működésének mélyebb megértése és absztrakt leképezése geometriai jelrendszerrel. Ennek tárgyi emlékeit a néprajz kutatja.

A vizuális ősnyelv kérdése

Tájegységektől, kultúráktól függetlenül alapvetően olyan, hasonló folyamatról van szó, amely sok esetben azonos vizuális eredményhez vezetett. Sőt, a biztos válasz igénye nélkül itt fel kell tennem egy kérdést, ami évek óta foglalkoztat. Vajon beszélhetünk-e vizuális ősnyelvről, aminek hasonló változatai alakultak ki különböző földrajzi és kulturális terekben, egymástól függetlenül?

A természet mindenütt ugyanaz, csak más-más arcát mutatja. Mivel az „őt” megérteni igyekvő és e megértést vizuális jellé absztraháló emberi tudat is közel azonos, a létrejövő rajzolatok, geometrikus struktúrák is bírhatnak azonos jelentéssel. Ennek értelmében a természet-ember kapcsolaton alapuló közösségi vizuális kultúra – például a népművészet – a közös formanyelv által összekötheti az egyes népcsoportokat.

2019-ben egy művészeti program keretén belül Iránban képviseltük a magyar kultúrát feleségemmel, Várallyay Réka művészettörténésszel együtt. Az egykori királyi főváros, Iszfahán közelében egy XVII. századi kerek, toronyszerű egykori galambházban performanszt adtam elő, aminek részeként a torony kör alakú aljának homokjába a székelyföldi gerendás mennyezeteken is megtalálható, forgó Napot rajzoltam bele. A mennyezet középső nyílásán besütő nap fénykört rajzolt az ábrára: saját absztrahált képére. A performansz után feleségem megdöbbenve hívta fel figyelmemet az épület külső homlokzatába karcolt díszítőfestésre, amelyen ugyanaz a forgó Nap volt látható, mint amit benn felrajzoltam. Egyszerre borzongtam bele és töltött el örömmel ez a felfedezés, amely visszaigazolta feltételezésemet. Azonos formában és azonos tartalommal jelenik meg a Nap ciklikus mozgásának absztrakciója Közel-Keleten és Közép-Európában. Nem kérdés, hogy

ki kitől vette át, hiszen ugyanazon tapasztalat és tudati absztrakciós folyamat azonos vagy nagyon hasonló eredményre vezethet. Az így létrejött jel egy perzsa földművesben vagy pakisztáni nomád pásztorban azonos érzéseket és gondolatokat ébreszt, mint egy székelyföldi önellátó gazdában a XIX. század végén.

Kísérlet az univerzális jelek kortárs kontextusba emelésére

Erre a felismerésre épül *Föld-rajz* című művészeti projektem, ami során a népi kultúrából kiemelt absztrakt, geometrikus jeleket értelmeztem át és rajzolok rá nagy méretben természeti terekre. A „talált” rajzolatok forrása a Kárpát-medence természeti térrel együtt élő kultúráinak vizuális hagyatéka. A székelyföldi ácsolt ládán, húsvéti tojáson vagy prehisztorikus kerámiatöredéken fellelt ábrát kiemelem saját környezetéből, és beemelem a kortárs művészet terébe. A művészeti gesztus által egy eddig észrevétlenül meghúzódó múzeumi tárgy díszítőeleme, amit nagyrészt csak régészeti és néprajzi szempontból kutattak és értékelték, bekerül a XXI. század vizuális művészeti diskurzusába, hogy megszabadítva formai kötöttségeitől a maga teljes erejével tudjon megnyilvánulni. Valami hasonló folyamat zajlik le ezáltal, mint Robert Smithson spiráljánál, azzal a különbséggel, hogy a kölcsönhatás az absztrakt rajzolat – mint a természeti térről szóló szellemi tudás hordozója – és az élő természeti tér között tudatos része a műnek. Együttes jelenlétük viszonya a ma emberéhez szintén a művek egyik alapkérdése.

FÖLD-RAJZ
(prehisztorikus
kerámia)
Chabahar, Irán,
2019



Részletesebben megvizsgálva a művek generálta folyamatot, kiindulási pontjuk minden esetben egy olyan rajzolat, ami ember és természet közvetlen együttélésének eredményeként jött létre. Egy olyan absztrakt jel, ami nem egy individuum olyan önkényes alkotói folyamatának eredménye, amelynek értelme csak a személyes mitológián keresztül oldható fel, hanem egy generációkon átívelő közösségi szellemi folyamat és jelképzés produktuma. Jelentése a közösségi szellemi tudás és tapasztalat révén érthető meg. Az individuum a kortárs kultúrába beemelő művészi gesztus révén jelenik meg, de ez nem hat vissza magára a jelre, hanem annak új kontextusba helyezésében rejlik. A jel ettől függetlenül az ő eredeti „tudásával” rezonál. Két idősík van tehát jelen: az egyik, ami a jel kialakulásának és tudatos használatának időszaka – az ember és természet közötti összhang vagy legalábbis az erre való törekvés korszaka –, és a másik a mű jelene, amiben a jel eredeti tartalma és tudatos használata szociális síkon már megszűnt, és olyan társadalmi közeg veszi körül, amit a természeti tértől való elidegenedés jellemez.

A *Föld-rajz* sorozat létrejötté performatív folyamat. Az adott természeti környezetben (amelyek többnyire sivatagok), az adott nyomhagyási lehetőségek kihasználásával az eredetileg a Kárpát-medencében létrejött, kis méretű ábrák többméteres nagyságban kerülnek rá a tájra. Smithson nyomhagyásával szemben itt nincs visszafordíthatatlan beavatkozás, sem tájidegen anyag, van viszont végtelen változatossággal létrehozott „performatív” vonal: felszedett, repedt föld, ami láttatni hagyja az alsó, sötét réteget, a világos talaj tetejéről elsimított vörös kavics, fehér sórétanggal húzva a fekete talajtól, lábbal húzott,

plasztikus vonal a sivatag homokjába, iszapos sártengerben a testmozgás által generált vonal, tavaszi, fehér virágszirmok széthúzása a sötét víztükrön... A misztérium a performatív folyamat végén teljesedik ki. Az apró, kétdimenziós rajzolat több tíz méteres méretben „rávetítve” a tájra maga lesz a háromdimenziós tér, amiben egyszerre tárul fel a valós táj pillanatnyi tünékeny és folyamatosan változó szépsége és annak az emberi szellem által feltárt és újraértelmezett, majd jelben leképezett esszenciája. Akárcsak a nomád szőnyeg példája esetében, külső természeti tér és belső emberi, szellemi tér találkozik egy képben, a sík felületen egységgé egyesülve.

A kortárs művészet és a természeti tér

Kijelenthetjük, hogy a természeti térben megnyilvánuló kortárs művészet letisztult absztrakciója és a természettel szoros szimbiózisban élő történelmi közösségek vizuális kultúrájának formavilága egyértelműen párhuzamba állítható. Mindkét esetben egyszerű, elemi formákból építkező absztrakt, többnyire geometrikus elemek viszonyulnak a természeti térhez. Az etnográfiahoz köthető közösségi vizuális kultúra természetviszonyának leképezése elsődlegesen a tárgyalatához köthető, annak faragott, karcolt, rajzolt ornamentális díszítéseinek absztraktrajzolataiban jelenik meg, a kortárs művészeti megnyilvánulások esetében viszont közvetlen vizuális kapcsolat jön létre a természet és a mű között. Az emberi szellem generálta művészeti cselekvés számára is rendként, rendszerként értelmezhető struktúrát generál a nem általa létrehozott és működtetett rendbe, a természeti térbe. A két rend közötti finom kölcsönhatás adja a mű energiáját.

FÖLD-RAJZ
(Prehisztórikus
„kárpátmedencei”
idol)
tájbeavatkozás
GNAP, Valevadar,
India, 2015



Mind az etnográfiai tárgyak díszítésén megjelenő absztrakció, mind a kortárs művészet esetében a kiindulási pont azonos: a természeti tér és az emberi tapasztalat mint megértési folyamat. A végeredménye is hasonló: a kettő találkozásából generálódó absztrakciós folyamat vizuális leképezése. Fel kell tennünk a kérdést: mindkét esetben, még ha nem is tudatosan, de hasonló szellemi folyamatok működnek a háttérben? Tehát egy land art vagy nature art mű formai absztrakciója mögött nemcsak művészi játékoság és alkotói önkény áll, hanem ugyanazok a tudati folyamatok is jelen vannak egyéni szinten, mint az etnográfiai jellegű rajzolatok kialakulásának esetében? Ennek a kérdésnek a megléte vagy épp hiánya egy adott mű esetén nagyon sok tényezőtől függ. Nem a téma misztifikálása, hanem jól dokumentálható tény, hogy a kortárs művészet a természeti térben megnyilvánulva hozzányúl olyan formai elemekhez, mint a kör, körkereszt, vonal, szaggatott vonal, spirál, amik már a neolitikum kerámiaművészetének ornamentikáján megjelennek, és gyakorlatilag a XX. század elejéig végtelen változatossággal és sok esetben bizonyítottan hasonló tartalommal vannak jelen. Önkéntelenül magukban hordozzák a rajzolat évezredek során kikristályosodott szellemi tartalmát. A népszerű spirál rajzolathoz a létezés anyagtalan minőségét kötjük, ahogy az X vonalaival átlósan átszelt körformához, vagyis a körkereszt rajzolathoz magát a kozmikus teret. Ha egy mű a természeti térben egyértelműen létrehozza ezeket a formákat, ösztönösen ezekre a tartalmakra asszociál a néző. Ezen az asszociáción keresztül viszont a mű a ma kultúrájának formanyelvén összeköti a ma emberét egy mélyebb, egyetemesebb szellemi síkkal, ami egy

kevésbé felborult ember-természet viszony „kisugárzását”, rezonanciáját hordozza magában. A természeti térben elkövetett performanszai és installációi tükrében hasonló következtetésekre juthatott Szabó Zoltán Judóka, az erdélyi kortárs művészet egyik emblematikus alakja.

Utoljára visszakanyarodva elmélkedésünk kiindulási pontjának három művészehez: Ziffer képei kívülállóként a pillanatnyi történetet rögzítik, Mattis művészete pedig párlattá absztrahálódott esszenciáját adja akár több természeti élmény összességének. Esetében a valós látványelemek csak jelzésértékkel bírnak, a hangsúly a mögöttes energiaáramláson van, ami akár érzetként, utólagos szubjektív élménylenyomatként van jelen az alkotó tudatában. Smithson művénél a Mattis-festményen elindult absztrakciós folyamat végletekig letisztult, minden szubjektivitást elvesztett eredménye vetül vissza a zifferi megfigyelés tárgyára, a természeti térre.

A természetművészet mint egy új jövőkép kísérleti műhelye

A jelenkor filozófiai gondolkodását a természeti térről elsődlegesen a poszthumán elméletek természetképe határozza meg. Ennek eredményeként a természeti tér ugyan ismereti szinten kozmikus méreteket öltött, de ezzel párhuzamosan kiszámíthatatlan és élettelen anyaghalmazzá degradálódott.

A *Föld-rajz* sorozathoz hasonló művek a fotódokumentáción keresztül válnak hagyományos értelemben vett műalkotássá. A mai poszthumán filozófia szellemiségével áthatott urbánus tér embere olyan, érintetlen tájat láthat a printeken, amit átszö egy rajz. Mélyebben megvizsgálva



FÖLD-RAJZ
(Prehisztorikus
„kárpátmedencei”
idol)
tájbeavatkozás
GNAP, Valevadar,
India, 2015

azonban ezek a művek az ember és természet kapcsolatának olyan rétegeit hordozzák magukban, amelyek a kortárs művészet ernyője alatt új jövőkép kiindulási pontjai is lehetnek. Az ezredforduló természetművészete ugyanis olyan lehetséges partnert talál a természetben, akivel valós együttműködést képes kialakítani, így a klímakatasztrófa küszöbén, az aktuálpolitika által annyira meglovagolt „utolsó pillanatban” is valós pozitív jövőképpel rendelkezhet. Ebben több és más, mint a természeti teret csupán megnyilvánulási felületként, „túlméretezett rajzpapírként” értelmező land art.

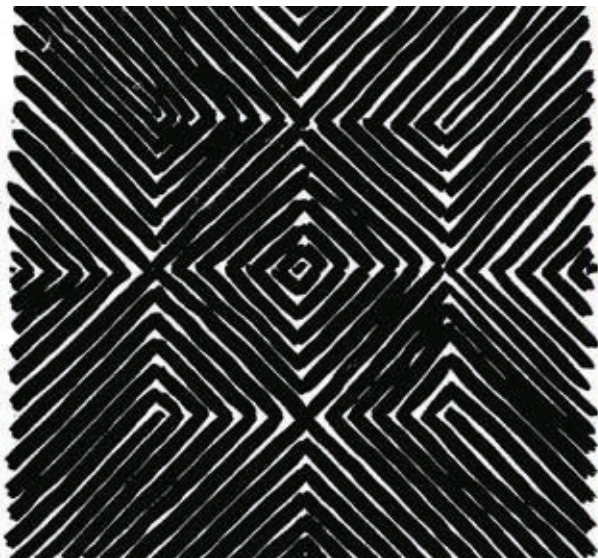
A természetművész számára a természet nem (csak) az anyagi tér fizikai, kémiai, földtani, kozmológiai stb. folyamatok együtthatása, hanem élő, ritmikusan lüktető organizmus, aminek szerves része maga az ember is, kultúrájával együtt. A természettel eredményesen lehet valós és nagyon érzékeny együttműködést kezdeményezni.

A tudomány ritkán engedheti meg magának, hogy beismerje: van valami rejtett erő, misztérium az anyagon túl, ami műszerekkel nem tanulmányozható közvetlenül, de közvetve mindenütt tetten érhető. A művészet viszont megteheti, hogy szól róla és a maga eszközeivel, a műalkotások révén az anyagi valóság felszínére emeli, taktilisen, auditíven vagy vizuálisan megtapasztalhatóvá téve. Ez is az absztrakció egyik formája, ami valójában nem absztrahál, hanem tapasztalhatóvá tesz. Az eddig felvázolt absztrakciós folyamat azokra a jelenségekre, kozmikus rendre vonatkozott, amik a tudomány számára is többnyire evidenciák, viszont ott vannak azok, inkább a megérzésen és a szellemi megértésen alapuló tapasztalatok és feltételezések, amelyek vallásfilozófiai kérdéseket vetnek fel, de a megválaszolásukra tett kísérletek most (akárcsak minden történelmi korban)

kulcsfontosságúak. A különböző vallások szellemében alkotó szakrális művészetek elméletben választ adnak a kérdésekre, sőt létezik kortárs szakrális művészet is. De nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek mindig egy adott filozófiai, vallási dogmát emelnek kortárs kontextusba, és nem valós rákérdezéssel keresik a választ a művészet eszközeivel. Élő vagy halott anyagalmaz-e az univerzum, ami körbevesz minket? Alapvető kérdés, ami meghatározza a jövőképünket. A természetművészet nem beszél közvetlen Istenről, de azáltal, hogy élő organizmusként közeledik a környezetéhez és alkotói partnerként bevonja művészeti folyamataiba – alkotói szabadsággal és formabontó művészeti kísérletekkel integrálva a jelen kultúrájába –, a leghitelesebben keresi és talán pusztán létével meg is adja a választ a kérdésre.

Elsőre a dél-koreai BAGAT ART csoport tevékenysége jut eszembe, de sokkal ismertebb és emiatt jobb példa rá az angol szobrász, Andy Goldsworthy. Neki napi, rutinszerűen végzett meditatív játék a természettel való alkotói együttlét. Végtelen változatossággal ismételt köreinek és pontjainak egyszerűségében ott rejlik ez a szavakkal nem tetten érhető többlet, ami átjárja és élővé teszi a természeti teret. Nem fontos, hogy megtudjuk, Goldsworthy vallásos-e vagy sem, hiszen végtelenül őszinte az alkotói jelenléte a természeti térben. Arra sincs szükség, hogy megfogalmazzuk, hogy ismétlődő körei valójában mit is sűrítenek, absztrahálnak magukban, de párhuzamot vonhatunk azzal, hogy Indiában nemcsak a monumentális kőépületeket, hanem a folyóparti vagy útszéli bozótban elhelyezett, kis festéssel kiemelt köveket egyaránt „templomnak” tekintik. Mindkét esetben ugyanarról van szó: olyan pontok, absztrakt struktúrák jelenléte a térben, ahol elmélyedhetünk önmagunkban, mélyebb összefüggéseit keresve létezésünknek.

FÖLD-RAJZ
Goran falu,
Queshm-sziget,
Irán, 2016



A természetművészet és a tájjal együtt élő lokális kultúrák

A formai megjelenésen túl a természeti térben létrejövő kortárs művészeti műveknek nagyon fontos kapcsolódási pontja a környezettel a mű anyaghasználat is. Az amerikai land art esetében ezt meghatározta a természeti térhez való viszonya. Elsődlegesen nem partnert keresett a természetben, hanem megnyilvánulási felületet és anyagot. Ha kellett, bulldózerrel alakította át a terepet. A természetművészet a maga sajátos partneri viszonyulásával már sokkal kifinomultabb. Nem átformál, hanem csak beavatkozik, nem akarja maga alá gyűrni a teret, hanem érzékenyen megnyilvánul benne. Nem túlkiabál, hanem kommunikál. Ebből kifolyólag sokkal közelebb áll a tájjal együtt élő lokális közösségek tárgyalató folyamataihoz és anyaghasználatához.

A természeti környezetből közvetlenül kinyert alapanyagok átalakulnak használati tárggyá a nagyfokú anyagismereten, szakmai tudáson és kézügyességen alapuló munkafolyamat révén.

Az anyag soha nem veszíti el jellegét, sőt a vele dolgozó, belőle alkotó maximálisan igyekszik kihasználni tulajdonságait, együttműködve azzal.

Hasonló alkotói attitűdről beszélünk, mint a természetművészet esetén: itt is kommunikáció jön létre a természet anyagával, a tárgyalató folyamat így érzékeny interaktív együttműködéssé minősül át ember és természet között. A fa hajlata és szálainak vonala meghatározza a formát, a faragó csak továbbgondolja, és úgy alakítja eszközzé. A fűzfavessző hajlékonysága megadja a kosár ívét, a színe a színét, anyaga a felületét. Minden tárgy egyedi, mert minden esetben picit mást mesélt az anyag magáról, és a kéz is másként állt rá a munkára, hisz mögötte ott egy élet, belső történésekkel, érzésekkel. Ezek mind benne vannak a kézműves tárgyakban, amik funkcionális tulajdonságaik

mellett hirdetik ember és természet együttélésének szükségszerű szövetségét. (Ezt csak egyértelműsíti a felületi díszítés, a rákarcolt jelek, vésések, rajzolatok.) A szellemi tartalom sok esetben közel akkora súllyal bír, mint a funkció. Valójában csak lehetetlen hártya választja el a művészetet a tárgyalató kézművességtől.

Az ipari forradalom eredményeként megjelenő ipari termelésből mint tárgyalatóból pont ez az érzékeny folyamat marad ki, amit a dizájn csak részben tud pótolni. Erre reagál a XX. század elején több szecessziós mozgalom, William Morris körétől a gödöllői művésztelep alkotóiig, akik felismerik a népi tárgyalató folyamat és a művészet kapcsolatát és ennek jelentőségét.

Száz évre rá szinte természetes módon „emelődnek be” a természetművész formaalkotásába a természeti térrel és az anyagokkal közvetlenül kapcsolatban álló kézműves mesterségek és munkafolyamatok. Ezek legtöbb esetben azonosak az etnográfia által kutatott és a legtöbb helyen mesterségesen lélegeztetett népi mesterségekkel. Egyes alkotók, mint a svájci Roger Rigorth, tudatosan emelik be a nyugat-európai kultúrából mára már teljesen eltűnt népi tárgyalató folyamatokat a kortárs szobrászatba, nagy méretű, valós funkció nélküli tárgyakat hozva létre a közösségi tereken, szembeállítva azokat a fogyasztói társadalom urbánus élettereivel. Ha átfogóbb keresztmetszetet akarunk kapni a jelenségről, ajánlatos átforgatni a műfaj legjelentősebb rendezvénye és szellemi műhelye, a dél-koreai nemzetközi Geumgang Nature Art Biennale kiadványait. Érdekes megfigyelni, miként változik a jelenség, viszonyulva egy adott régió kulturális, társadalmi és szociális közegéhez. Nyugat-Európában többnyire a Roger Righthoz hasonló attitűd érvényesül, egy-egy kelet-európai vagy balkáni régióban azonban, ahol még nyomaiban ott van a népi kultúra (még ha eltűnőben is), ez a szerep ártékelődik.

FÖLD-RAJZ
(erdélyi írott
tojás rajzolata)
tájbeavatkozás
GNAP, Qeshm-
sziget, Irán,
2016



Ezekben a régiókban a közönség számára a mű anyaga és készülése technikája nem csupán megdöbbentő és izgalmas formai kísérlet organikus anyagokkal, hanem előhív bennük több közvetlen élményt, amik sok esetben a gyerekkor vidéki életének emlékét idézik. Vagy a mai valóságra való rácsodálkozásra késztet, egy megdöbbentő gyorsasággal eltűnő világ foszlányaival. Az organikus anyagokhoz és a kézműves technikákhoz nyúlva, a művészet révén a letűnő organikus kultúra újraértelmezése és a kortárs kultúrába való beemelése történik meg a természetművészetén keresztül, továbbéltetési alternatívaként. Körösfői-Kriesch Aladár vagy Toroczkaí Wigand Endre szeretett Erdélye nagyot változott az elmúlt száz évben, akárcsak a művészet szerepe.

Alkotóként számos esetben emeltem be tudatosan az alkotói munkába a mára már eltűnt vagy eltűnőfélben lévő népi mesteresség munkafolyamatait. Egyik első ilyen jellegű kísérletem a MAG szobor volt. Az alkotói munkát néprajzi kutatás előzte meg, ami során a régi, székelyföldi falusi padlásokon még mindig fellelhető nagy, fonott gabonáskasok fonási technikáját kísérleteztem ki. Felkeresve kosárfonókat, és munkájukat tanulmányozva, elkészítettem egy pontos rekonstrukciót, majd a technikát szabadon használva létrehoztam a MAG szobrot. A szobor belsejét nem agyaggal tapasztottam, hanem fűmaggal elkevert földdel töltöttem meg. A természeti térben, udvarházunk kertjében felállított szobor egy éven át követte az évszakok változását. A fonott felületen át kinövő fűszálak hatására nyárra élő, zöld plasztikává alakult, majd az ősz folyamán elsárgult, télen újra visszanyerte eredeti, fonott felületét. A mű egy olyan, mára már eltűnt

technikai folyamatot emelt be a kortárs művészet terébe, ami meghatározta az erdélyi népi kultúra mindennapjait. Ezen a ponton nemcsak egy új kísérleti mű jött létre, hanem a természetművészet lehetséges szerepére is rákérdezett, a hagyományos falukép és organikus népi kultúra fennmaradása érdekében.

A kortárs művészet által alkalmazott népi mesterseggek munkafolyamata és anyaghasználata, ha hiteles, nagymértékben befolyásolja a mű formai megjelenését. Már eleve magában hordozza az absztrakciót, hiszen eredetileg is egyszerű, letisztult tömegek létrehozására alakult ki.

A művészet szerepe a helyi közösség önmeghatározásában

Vannak olyan, szerencsés régiók, mint India vagy Irán egyes területei, ahol a művész a még élő, organikus kultúrával keresheti a közvetlen kapcsolatot, az interaktivitást, a művészet egyetemes nyelvén keresztül tovább oldva annak a határait.

Ahmad Nadalian iráni kortárs művész érdekes példáját emelném ki ennek alátámasztására, aki tudatosan vállalta alkotóként az iráni népi kultúra beemelését művészetébe, és ennek eredményeként izgalmas, konceptuális jellegű műveket hozott létre. A Perzsa-öböl egy különleges kis szigetén, Hormuzon közösségi alkotóházat hozott létre, ahol a helyi asszonyok próbálhatják ki magukat a művészetben. Ezek a nők az európai ember számára nehezen felfogható, archaikus világgéppel és létformában élnek, amelybe az alkotóház biztosította keretek között a festészetén keresztül kaphatunk betekintést. Az általuk létrehozott „művek” egyben segítik a helyi női közösség önmeghatározását

BALANCE
funkcionális
szobor
(fa, kerámia)
Székelyudvarhely,
Románia, 2020



és valós értékeiknek tudatosítását is. Ugyanakkor alternatívát jelentenek az archaikus életformából adódó szociális problémák, a nők elzártságának és teljes anyagi kiszolgáltatottságának a kezelésére is. Az alkotóház egyben szociális tér és a létrejövő alkotások eladásának megszervezése révén jelképes kereseti alternatíva is. A helyben kiállított művek, a falfestmények, az ott jelen lévő művészeti és szociális élet egységes művé, élő, kortárs művészeti projektté áll össze, ami valós közegben valós értékekre és valós problémákra reflektál a művészet nyelvezetével.

A lokális közösségekkel való közvetlen kapcsolat alkotói folyamatként való megélésében több személyes tapasztalatot szereztem. 2012 kora tavaszán felkértek egy természetművészeti jellegű projekt kidolgozására és megvalósítására a Köpec falu határában álló, több száz éves szilfával kapcsolatban, amit a helyi közösség és környezetvédelmi szervezetek beneveztek az Év Fája versenyre. A szokatlan felkérés célja az volt, hogy minél szélesebb közönség figyelmét hívja fel a fára. Bár a székellyföldi falvak művészetfelfogása elég konzervatív, hagyományaikban hordozzák az absztrakt gondolkodást. Egy olyan kulturális közegbe, ami a kopjafákon fellelhető absztrakcióval, háromszögek, gömbök és négyzetek kombinációjával képes egy egész élet esszenciáját egyénre szabottan elmesélni, úgy érzem, csak megközelítés kérdése, hogy miként integráljuk a kortárs művészetet. A fa eredetileg egy malom udvarán állt, ahova örölni jártak a köpeciek és a környező falvak lakói. A malom egyfajta szociális tér volt, aminek évszázadokon keresztül ez a fa adott árnyékot. Mára már nincs malom, csak a malomárok földhalmi és az évszázados fa, ami meghatározza a táj látványát.

Az esemény a ködös és fagyos napfelkeltében indult, amikor a kijelölt találkozóhelyen, nagy örömmel, több szekér és számos helybeli fiatal várakozott láncfűrészekkel felszerelve, hogy jeget vágjunk a folyón egy jégmalom elkészítéséhez. A mű szinte magától jött létre, mert a jó kommunikációnak köszönhetően mindenki magának érezte. Együtt, közösségi munkával kivágtunk két darab több mázsás, óriási jégtömböt. A fagyos folyótól szekereken a valamikori malom udvarára szállítva jég malomköveket faragtunk belőlük, majd a földbe ástott fatengelyre illesztve egymásra raktuk őket úgy, hogy közéjük a helyi molnártól kapott gabonából több ujjnyi vastag réteget raktunk. A felső „kő” körének négy pontjára (rejtett körkereszt motívum, mint a háttérben meghúzódó absztrakció) fekete köteleket rögzítettünk. Késő délutánra készen állt a malom, megérkezett a faluközösség és egy szűkebb külső, érdeklődő közönség is a malom forgatására. Körbe-körbe forgott

a közösség a malom tengelye körül, együttes erővel adva életet az anyagnak és teret egy közösségi emlékezésnek, a lassan lenyugvó nap fényében. Megdöbbentő élmény volt, hogy mindenki „értett” mindent. Öregemberek szorították meg a kezemet könnyes szemmel, mert sikerült előhozni valamit a nagyon mélyen nyugvó közösségi tudatból egy számukra új, de mégsem idegen formában. Az esemény végén a tájban visszamaradt a jégmalom, mint egy kortárs plasztika, ami később követte az időjárás tavaszba hajló változásait. A két jégtömb lassan elolvadt, hátramaradt a középső tengely farúdjá, körülötte egy gabonakör, amit részben a madarak csipegettek fel, de volt, ami megfogant. Sokáig látható volt, mint hangsúlyos jelzés a tájban, a farúd világos, függőleges vonala egy ölelésnyi búzamezőben.

Mi is történt itt valójában? A helyi közösség számára egy olyan közösségi esemény, ami számukra szokatlan, de nem idegen módon felhozott a közösségi emlékezet mélyéből valamit, ami egykor összekötötte a természetet az emberrel, a közösséget az egyénnel, az idősíkokat az idősíkokkal. Számomra, mint alkotó számára, kortárs művészeti projekt valósult meg, ami performatív módon vont be egy folyamatmű megvalósulásába a helyi közösséget.

A performativitás itt innovatív folyamat, aminek alapja a rítus. Időtlen közösségi megnyilvánulási forma, ami, hasonlóan a rajzolt jelhez, absztrakciós folyamat eredményeként jön létre. Jelképes értékkel bíró gesztusokká sűríti össze a közösségi emlékezetet és a tapasztalatot. A rítust alkotó történések absztrakciós folyamatával párhuzamosan tárgyi absztrakció is végbemegy. A történet gesztussá nemesedésével egyidejűleg annak tárgyi, anyagi valósága is azonos absztrakción megy át, jelképes tömegekké egyszerűsödve a térben. Jelen esetben két, kör alakú jégtömb mindenki számára malom volt. A rítus azáltal, hogy kiemeli a történetet a pillanatnyi valóság idő-tér keretéből, jellé absztrahálódott tapasztalati megértéssé teszi azt. A malom már csak ürügy volt, hogy valami mélyebb, a közösség minden tagját érintő, élő szóban alig vagy talán egyáltalán nem megfogalmazható megértést, tapasztalatot generáljon a közösség tagjaiban. A két, súlyos jégtömb egymáson forgó tömege a négy, fekete tengellyel, a végükön a rájuk merőleges emberek vonalaival már sokkal inkább forgó Nap ciklikus lértitmusává, a körkereszt világtengelyévé szublimálódik, a közösségileg átélt misztérium pedig a folyamatos születés és elmúlás csodáját idézi.

A fentebb kiemelt példán túl a természetművészet számtalan formában keresi a közvetlen kapcsolatot és együttműködési lehetőséget a lokális közösségekkel, sok esetben tudatosan felvállalva akár azok problémáinak megoldását is. Egyes rendezvényeknél alapvető elvárás,

hogya a mű már a terv szintjén felvázolja, miként vonja be és miként viszonyul majd a helyi közösséghez. Ilyen a tajvani Cheng Long art projekt.

Ezeknek a kísérleti folyamatoknak a pozitív eredményei egyértelműen az a tény támogatják alá, hogy a társadalom és a kortárs művészet közötti szakadék csak illúzió. Sőt, ha elhagyjuk a kanonizálódott művészeti kereteket (amik ugyan bizonyos esetekben könnyítik az elfogadást, ugyanakkor falat is húznak a lét és a művészet között), közvetlen és valós társadalmi folyamatokat tudunk elindítani a kortárs művészet formanyelvével. Ez a legarchaikusabb és legkonzervatívabb közösségekben is végbemehet.

Irán déli részén, a Perzsa-öbölben tartottam természetművészeti workshopot a helyi fiúiskolában, számomra is meglepő sikerrel. A gyerekekkel és kísérő tanáraikkal kimentem a sivatagos tengerpartra, a háttérben ott hullámzott a tenger, fújta a szél, sütött a nap. Együtt átbeszéltük, hogy jelen pillanatban milyen természeti erők vannak jelen, és azokat milyen egyszerű vonalakkal tudnánk felrajzolni kezünkkel a levegőbe. Utána mindezeket miként tudnánk ugyanazokkal a mozdulatokkal a talaj homokjába rögzíteni, és ezt követően a helyben található anyagokkal (kövek, tövises bozót száraz ága stb.) kiemelni a létrejövő vonalakat. A végeredmény egy több mint tíz méter hosszú, két méter széles absztrakt rajzolat lett. Amikor elkészült, a gyerekek felkiáltottak: „Ez pont olyan, mint a nomádok ruháján a hímzés!” A kortárs művészet nyelvezetét és módszereit használva, hasonló absztrakciós folyamat zajlott le, mint a helyi nomád közösségek ruházatán és szőnyegein megjelenő motívumok esetében. A gyermekek felismerése szintén visszaigazolás volt számomra mindarra, amit az absztrakció és a természet viszonyáról gondolok.

Mű és folyamat – a művész jelenléte a természeti térben

A hagyományos értelemben vett képzőművészet egyik hagyományos kihívása az idő mint folyamat illúziójának bevonása egy lemerevített pillanatképbe. Klasszikus példák erre a görög szobrászat atlétaszobrai, amik egyetlen mozdulatba sűrítik bele a mozgássor fázisait, hogy legalább tudati szinten mozgásra bírják az anyagot. A XX. század művészete már felismerte, hogy a mű szerves része a folyamat, teret engedve a performansznak, vagyis akcióművészetnek mint önálló művészeti műfajnak. Egy installáció terébe besétáló néző jelenléte és mozgása része a műnek. Ez hatványozottan igaz a természeti térben létrejövő alkotások esetében, amik eleve egy folyamatba integrálódnak, tehát már maga a mű léte is folyamat az állandóan változó

fényviszonyok és időjárási körülmények miatt. Ehhez társul a mű spontán interaktivitása a helyi élővilággal és a lokális közösségek tagjaival. Innen már csak egy lépés ezeknek a jelenségeknek a tudatos beemelése a mű koncepciójába.

Érdemes megfigyelni, milyen formát vesz fel a performativitás a természeti térben, ami kiemelt eleme a természetművészeti workshopoknak. Az itt végrehajtott élőművészeti megnyilvánulások azonban eltérnek a mára már kanonizálódott performansz jellegétől. Sokkal inkább gesztusértékű, performatív jelenlétről van szó a természeti térben, mintsem narratív eseménysorozat eljátszásáról. A művész egy adott szituációra – sok esetben spontán – performatív gesztussal reagál. Gyakran ez magányos, belső történés, aminek szemtanúja csak a kamera, így itt nem is maga a performatív gesztus a mű, hanem a róla készült fotódokumentáció.

A koreai Yattoo Csoport rendszeresen szervez nemzetközi természetművészeti workshopokat. A művészek közösséggént vonulnak ki a természetbe, nem egyszer csak egy fényképezőgép a munkaeszközük. A természetbe érve az alkotók nagy többsége eltávolodik a hétköznapi lét megszokott tudatállapotától, és sajátos jelenléti állapotba kerül. Szinte együtt lélegzik a természeti térrel, figyelve annak rezdüléseit, amelyekre természetes játékosággal és kreativitással, de magas szintű szellemi tudatossággal reagál. Hogy mélyebben megértsük ezt a módosult tudatállapotú jelenléte a természeti térben, egy személyes élményt hívok segítségül.

2014 nyarán, egy napsütéses délutánon a fény úgy esett egy kertben álló ház fehér falára, hogy pár pillanatra csak egy fehér fénysáv, vonal világította meg az árnyékos falfelületet. Ezt meglátva, ösztönösen cselekedtem. Beállva a fal elé, hátgerincem vonalát megpróbáltam egy vonalba helyezni a fény vonalával, úgy, hogy az egy sávval megvilágítsa testem középvonalát. A performatív gesztussá váló kísérlet egypár másodpercig kitartott mozdulatba koncentrálódott, amiről fotódokumentáció is készült. A spontán performansz, a test összhangba illesztése egy pillanat erejéig egy ugyanilyen rövid ideig jelen lévő fénytani jelenséggel, adott helyszínen, adott időben. A külső és belső fény párhuzamba állítása. Ezzel nem tervezett, spontán mű jött létre a természet (fény) és az ember (művész) együttműködéséből.

Fokozottan tudatos jelenléti állapotban a tudat képessé válik elvonatkoztatni a környező valóság megszokott tapasztalási módjától, és nagyobb hangsúlyt kap annak valós vizuális megjelenési formája, amihez alkotói módon lehet viszonyulni. Az alma a fűben a valóságtól elvonatkoztatva egy vörös gömb vagy folt a zöld felületen. A performansz esetében a fény fehér vonal a szürke alapon,

amihez a szintén vonallá absztrahálódó testét a művész igazítja. A végeredmény egy minimalista mű, két vonallal.

A természeti tér tehát, megszabadulva a hozzá kötődő narratíváktól, absztrakt struktúrává rendeződik, amit különböző kölcsönhatások és energiák működtetnek. Ebbe a már működő rendszerbe avatkozik bele a művész. Átengedve tudatán a látványt, egy újraértékelt emberi rendet vetít rá a természeti térre, átminősítve, de nem megszüntetve a már meglévő összefüggéseket. A performatív viszonyulás gesztusában tehát szintén az absztrakciót érhetjük tetten. Jelen van a megváltozott természetérzékelésben, és ott van az interaktivitás mögötti alkotói folyamatokban. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy a természeti tér nem veszíti el élő minőségét, csak tapasztalati módjai teljesednek ki, tehát ez az attitűd nem azonos a land art természetsszemléletével.

Fontos megemlíteni a művész végtelen érzékenységét és nyitottságát az őt körülvevő térre. Ilyenek Karin van der Molen holland művésznő performatív gesztusai vagy az iráni Tara Goudarzi performanszai, amik egyszerre vannak jelen a fenti módon a térben és gyökereznek bele a táj kulturális mélységeibe, az ember és a táj együttélésének közös esszenciáját hozva a felszínre.

A koreai Egon Ri számára mindez elmélyült, meditatív megélés, amire csak a buddhista kultúrkör természetmegélésébe szocializálódott művész képes. Egy közös indiai workshopon egymás szomszédságában alkottunk. Elnéztem, amint órákon át meditatív jelenlétben sétált fel és alá, aminek eredményeként egy három-négy méteres ösvény alakult ki a földön, egy plasztikus vonal, aminek két vége belesimult a térbe. De valóban mi is itt a mű? Ri meditációjának belső megélése, a tudati térben lezajló,

dokumentálhatatlan absztrakció vagy a külső térben visszamaradó absztrahált lenyomata egy folyamatnak, a vonal mint minimál art mű a természet terében?

Évek óta szervezek természetművészeti workshopokat nemcsak művészeknek, hanem egyetemi hallgatóknak (képzőművészeknek, építészeknek, tájépítészeknek) és gyerekeknek. Az egyetemi hallgatóknál egy új perspektívájú természeti térszemlélet és jelenlét megtapasztalása az elsődleges cél. Mind náluk, mind a gyerekek esetében általános tapasztalat a nagyon gyors és kreatív feloldódás a természeti térben. Mindez nagyon fontos eszköze lehetne a művészetterápiának, hiszen egyszerre hoz közel a természethez és önmagunkhoz, felszabadítva addig meg nem tapasztalt kreatív energiáinkat. Erre a felismerésre egy természetművészeti workshop projektet építettünk fel a bikfalvi NAP stúdió keretén belül.

Az erdélyi táj és a kortárs művészet kapcsolódása

2007-től kezdtünk el tudatosan erdélyi faluképvédelemmel foglalkozni feleségemmel, Várallyay Réka művészet-történésszel. Alkotói tevékenységem is ekkor, a vidékre költözéssel együtt járó tapasztalatok hatására, a természettel való együttélés közvetlen megtapasztalásával és a hozzá kötődő népi organikus erdélyi kultúra tárgyi emlékeinek megismerésével fordult a természetitér- és anyaghasználat irányába. A közösen alapított Erdélyi Művészet és Örökség Egyesület egyszerre működteti az első háromszéki faluképvédelmi irodát és az első természetművészeti műhelyt, a NAP stúdiót, ami számos nemzetközi workshopot, kiállítást szervezett, kapcsolatot



**SPACE
TRANSFORMER**
szobortárgy
Remus artist
szimpózium,
Poznań,
Lengyelország,
2017

tart fenn nemzetközi szervezetekkel, van kutatható nemzetközi archívuma és gyűjteménye. Első perctől kezdve felismertük a természetművészet mint kortárs művészeti műfaj és az erdélyi, székelyföldi falvakban máig nyomokban megőrződött, de igen gyorsan eltűnő organikus kultúra összekötésében rejlő lehetőségeket.

Székelyföld mint élőter dominánsan természeti környezet, kultúrtáj, ami az ember és természet együttélésének eredménye. Olyan élő kulturális örökség, amelyet a kommunizmus időszakában kialakuló nagyipari gazdálkodás, majd a rendszerváltás utáni gyors meggazdagodási törekvés egyaránt pusztított. A kommunizmus eltüntette a földdel való együttélés fenntartható hagyományát és egyben a kialakult kultúrtáj látványát, de a szegénység és az elzártság révén konzerválta némiképp a faluképet. Nem alakították át, csak a végletekig lelakták a hagyományos lakóházakat. A 89-es fordulat után az államosított erdők és földek egy részét visszaszolgáltatták, az önfenntartó mezőgazdaság azonban már nem vagy csak egészen kis szigetekben tudott feléledni. Az erdők átgondolatlan fakitermelésével és a megváltozott tájhasználattal kezdett átalakulni a jellegzetes erdélyi táj, a kontrollálatlan építkezési divathullámokkal pedig eddig nem látott módon kezdett eltűnni a hagyományos falukép. Mindez a „fejlődés” jegyében történt, figyelmen kívül hagyva az évszázadok során kialakult közösségi tapasztalatot. A fő gond a felborult értékrend mellett az, hogy az emberek nagy része kevés olyan példával találkozik, amik a hagyományos értékeket követhető módon emelik be a kortárs kultúrába. A hagyományörző csoportok jók, de ők a múlt irányába fordulva, csak izoláltan tudnak átmenteni értékmintákat, és ritkán tudják a jelen értékrendszerébe illeszteni azokat.

Úgy gondolom, hogy a természetművészet mint a természetre és a lokális kultúrára érzékeny kortárs művészeti áramlat már csak az alkotói jelenlét révén is képes szellemi segítséget nyújtani ahhoz, hogy a helyi közösségek újraértékeljék viszonyukat környezetükkel. Így érdemben hozzájárulhat ahhoz, hogy a globalizációs trendeken túlmutató, a természettel szerves egységben élő új, innovatív jövőkép is kialakulhasson.

Ugyanakkor magának a természetművészetnek nemzetközi szinten is kiemelkedően inspiratív helyszíne lehet Székelyföld, akár beemelve a nemzetközi kortárs művészeti szcéna körforgásába. Nemcsak a nagyon gazdag táji környezetben tud alkotni a művész, hanem a vidék Európában egyedi módon megmaradt, élő, organikus kultúrájával is kapcsolatba kerülhet, és azt is beemelheti alkotói tevékenységébe. Ezekkel az egyedi lehetőségekkel fontos láncszem lehet a nemzetközi természetművészeti központok sorában, amik dél-koreai, iráni, indiai, afrikai, nyugat-európai és amerikai helyszíneken működnek.

A lokális problémákra adott releváns válaszokon és reflexiókon túl, amik pont a helyi értékeken keresztül emelik nemzetközi kontextusba Székelyföldet, a természetművészetén keresztül megközelített ökológiai problémák is kiemelkedhetnek a pillanatnyi politikai kontextusból, hogy valós párbeszéd és problémamegoldás tárgyává váljanak. A természetművészet ritkán reagál közvetlen aktivizmussal egy-egy problémára, viszont mindig érzékenyen jelen van. Válaszokat keresve, épp az absztrakción keresztül látszólagos eltávolodása révén idő- és térbeli dimenziókat képes átlépni, és egy új minőségben láttatni a problémákat. Ezáltal nem a pillanatnyi állapotot, hanem a teljességet ragadja meg.

Baldavári Eszter

„Friss fuvallat leng felénk”

*Hazánk természeti formái Kőrössi Albert Kálmán
építőművészetében*

**„S ott, ahol a ház fontos szerveit mutatja,
ablak s ajtó körül az Alföld népének
meghitt dísz fut végig:
magyar ornamentum.”**

Lyka Károly

A szecessziós mozgalom szárba szökkenése

■ A XIX. század végén, részben az ipari forradalom technikai újításaira való reakcióként született meg a szecesszió mozgalma, amely egyfelől a technikai vívmányok által lehetőséget nyújtó, újfajta építészeti szerkezetek és épülettípusok mentén alakult ki, másfelől azonban az elsősorban Európában megjelenő nemzeti öntudat

kifejezőeszközekévé vált. A historizmus birodalmi egységet reprezentáló, antikizáló formáival ellentétben a szecessziós mozgalom egyik első épülete a Tassel-ház (1893), amely a homlokzaton vakolatlan formában mutatta meg a ház vasszerkezetét. A tervező építész, Victor Horta az akkoriban fejlődésnek induló természettudományokat segítségül hívva, a növények felépítését tanulmányozta a vasszerkezet bemutatásához.¹ A növényeknél a szár látja el a statikai feladatokat, így a homlokzatokon és az enteriőrökben is a szárak és indák kapják a fő hangsúlyt. Ugyanakkor a növények szimbolikus jelentése is kiemelt szerepet kap.

Európa gyarmatbirodalmi esetében a nemzetközi legitimáció és a birodalmi határok reprezentációja adhat okot a növények botanikai igényű bemutatására: Brüsszelben a csillaggal kiegészített orchidea Kongót mint egyetlen belga gyarmatot szimbolizálja,² a német határhoz közeli, lotharingiai Nancyban pedig a Vogézekre jellemző növények – tölgy, kaukázusi medvetalp, kerti holdviola (pénzvirág), páfrány – jelennek meg Émile Gallé és művésztársainak iparművészeti tárgyain és építőművészeti alkotásain.³

A szecessziós ornamentumok földrajzi és ökológiai megközelítése mellett néhány országban, köztük



Tassel-ház, tervező: Victor Horta, Brüsszel, Belgium, 1893



Lakóház, tervező: Désiré-Charles Bourgon, Nancy, Franciaország, 1902

hazánkban is a népművészeti formák kerültek előtérbe mint a nemzeti formanyelv eszközei. Ez az ontológiai megközelítés egy olyan folyamat eredménye volt, ahol a magyar díszítőművészet eredetét eleinte keleti: perzsa és szasszanida, sőt indiai formákkal hasonlították össze, Huszka József⁴ és Hampel József⁵ mellett az építészetben Lechner Ödön formanyelvkeresése váltotta ki a legnagyobb visszhangot.

Lechner már korai műveinek megvalósulásakor megosztotta a közvéleményt, sokan bírálták keleties ízű ornamentikahasználatát. Az építészek közül nem mindenki tehette meg, hogy a kötelező Grand Tour után gyakran tegyen tanulmányi utakat külföldön. Különösen igaz ez a távolabbi úti célokra, így Lechner Ödön nem Ázsia felé vette az irányt, hogy a keleti – köztük az indiai – motívumokat tanulmányozza, hanem Zsolnay Vilmossal együtt a gyarmatbirodalom központjába, Londonba utazott. Az akkori South Kensington Museum (ma Victoria and Albert Museum) keleti gyűjteményét tekintették meg, ezek a kiragadott tárgyak inspirálhatták későbbi díszítőművészetüket. Itt érdemes megjegyezni, hogy ez a tendencia hogyan változik meg a következő generáció művészetében: Kós Károly és a Fiatalok élő és szoros kapcsolatot ápoltak a kortárs finn építészekkel, Kós Isztambulban dolgozott 1917 februárjától 1918 májusáig, s körülbelül ennyi időt töltött Medgyaszay István is Indiában, 1932-ben, vagy Kertész K. Róbert Ceylonon (ma Srí Lanka) és Kínában.

Annak ellenére, hogy a keleti motívumok később magának Lechner Ödönnek is „egy kissé nagyon is indusnak” hatottak, a természet építészetben való megnyilvánulása a kezdetektől figyelemre méltó volt műveiben. A Magyar Állami Földtani Intézet (1896–1899) egyes részleteit természeti formák inspirálták, így a főlépcsőház boltozata függőcseppkő, vagyis sztalaktit mintájú, és a lépcsőfordulók oszlopai is cseppkőmintás díszítést kaptak, a falakat pedig tengeri sünöket idéző gipszstukkók egészítik ki.⁶

Lechner Ödön maga által is szecessziósnak titulált épületei közül a legnagyobb szabású a Postatakarékpénztár (1899–1901) volt, amelynek díszítőmotívumait a XIX. században szép számmal előkerült népvándorlás kori leletek – például a nagyszentmiklósi kincslelet –, továbbá az erdélyi építészet és népművészet motívumkincse ihlette. A tetőn a székelypapok galambdúcmotívuma, a csúcsokon pedig tetőnyársakra vagy búsvitézerekre emlékeztető dekoratív elemek láthatók. További érdekesség, hogy az építész ugyanebben az időben tervezte testvére, Lechner Károly kolozsvári villáját (1900), amelynek a Péntek

Gyugyi helyi művész által faragott székelypapja és a tető kopjafamotívumai közvetlenül is hathattak az akkoriban a fővárosban felépült Postatakarékpénztár épületére.

A magyaros formanyelv első megnyilvánulásával egy időben a külföldi tanulmányokról hazatérő fiatal építészek formanyelvkeresése is érzékelhető: a francia Art Nouveau rapszodikus formavilága és fából készült elemei Vidor Emil budapesti és Magyar Ede szegedi épületein érzékelhetők, a bécsi szecessziós formák Kármán Géza Aladár és Ullmann Gyula művein érhetők tetten. A korai német Jugendstil egyik legfőbb hazai képviselője Kőrössy Albert Kálmán.⁷

Kőrössy alkotásai elsősorban Budapesthez kötődnek, de Nyíregyházán és Pozsonyban is áll egy-egy pénztárház, Temesváron pedig egy magyaros formanyelvű híd, amelyet Michailich Győzővel közösen tervezett. Munkásságának kutatása során nemcsak az életmű lehető legteljesebb rekonstruálása volt a cél, hanem művészeti formanyelvének meghatározása is, hazai és külföldi analógiák és stíluskapcsolatok segítségével.

A szegedi születésű építész budapesti és müncheni tanulmányai után Hauszmann Alajos irodájában helyezkedett el. A Kúria és a New York-palota tervezési munkái alatt ismerkedett meg Sebestyén Artúrral, akivel 1899-ig alkottak tervezőpárost. Közös munkáik közül a Gyár utca 32. szám alatti Pollák-ház – ahol saját irodájuk volt –,



Az Osztálysorsjáték-palota építés közben, Budapest, 1899

az Osztálysorsjáték-palota és a Csömöri (ma Thököly) út 60. szám alatti Gárdonyi-villa mára elpusztult, azonban a Benczúr utca 32. szám alatti Neumann-villa, valamint a Kertész utca 33. szám alatti Polakovits-ház még áll. Kőrössy és Sebestyén utolsó közös alkotása, az egykori Eskü (ma Március 15.) téren álló Osztálysorsjáték-palota – amelynek földszintjén később Medgyaszay Vilma színháza működött⁸ – ugyan a Hauszmann Alajos által képviselt neobarokk tömegalakítást és mozgalmas tetőidomokat idézi, de díszítőművészetében már a szecessziós mozgalom, azon belül is a korai német Jugendstil formavilága nyilvánul meg. A borostyánlevelek közül kitekintő maszkos arcok, valamint a napraforgós és liliomos-indás növények részletformáit az 1900-ban, az építés közben, Divald Károly által készített pallérfotókon láthatjuk, amelyek a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében találhatók. A fotókat közelebbről szemügyre véve tűnik csak fel, hogy formavilágukban közvetlen rokonságot mutatnak az ebben az időben épülő, Városligeti fasor 47. szám alatti Kőrössy-villával, amelyet az építész maga és családja számára tervezett, s ahol későbbi irodája is működött.

Magyar flóra és fauna, botanikai részletgazdagsággal

Kőrössy Albert Kálmán 1900-ra elkészült Városligeti fasori egyemeletes villájának homlokzatát dús, realiztikus

ornamentika díszíti, amelyen az építész németországi építészeti tanulmányai tükröződnek. A homlokzat kiképzése és a hullámzó ornamensek elhelyezése már müncheni mestere, Friedrich von Thiersch késői bérházainál is felfedezhető, de hasonlókkal találkozhatunk Münchenben, Cottbusban, Stuttgartban és régi, drezdai képeslapokon.⁹

A korai német Jugendstilre – amely szívesen táplálkozott a középkori építészeti formákból – realiztikus növényi ornamensein és állatalakjain kívül a homogén homlokzatszínezés jellemző, ellentétben a bécsi szecesszió gazdagon aranyozott részleteivel. A korai Jugendstil inkább a természeti formák minél pontosabb bemutatására törekszik, késői változata azonban – a bécsi formavilághoz hasonlóan – előszeretettel alkalmaz geometrikus alakzatokat.

Az épület ikonográfiai programjával kapcsolatban Raffay Endre a Zeneakadémiáról szóló könyvében¹⁰ leírja, hogy a villa dekorációi és üveglakka inspirálhatta az egykor szintén Hauszmann Alajos irodájában dolgozó Korb Flórist és Giergl Kálmánt a Zeneakadémia terveinek kidolgozásánál. A Kőrössy-villa dekorációja dionüszoszi és apollóni szimbólumok köré csoportosul: Dionüszoszra a mámort jelképező, a kerítésen megjelenő mákgubók és a homlokzatkérményen látható szőlőleveles és fürtös indák utalnak, míg Apollónra az omega-ablak két oldalán található páva alakja, valamint az oromzat napraforgó díszei. Ennek egyszerűbb magyarázata lehet ugyanakkor



Kőrössy Albert Kálmán villája, Budapest, Városligeti fasor 47., 1900



Zöldarc-motívum a Kőrössy-villa bejárata melletti oszlopfejezeten

az építtető-építész személye, aki kikeresztelkedett zsidó család sarja volt, így ez a kettősség a zsidóságot szimbolizáló mákgubóban és a kereszténységre utaló szőlőmotívumban jelenik meg. A vakolatarchitektúra készítőjéről nincs pontos információnk, de mivel olyan motívumok, mint a mákgubó, a gorgók vagy a zöldarc rendkívüli módon hasonlítanak mind a későbbi Walko-ház, mind pedig az ezzel egy időben épülő Osztyálsorsjáték-palota épületszobrászati díszre, valószínűleg itt is Oppenheimer Ignác irodája dolgozhatott.

Az épület másik különleges eleme a lépcsőházi színes ólomüveglak, amely Róth Miksa műhelyében készült. A gránátalmás, íriszes kompozíció még egy gólyát is rejt. Az ablak eredeti tervén – amelyet a miami Wolfsonian Florida International University Róth Miksa-gyűjteménye őriz – a felső harmad közepén zöld és barna árnyalatokból álló zöldfej lett volna, szalagokkal, éppolyan, mint amilyen a bejárat melletti oszlop fejezete, de mára csupán hasonló színvilágú opálüveg betét látható.

A Kőrössi-életmű másik jelentős, Jugendstilben épült darabja az Aulich utca 3. szám alatti bérház, amely 1901-ben épült Walko Lajos bankigazgató és családja számára. Az épület egyedisége abban rejlik, hogy az egyik legkorábbi hazai, korai Jugendstil formajegyeket magán viselő épület Magyarországon, amely épülésekor feltűnést keltett.

A négyemeletes, függőlegesen tagolt épület főhomlokzata alapjában véve még a historizmus tömegalakítását

követi, kisebb alapterületű – a harmadik emeletig húzódó – zárterkélye a romantika korának építészetét idézi. A megvalósult homlokzaton figurális elemek, mitológiai alakok és állatok láthatók, ami érdekes ikonográfiai programba foglalható: a lábazattól a koronázó párkány felé egy életfa jelenik meg előttünk, amely hasonló Joseph Maria Olbrich bécsi Secession házának (1898) homlokzatához.

A földszint jelképezi a vizek világát. A középső kapuhoz lépve szembetűnik két, a kapukonzol alatt várakozó béka, amelyek maguk alá húzott lábbal, ugrásra készen várják, hogy a felettük a konzolra leszálló szitakötők megpihenjenek és lecsaphassanak rájuk. Az erkély alján a koncentrikus körökkel kialakított díszítés a fodrozódó vizet juttatja eszünkbe, a bimbós-virágos, egymásba fonódó növények szövedéke közül pedig egy-egy pávakakas alakja tűnik elő az örökkévalóság megtestesítőjeként. A többi ornamentum az ablakokat keretezi: az első emeleti ablakok szemöldökében kacskaringós, tobozos fenyőágak között egy madárfészek rajzolódik ki, jobb szélén fiókáit etető madárral. Érdekes megfigyelni a fenyő tűleveleinek kiosztását: a Magyarországon is őshonos vörösfenyő ágai jelennek meg a homlokzaton; az ágak között fészkelő madár fajtáját még nem sikerült azonosítani. Hasonló jeleneteket láthatunk a dél-németországi Jugendstil bérházak homlokzatán is. A második emelet ablakai felett az épület szélső tengelyeiben



Szitakötőre várakozó béka
a Walko-ház homlokzatán



Pávaalak az Aulich utcai bérház
erkélye alatt



Mókusalak életfamotívummal, homlokzat,
Bautzenerstrasse 41., Cottbus, Németország

– a sötétség és a fény szimbólumaként – egy-egy bagolyfej és gyík látható. A harmadik emelet kígyókkal küzdő férfialakjai szintén a sötétség legyőzését hivatottak bemutatni, míg a középső tengelyben egy-egy fagyöngyös násfával díszített hajú nimfa jelenik meg, a halhatatlanságot jelképezve. A negyedik emelet ablakszemöldökeiben tölgyfaágak között makkot bontogató mókusok bukkannak fel, amelyek az észak-germán mondavilág szerint a világfa ágain ugrálnak. A koronázó párkányon csokorba kötött babérleveles indák az isteni szférát jelképezik, a vadgesztenyeágakkal és annak terméseivel együtt.

Láthatjuk tehát, hogy az épületszobrászati díszek – amelyeket Maróti (Rintel) Géza és mestere, Oppenheimer Ignác készített – egy része mitológiai alakokból áll, azonban az őket körülvevő természeti világ élőlényei a magyar flóra és fauna képviselői.

Az épület elkészülte után a szakmai folyóiratok is foglalkoztak az újszerű díszítményekkel és építészeti megoldásokkal, köztük a *Magyar Iparművészet* című folyóiratban így mutatta be a házat a Kőműves álnevű szerző: „új formanyelven hozzám beszélő homlokzat ragadta meg a figyelmemet, amely szűk és keskeny arányainak dacára térhatásában diadalmasan mérkőzött a szomszéd ház-óriásokkal. [...] E mellett építészeti nyelvezetéből új, friss fuvallat leng felénk, mely megnyeri rokonszenvünket...” Amikor magát a tervezőt kérdezte a homlokzaton megjelenő érdekes teremtményekről, Kőrössy ezt a választ adta: „Az utolsó évtizedek bérházain tapasztaltam, hogy [...] a stilizálásra alkalmas növényeknek és állatoknak számát korlátoznak tartották. Griff, oroszlán, sas, csiga egyrésztől, akantusz, babér és gyümölcsfűzér másrésztől, korlátlanul uralták a teret. Pedig mily gazdagság és frissesség rejlik az állatok, különösen pedig a növények nagy tömegében és mennyire intimussá, otthonossá (készakarva nem mondom még »nemzetiessé«) tehetjük díszítésünket, ha a saját országunkra nézve speciális állat- és növényvilágból merítünk és azt speciális ízlésünknek megfelelőleg dolgozzuk föl!”¹¹

Itt érdemes kitekinteni a hazai növénytan fejlődésére, amely az 1870-es években kezdte bontogatni szárnyait, ám az első jelentős – csupán halála után megértett és megbecsült – alakja dr. Borbás Vince volt. A biológus-természettudós már 1879-ben megírta *Budapest és környékének növényzete* című, hiánypótló művét, 1882-ben ő írta le először a *Tulipa hungaricát*, azaz a magyar vagy más néven al-dunai tulipánt, 1886-ban pedig kiadta *A magyar homokpuszták növényvilága* című művét. 1891-ben, Lóczy Lajos meghívására a balatoni hínárokat tanulmányozta, 1890-ben pedig a *Földrajzi Közlemények*ben jelent meg *Kelet virágaitól pórkertjeinkig*

című esszéje. Borbás Vince – aki a *Pallas Nagy Lexikona* (1893–1897) botanikai címszavainak nagy részét írta – mutatta ki először a hévízi tündérrózsa kelet-indiai kötődését.¹² Kutatásai során etnobotanikai megfigyeléseket is rögzített: a növények népi elnevezésein kívül foglalkozott a táplálkozásra, festésre alkalmas vadnövényekkel, valamint a növények mitológiai jelentésével is.¹³

A magyarországi növénytan XIX–XX. századi eredményeinek a kortárs díszítőművészetre gyakorolt hatása még a jövőbeni kutatás tárgyát képezi, nem tudjuk ugyanis, hogy a századforduló építészei és épületszobrászai, iparművészei milyen mértékig ismerhették hazánk őshonos növényvilágát. Érdemes megfigyelni mindazonáltal a Borbás Vince által publikált művekben említett fajokat, a hévízi tündérrózsát, a sövénykerítések gyakori díszítőjét, a sári tököt (*Cucurbita aurantiaca*¹⁴), illetve a különböző tölgy- és rózsafajokat, amelyek mind-mind megtalálhatók Kőrössy korai épületein.

Kőrössy Albert Kálmán egyetlen, a fővárosban ma is működő virágüzletét 1904-ben tervezte, Szabó Jozefa számára. A Philanthia virágüzlet – amely már nevében is magában hordozza a virág szeretetét – és az üzletet működtető alapítvány azt tűzte ki céljául, hogy Budapestet virágvárossá teszi, és a legszegényebb háztartásba is eljuttatja a virágok szeretetét.

A Kőrössy által tervezett, műemléki védettséget élvező üzletportál csiszolt kőlabazata felett a felület mintegy



A Philanthia virágüzlet oromzatának vörösréz-ből készült rózsái

kétharmadát üveggal teszi ki, amely fölött díszes, sárgarézből készült fríz fut végig. Az üvegportál feletti övpárkány márványsávján vörösrézből készült, szimmetrikusan elrendezett, rózsalugast formázó dombormű látható. Gerle János építészeti kritikus¹⁵ szerint Kőrössy itt alkalmazott díszítőmotívumai müncheni előképekre vezethetők vissza, például Heinrich Vogeler művészetére: Irene Forbes-Mosse *Rózsakapu*, valamint Gustav Falke *Az örökzöld könyvkereskedés* című regényének kötése is a Philanthia portálján látott rózsalugas analógiája. Ezenkívül párhuzamként említendő az 1900. évi párizsi világkiállítás Max Fabiani által tervezett osztrák pavilonja, ahol stílusában hasonló, rózsalugassal díszített enteriőr jelenik meg. Németországban is találkozhatunk hasonló Jugendstil rózsafejekkel, például a luckenwaldei Theater strasse 16. szám alatti bérház ablakdekorációján.

Ugyanez a rózsamotívum követhető nyomon a belső térben is. A fehér mennyezetet és a falakat aranyszínű, kanyargós keretezések osztják mezőkre, amelyekben fehér rózsastukkókat láthatunk. Külön érdemes említést tenni a bútorok díszítéseiről is, amelyek mintájában vagy anyagában (vörös- és sárgarézből) ugyancsak a homlokzati dekorációk jelennek meg. Figyelemre méltók a virágárus jeleneteket ábrázoló olajpannók is, amelyek festője, Márk Lajos nemcsak a falakon látható képeket festette, hanem édesapjával, Márk Márkussal 1906-tól a Philanthia Virágcsarnok Részvénytársaság igazgatósági tagja is volt.

A rózsza kétféleképpen is megjelenik a szintén Kőrössy Albert Kálmán által tervezett, Munkácsy Mihály utca 23. szám alatti, Sonnenberg Imre kereskedő számára épült házban. A mészkőből készült oszlopokkal övezett kapu felett rózsakoszorúkat tartó női alakok jelennek meg, amelyek Maróti Géza alkotásai. Az alakok legközelebbi rokona a szintén Maróti által készített Szent Erzsébet-szobor Zebegényben. Szegő György *Teremtés és átváltozás* című könyvében külön megemlíti a Munkácsy utcai Sonnenberg-ház kapuzatát: „A figurák rózsakoszorúval ékesítik ezt a diadalkaput. Fátylaik redői úgy helyezkednek el az építészeti nyílás felső harmadában, mint a függönyök, lábuk pedig a két férfias oszloppárból előbukkanó cseppformán nyugszik, pontosabban táncol.”¹⁶

A budapesti Sonnenberg-házon nemcsak rózsát formázó épületszobrászati díszek voltak egykor, hanem a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének archív felvétele szerint egy idézet is utalt a rózsákra. A női alakok két oldalán, a bogáncsvirágokkal és levelekkel gazdagon díszített indák között elhelyezett három-három, kör alakú táblából a következő felirat volt kiolvasható: „Itt nyújt az élet örömet, fájdalmat, tövist és rózsákat.”

A másik, Kőrössy épületein gyakran előforduló, hazánkban is őshonos növény a máriatövis, népi nevein: bogáncs, számarkóró vagy boldogasszony tövise. Kőrössy Albert Kálmán 1903 és 1905 között épült alkotásai közül a fent bemutatott Sonnenberg-ház homlokzatán és lépcsőházának falain is megjelenik a márványozott, hegyes levelű, lágyszárú növény, amelynek fészkes virágzatában bíborszínű virág áll, külső fészkepikkelyei pedig erős, kemény tövisekben végződnek.

A Gonda Dezső budapesti ügyvéd számára 1904 és 1905 között épült, Práter utca 9. szám alatti bérház homlokzatán szintén máriatövises díszítés jelenik meg. A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye által őrzött fotó nemcsak azért érdekes, mert a ház homlokzati részletei is jól megfigyelhetők rajta, hanem azért is, mert a képen az látható, amint egy mezítláb, kalapos fiú éppen benéz az alagsori ablakon. Az egész kompozíció olyan, mintha *A Pál utcai fiúk* című regény egyik jelenete elevenedne meg. A kapualjról készült fotón jól kivehető a homlokzat vakolatarchitektúrája: a vakolt lábazat és a kapu, valamint az ablakszemöldökök között a kanalas technikával felhordott vakolatréteg pöttyös mintázata. A kosáríves kőkeretes, szépen faragott fából készült, üvegbetétekkel kiegészített kapun realisztikus bogáncsvirágok és levelek kúsznak fel indaszerűen. Az épület – amelynek padlasterében volt élete végén Medgyánszky László műterme¹⁷ – homlokzatán az építész neve is megjelenik egy babérágak által keretezett márványtáblán.

Magyaros formajegyek Kőrössy életművében

Kőrössy Albert Kálmán építőművészetében a pálya kezdetén a neobarokk tömegformák és díszítés volt jellemző, amelyet később a németországi korai Jugendstil realisztikus növény- és állatfigurái váltották fel. 1900 körül a Jugendstil formavilág realisztikussága megmaradt, ám a megjelenített flóra és fauna tudatosan is a magyar élővilágból merített. Kőrössy villáján és a Walko-házon a békák, szitakötők, baglyok és gyíkok mellett kukoricacímer, tölgyfa- és vörösfenyőágak jelennek meg, sőt előtűnik dunai halunk, a kecsge is. A bogáncsvirág és dús levelei a Sonnenberg-ház homlokzatán és a Gonda-ház kapuján is megjelennek, a Jugendstilre jellemző botanikai pontossággal.

1904-től az Alkotás utcai házaknál és a trencsényi, valamint a gyulafehérvári tervpályázatoknál egy egyszerűbb vakolatarchitektúrájú homlokzatalakítás jelenik meg, vésett vagy karcolt díszítéssel, gazdagon tagolt és dekorált tetőzettel. A stilizált ornamentikában itt már nem ismerjük fel a növény- és állatfajtaikat, az utóbbi nem is nagyon jellemző.

Kőrössy Albert Kálmán – akinek formavilága a fentiek alapján folyamatosan változott és fejlődött – 1905 körül ismerkedhetett meg Lechner Ödönnel, akivel közösen nyújtottak be tervet a kultuszminisztérium építésére kiírt pályázaton.¹⁸ A mesterrel közösen elkészített pályamunka – amelyet ma a Magyar Országos Levéltár őriz¹⁹ – azért foglal el különleges helyet az építész életművében, mert a tervpályázat során kiélesedett a historizmus és a modernebb, szecessziós törekvések híveinek versenye.

A pályatervet elemezve Kismarty-Lechner Jenő építész (Lechner unokaöccse) 1961-ben megjelent Lechner Ödön-monográfiájában úgy értékelte a közös pályaművet, mint amelynek „architektonikus kialakításán szembetűnő, hogy az inkább Kőrössy keze munkája. Nyoma sincsen rajta Lechner eddig követett építőművészi felfogásának.”²⁰ A kváderezett lábazat kosárirés nyílásaival, valamint a gazdagon tagolt, toronyszerű tetőfelépítmények is Kőrössy legkorábbi művein – például az Osztálysorsjáték-palotán – jelentek meg. Kőrössy keze nyoma látszik továbbá a középső tengely kialakításán is, amelyen az Osztálysorsjáték-palota középső tengelyének arányai jelennek meg. Különösen a kapunyílások és a legfelső emelet formái: a negyedik emelet termaablaka a kultuszminisztériumi palota pályatervén is megjelenik, csak felette nem Fortuna szobra látható, hanem a Szent Korona.

A homlokzati díszítés kialakítását végignézve azonban láthatjuk, hogy a később Lechnernél és követőinél – például Komor Marcellnél és Jakab Dezsőnél – megjelenő vakolatarchitektúra érdekes, mázként lefolyó mintázata, valamint a középső tengelyben gazdagon tagolt tornyocskák közötti tagozatokat díszítő miniatűr oszlopok szintén Lechner Ödön formavilágáról tesznek tanúbizonyságot. Ide sorolható még a díszudvar kapu-építménye, amelynek kupolás megoldása a kőbányai Szent László-templom alternatív tervével hasonlítható össze, a kapu előtetős kialakítása pedig a pozsonyi Postapalota 1902-ben, Lajta Bélával közösen készített pályatervének kapujával mutat rokonságot.

Lechner Ödön életművét áttekintve érdekes, hogy a kultuszminisztérium pályatervén megjelenő formák jellemző motívumaivá válnak Sipeki-Balás Béla ugyanabban az évben megépülő villájának, valamint az egy esztendővel később készülő pozsonyi gimnázium, továbbá a Kőrössy által – a mester segítségével – tervezett Munkácsy Mihály utcai főgimnázium épületének. Kismarty-Lechner Jenő is utal arra, hogy Lechnernek a kultuszminisztériumi pályatervénél „érdekes és stíluskereső törekvéseit előmozdító gondolásai vannak”²¹.

A bemutatott tervek alapján a kultuszminisztérium pályatervei – annak ellenére, hogy az épület kormányváltás miatt végül nem valósult meg – különleges helyet foglalnak el Kőrössy életművében, mert e Lechnerrel közös munka lehetett a katalizátora Kőrössy Albert Kálmán 1906 és 1908 közötti Lechner-korszakának. Ahhoz, hogy könnyebben megértsük ezeknek a motívumoknak az eredetét, először Lechner Ödön formáinak evolúcióját szükséges bemutatni.

Lechner Ödön második alkotói korszaka: népvándorlás kori leletek és népművészeti motívumok

Lechner Ödön későbbi műveinél az orientalizáló díszítő-motívumok magyar formanyelvűvé lágyultak ugyan, de konkrét analógiákat egy-két példától eltekintve nem találhatunk. Napjaink művészettörténeti kutatásai is inkább a motívumok népművészeti eredetét határozzák meg, azonban a nagyszentmiklósi kincseken kívül a növény- és állatalakok forrása még felkutatásra vár, ha ez egyáltalán lehetséges. Érdekes megjegyezni, hogy Huszka József néprajzkutató leírja, hogy a magyar népművészetben a pávát teljes alakjában ábrázolva állatként, azonban érdekes módon a pávaszemet növényi ornamentumként értelmezték és használták, sőt a pávatollat az istenfamotívummal tartotta rokonnak.

Lechner Ödön keleties formái 1905 körül átalakulnak, de e második korszaka még kevésbé ismert terület a hazai művészettörténetben.²² Lechner oeuvre-jében feltűnik néhány olyan motívum, amelyek minden épületének meghatározó díszítményévé válik. Ezek közül a három karéj számos jelentéssel bír, már az ókorban megjelent germán érméken és kelta tárgyakon. Később a keresztény kultúra mint a Szentháromság szimbólumát használta, trifolium néven, a gótikus művészetben találkozhatunk vele. A középkori német művészetben a lóhere formájú díszítőmotívumot Dreiblattformnak nevezték. Ennek a csúcsíves végződésű variánsa a triquestra, amely az épületek oromzati részén kapott helyet, ahogy később Lechner Ödön épületein is, elsőként az 1889 és 1893 között épült szekszárdi Szegzárd Szálló és Vendéglő ökörszemablakaként.

A magyarországi építészet középkori példái között igen kevés centrális alaprajzú épület maradt fenn, háromkaréjos elrendezésre sincsen olyan konkrét példa,²³ mint az albániai arapaji ókeresztény bazilika, amelyet a szent- és vértanúkultusznak emeltek. Ezért Lechner Ödön valószínűleg a háromkaréjos díszítőmotívumokból mint szimbólumból indult ki, nem építészeti szerkesztési elvből vezethette vissza.

A három karéj a szakrális művészetben a Szentháromság jelképe volt, a pogány hiedelemvilágban pedig az örökkévalóság jelképe, a hármas tagolás a múlt, a jelen és a jövő szimbóluma.

A másik, Lechner által kedvelt díszítőelem a madár, amely gyakran kettős madárfej formájában jelenik meg oszlopfőkön vagy kovácsoltvas kerítéselemként.

A harmadik dekoratív elem tulipánszerűen kettényíló motívum, amely halfarokra hasonlít.

A fent bemutatott három díszítőelem olyan tárgykörre fordítja figyelmünket, amellyel igen sok hasonlóságot mutat. A hazánkban talált honfoglalás kori övveretek több fajtáját is ismerjük, amelyek között láthatunk példákat három karéjra, kettős madárfejes díszítésre és halfarkas motívumra is. A XIX. században szép számmal előkerült népvándorlás kori leleteknél gyakran kiemelték a fegyverek és lószerszámok művészi kivitelezését, így ezek a tárgyak könnyen felkelthették a kortársak figyelmét. Dékány Árpád a *Magyar Iparművészet* című folyóiratban már 1897-ben megjegyezte, hogy időszerű ezeknek az emlékeknek a tanulmányozása, hogy az iparművészetben és az építőművészetben is fel lehessen használni és modernizálni ezeknek a tárgyaknak a formáját.²⁴

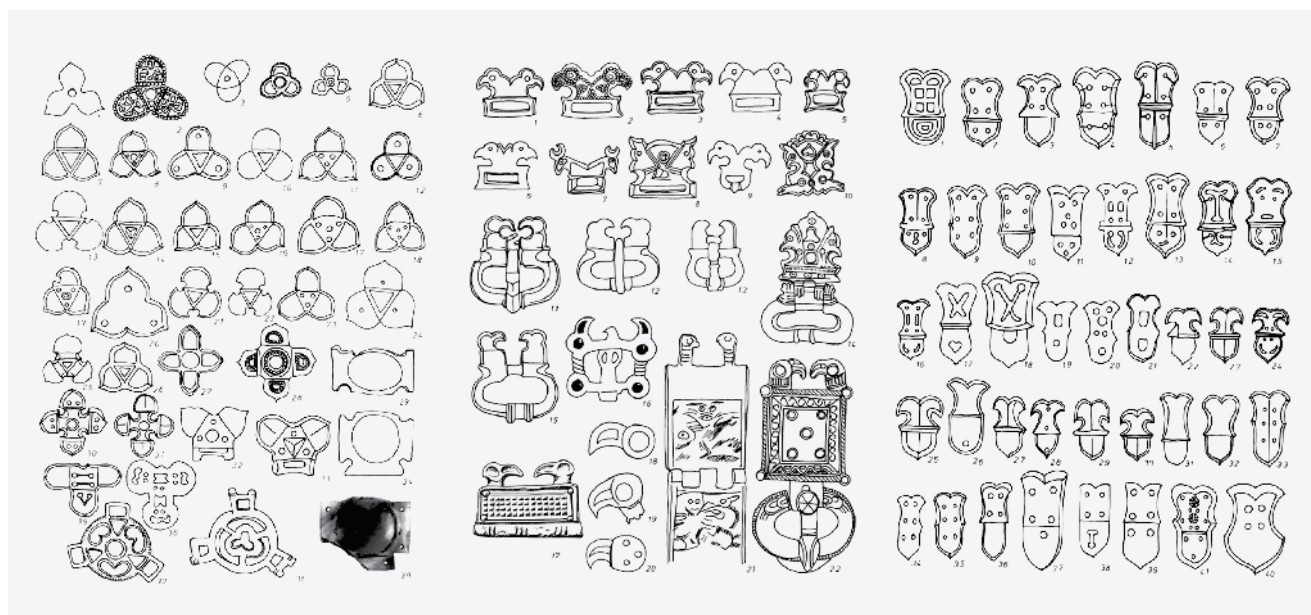
A Lechner Ödön és Kőrössi Albert Kálmán által a kultuszminisztérium pályázatára közösen benyújtott terven is fellelhetők ezek a motívumok (a bevezetőben bemutatott erdélyi díszítmények mellett), amelyek később nemcsak Kőrössi épületein jelennek meg, hanem a Lechner-követőként ismert építészek – Komor Marcell, Jakab Dezső, Bálint Zoltán, Jámbor Lajos stb. – alkotásain is.

Kőrössi Albert Kálmán Lechner-korszaka

1905-ben a közös pályaterv indíthatta el Kőrössi újfajta, magyaros formanyelvhasználatát, amely 1908-ig majd minden alkotását jellemezte. Érdekes egybeesés, hogy épületei kísérteties hasonlóságot mutatnak Lechner Ödön és követői: Komor Marcell és Jakab Dezső közös alkotásával, Sipeki-Balás Béla 1905 és 1906 között épült villájával, a szintén ekkor épülő – pozsonyi Kék templomként is ismert – Szent Erzsébet-plébániatemplommal, valamint a mellette álló főgimnáziummal.

Az utóbbi ugyanakkor épült (1906–1908), amikor a Munkácsy Mihály utca 26–30. szám alatti egykori VI. kerületi főgimnázium (ma Kölcsey Ferenc Gimnázium) Budapesten. A Kőrössi Albert Kálmán tervezte iskola homlokzatán és lépcsőházában is megjelenik a három karéj, a kettős madárfej és a halfarkas motívum, valamint a miniatűr oszlopok homlokzati dekorációként és az enteriőrben, lépcsőkorlátként.

Lechner Ödön építőművészetében figyelhetünk fel egy vertikálisan elhelyezkedő motívumcsoportra, amely többek között a Lechner által tervezett Irányi utca 15. szám alatti Vermes-házon és a kolozsvári Lechner Károly-villán jelenik meg. A motívumegyüttes érdekessége, hogy mindig függőleges elrendezésben látható, s az egyes elemek nagy részének sorrendje is kötött, fentről lefelé a következő: egy andráskereszt alakú virág (X), egy keresztvirág (+) és egy lefelé fordított tulipán vagy szív, amely Lechnernél háromszöggé stilizált formában jelenik meg. Ez a motívumcsoport – amely a Szondi utca 75. szám alatti Bíró-ház kapuján is felfedezhető –



Honfoglalás kori övveretek háromkaréj-, kettős madárfej- és halfarkas motívummal

a székely kopjafaművészetben is megtalálható. A székely kopjafák bonyolult jelképrendszerében a két felső motívum állandó: az andráskereszt és a keresztvirág a hazafiságot és a magyarságot jelképezi, míg a szív és a tulipán (elhelyezkedésétől függően) utalhat az elhunyt nemére, családjára vagy foglalkozására. Ezek a stilizált elemek Lechner kolozsvári villáján a tetődíszek kopjafaszerű kialakításával egészülnek ki.²⁵

Szintén Lechner Ödön közvetlen hatásáról árulkodik a kecskeméti elmeorvosintézet Kőrössi Albert által elkészített pályaterve (1908), amelyre a belügyminisztérium hirdetett ezer fő befogadására alkalmas, koloniális jellegű épület-épület-tervpályázatot, amelyben kizárólag magyar építészek vehettek részt.²⁶ A homlokzaton a nyerskő lábazatos épület Lechner Ödön magyaros formanyelvére és homlokzatalakítására utal, de a tulipán- és szív mintás vakolatarchitektúrával, a függőlegesen elhelyezett kopjafákra emlékeztető motívumsorral, valamint a Török utca 8. szám alatti Bíróság díszes tetőformáival a Kőrössynél is megfigyelhető motívumvilágba illeszkedik. Az egész tervanyag legárulkodóbb épületterve a kápolna, amelynek részletei a Kőrössi által átvett formákon kívül Lechner közvetlen hatását is mutatják. A tető háromkaréjos ökörszemablaka és csúcsdíszének formái, az oromzatban megjelenő áttört három karéj, a földszint összetett orientalizáló ablakformája, a Lechner pozsonyi Szent Erzsébet-plébániatemplomára jellemző, apró díszítőmotívumokkal keretezett rózsablak, a kápolna kapubejárójának keretezése és felhasznált díszítése mind-mind Lechner Ödön korábbi alkotásain megjelenő sajátosság.

Kőrössi Albert Kálmán Lechner-korszakához kötődik a temesvári Ligeti úti híd formavilága is. A Michailich Győző építésmérnök-statikus és Kőrössi által tervezett vasbeton gerendahíd 1908-ra készült el, azonban csak 1909. május 11-én és 13-án tartották meg a próbaterheléseket.²⁷ A híd több szempontból is különleges konstrukciónak számított, mivel Magyarországon itt alkalmaztak először betont burkoló dekoratív műkövet, amelyet a szerkezeti betonnal egyidejűleg öntöttek. Ezenkívül az építmény elkészültekor a világ legnagyobb fesztávú vasbeton gerendahídja volt. A sikeres tervezésért az 1910. évi torinói világkiállításon dicsőítő oklevélben részesült. A mérnök és a műépítész tervének sikere tevékenyen járult hozzá ahhoz, hogy a vasbeton-építészet hazánkban, számos nagy országot megelőzve, hamarosan jelentős fejlődésnek indult. A híd formai alakításáért Kőrössi Albert Kálmán felelt, akinek tervein Lechner magyaros formanyelvének hatása érezhető. Az oszlopokkal szegélyezett hídfők az ekkoriban elkészült VI. kerületi főgimnázium kapuoszlopaire emlékeztetnek, amelyeket vakolatból készült virágmotívumok díszítenek.

Kőrössi utolsó korszaka: az art déco felé

Kőrössi Albert Kálmán utolsó alkotói korszaka az 1909 és 1914 közötti időszakot jelenti, amelyet az I. világháború és talán Lechner Ödön halála zárt le. Kőrössi folyamatos formakeresése ebben az időszakban inkább a természeti formák stilizálását mutatja, amely az art déco szimmetrikus és statikus formavilága felé halad. Érdekes megfigyelni, ahogyan az emberi alakok mindinkább előtérbe kerülnek.

Az 1910-es években Kőrössi irodavezetőjével, Kiss Gézával társul, és számos bérház mellett iskolákat és



A kecskeméti elmeorvosintézet tervpályázatának Kőrössi által készített pályaműve (kápolnaterv, 1906)

banképületeket is terveznek. Az utóbbi egyik legszebb példája az 1910–1911-ben, Pozsonyban épült Magyar Leszámlító és Pénzváltó Bank,²⁸ amelynek geometrikus formákat is megjelenítő, historizáló homlokzatán maszkos alakokat láthatunk. A mára legfőbb részleteiben átalakított lépcsőház rózsát formázó terrazzolapjai még eredetiek, és a helyiek szerint Klatovyban (Csehország) készültek, sőt a város neve ki is betűzhető a rózsza szirmaiból.

A budapesti egykori Magyar Agrár- és Járulékbank egy esztendővel később, 1911 és 1912 között épült, a Nádor utca 16. szám alatt. A historizáló formákat is megjelenítő épület belső berendezése az 1910-es évekre jellemző, geometrizáló formákat sorakoztatja fel: a bútorok és a lépcsőház rézbetétei, valamint a Róth Miksa által tervezett üveglablakok közös motívuma a búzaszem, amely az épület funkciójára utalva mindenhol megjelenik.

A Kőrössy és Kiss tervezőpáros utolsó, igazán impozáns munkája a Váci utca közelében álló Kristóf tér 6. szám alatti Kutnewsky-féle üzlet- és bérház, amely 1912-ben épült. Az építtető, Kutnewsky György szörmeárus (aki Fedák Sári bundáit,²⁹ sőt az akkoriban négyéves Habsburg Ottó koronázási díszruhájának prémezését készítette) különleges szörmeműhelyekkel és molytalanítóhelyiségekkel ellátott épület megtervezésével bízta meg a Kőrössy-irodát. Később itt, a Kutnewsky-ház földszintjén rendezték be az első élő modelles divatáruházat. Az épület oromzatáról farkasfejek tekintettek le a járókelőkre, a homlokzaton pedig prémvadászati jeleneteket bemutató domborművek utaltak a tulajdonos hivatására. A domborművek alkotója nem volt más, mint Göröntséri-Gref Lajos, aki az 1910. évi torinói világiállítás magyar csarnokának díszítésében is részt vett.

A fenti körképből nemcsak Kőrössy Albert Kálmán építőművészetének sokszínűsége rajzolódik ki, hanem a magyar ornamentika fejlődéstörténete is. Míg kezdetben

Nyugat-Európában az egyes országok és régiók saját ökológiai sajátosságaikból merítettek, addig hazánkban a nemzeti formanyelv keresése egy ontológiai igény hatására kelet felé indult el. Az 1890-es évek végére azonban a külföldön végzett, fiatal építészek hazánkban is ízelítőt adtak a müncheni, berlini és bécsi szecesszió formáiból. Ezek közül az egyik legérdekesebb a németországi korai Jugendstil, amely a növényi ornamentumok és állatalakok realiztikus bemutatásával utalt hazánk élővilágára. Legfőbb képviselője, Kőrössy Albert Kálmán első önálló alkotásai ezeket a magyar fajokat sorakoztatják fel homlokzataikon és lépcsőházaikban, amely motívumok aztán Lechner Ödön hatására stilizálással ugyan, de magyaros formanyelvvé érnek. A népművészetet, az erdélyi formakincset, valamint a honfoglalás kort idéző díszítőelemek nem azért alakulnak ki, hogy azt hangsúlyozzák, hogy hol vagyunk otthon, hanem hogy feltegyék a kérdést: kik vagyunk itthon? A XIX. században ez a kérdés élteti és motiválja a nyelvészetet, az éledező növénytant és a művészeteket, benne az építőművészetet.

A természet nyelvén szólalt meg, már a szecesszió szabad alakításának pártfogójaként, Lyka Károly is 1902-ben, a *Művészet* hasábjain, ahol a szecessziós mozgalom egyediségének titkát árulta el: „Magva egységes volt, csak a virága, zománca és illata változott el népek, fajok szerint.”³⁰

JEGYZETEK

- 1 PAMER Nóra: *Art Nouveau a belga építészetben*. Bp., Műszaki, 1979, 7.
- 2 SILVERMAN, Debora L.: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 2012 (Fall-Winter), no. 2., 175–195.
- 3 BALDAVÁRI Eszter: *A századforduló európai kulturális központjainak vizsgálata a szecesszió etimológiai*



Magyar Leszámlító és Pénzváltó Bank, homlokzat, Pozsony, Szlovákia, 1911



A Kutnewsky-ház oromzata prémvadászati jeleneteket ábrázoló domborművekkel, Budapest, 1912

- problémájának keresztmetszetében = Régió: táj, építészet, irodalom konferencia. Budapest, 2020. június 12.
- 4 HUSZKA József: *Magyar díszítő styl*. Bp., Deutsch, 1885
 - 5 HAMPEL József: *A Régi hazai ornamentikáról* = *Magyar Iparművészet*, 1899, 98–105.
 - 6 KORDOS László – HÁLA József: *Palota a Stefánián. A Magyar Állami Földtani Intézet = Honismeret*, 2007, 4. sz., 60.
 - 7 BALDAVÁRI Eszter: *Kőrössi Albert Kálmán. A szecesszió sztereotípiái és etimológiai problémája* = *Magyar Építőművészet*, 2020, 1. sz., 63–67.
 - 8 Színházavatás = *Köztársasági Ujság*, 1918, 1. sz., 1–37.
 - 9 BALDAVÁRI Eszter: *A német korai Jugendstil hatása Kőrössi Albert Kálmán építőművészetére* = *KóstoIn a széptudományba: Tanulmányok a Fiatal Művészettörténetek IV. konferenciájának előadásaiából*. Szerk. SZÉKELY Miklós et al., Bp., CentrArt, 2014
 - 10 RAFFAY Endre: *Apollón szentélye. A budapesti Zeneakadémia százéves épülete, építéstörténete és ikonográfiai programja*, Pozsony, Kalligram, 2007, 104–105.
 - 11 KÖMÜVES: *Modern építészet* = *Magyar Iparművészet*, 1902, 1. sz., 11–17.
 - 12 BORBÁS Vince: *A hévvízi tündérrózsa Kelet Indiában = Pótfüzetek a Természettudományi Közlönyhöz 31. kötethez 4. (52.), pótfüzet*, 1899. május
 - 13 RAPAICS Rajmund: *Borbás Vince emlékezete* = *Magyar Botanikai Lapok* 15., 1916, 6–12. sz., 169–206.
 - 14 GUNDA Béla: *Borbás Vince és a magyar ethnobotanika* = *Ethnographia*, 1971, 82. sz., 5.
 - 15 GERLE János – LUGOSI LUGO László: *A szecesszió Budapesten*. Bp., Magyar Könyvklub, 1999, 70.
 - 16 SZEGŐ György: *Teremtés és átváltozás. Budapest szecessziós építésze a századfordulón*. Bp., HG&Társ, 1996, 115.
 - 17 CSORDÁS Lajos: *Képes Ház. Mednyánszky a háborúba indult* = Budapest, 2018, 5. sz., 6–7.
 - 18 *A kultuszminiszteri palota pályatervei* = *Magyar pályázatok*, 1905, 7. sz.
 - 19 *A kultuszminisztériumi palota pályaterve*. T_13_No_52/1-16
 - 20 KISMARTY-LECHNER Jenő: *Lechner Ödön*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1961, 161.
 - 21 Uo., 104.
 - 22 BALDAVÁRI Eszter: *Lechner Ödön építészeti formáinak hatása Kőrössi Albert Kálmán építőművészetére honfoglalás kori tárgyak és a népművészet keresztmetszetében* = *Ybl és Lechner vonzásában*. Szerk. ROZSNYAI József, Bp., Holnap, 2018, 160–175.
 - 23 Köszönöm a szakmai megjegyzéseket a bizánci hatású templomokról kedves kollégámnak, Koppány András régésznek.
 - 24 DÉKÁNI Árpád: *Magyar paraszt csattok* = *Magyar Iparművészet*, 1897, 1. sz., 6–7., 290.
 - 25 BALDAVÁRI: i. m. (2018), 172.
 - 26 [NÉVTELEN]: *A kecskeméti elmeegógyintézet pályatervei* = *Magyar Építőművészet*, 1908, 9. sz., 27–30.
 - 27 JANCsó Árpád: *A temesvári Bega-hidak krónikája*. Temesvár, Magyar Ütügyi Társaság és Erdélyi Magyar Műszaki Tudományos Társaság, 1999, 36–44.
 - 28 SLACHTA, Stefan: *A magyar építészek tevékenysége Szlovákiában 1887–1918 között* [ford. nélkül] = *Népek és nemzetek közös építészeti öröksége. Az Egri Nyári Egyetem előadásai: 1988. július 26. – augusztus 3.* Eger, TIT, OMF, 1989, 41.
 - 29 [NÉVTELEN]: *Fedák Sári breitschwanz-paletotja* = *Az Ujság*, 1915, 303. sz., 15.
 - 30 LYKA Károly: *Szecessziós stílus – magyar stílus* = *Művészet*, 1902, 3. sz., 164.

Balogh Gyula

„A mészárosok szecessziójának nincs gazdasági jelentősége”¹

A szecesszió fogalma a századfordulás magyar sajtóban

■ A szecesszió jelenségét fürkésző századvégi publikációkban sokszor megválaszolatlanul vagy feloldhatatlannak látszó ellenmondásokban maradnak meg olyan, egészen alapvető kérdések is, mint hogy stílus-e a szecesszió. Az osztrák–magyar szecesszió mennyiben integráns része az európai áramlatoknak? Hatóköre ugyanolyan érvénnyel terjeszthető-e ki az irodalmi élet megnyilvánulásaira, mint más művészeti területekre?

Ennek oka, hogy bár már a századfordulón is akadtak olyan kezdeményezések, amelyek a szecessziót történetiségében, összefoglaló igénnyel kívánták definiálni, ezekben az értelmező írásokban mégsem ment végbe azoknak az ismérveknek a számbavétele, amelyeket azóta a szecesszió jellemzőinek tekintünk. A korabeli médiumokat lapozgatva szembetűnő, hogy azok mennyire nem voltak konzekvensek a művészettörténeti újdonságok megítélése szempontjából. A kor publicisztikaiban szinte szinonim fogalom a modernnel a dekadens, az impresszionista és a szecessziós kifejezés. Közülük „a szecesszió a századfordulón valóságos kulcsfogalom”.² Művészeti jelenséget éppúgy jelölnek vele, mint ideológiai áramlatot, szórványosan stílusként is értelmezik, de gyakrabban használják minden stílusbeli felszabadulás, az individualizmus szinonimájaként.³ Különös hangsúllyal igaz ez az irodalomra, ahol igazán határozott megállapításokat csak a későbbi, visszatekintő vizsgálat tudott nyújtani. De arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy maga a szecesszió a politikai zsargon fogalmakészletében a szeparatizmus szinonimájaként a mai napig használatban lévő kifejezés, ez a tény pedig különleges árnyalatot kölcsönöz a századvégen, az Osztrák–Magyar Monarchia területén megjelenő sajtóorgánumok elutasító kritikusai állásfoglalásainak. Amelyek, kihasználva a ziccert, az esztétikumban megjelenő kivonulás gesztusát, mint egy szükségtelen, ártó szándékú kiugrási kísérletet, a kiegyezés óta változatlan politikai viszonyok stabilitását veszélyeztető ellenzéki törekvésekkel párhuzamban

emlegetik. Mindezzel pedig a művészeti szecesszióról való beszéd is felbonthatatlannak tűnő kölcsönhatásba kerül a mindenkori politikummal. A következőkben ezen, összetett háttérű fogalom kialakulástörténetének főbb állomásairól a korszak olyan platformjainak szóhasználatából merítve említek példákat, mint az *Alkotmány*, *A Hét*, a *Budapesti Szemle*, a *Budapesti Napló*, a *Hazánk*, a *Katolikus Szemle*, a *Magyar Figyelő*, a *Magyar Nemzet*, a *Magyar Pedagógia*, a *Pesti* és a *Budapesti Napló* stb.

Az anyag természetesen még a lapokból kiemelt egy-egy precedens ellenére is óriási, így értelemszerűen adós maradok az idézett magyar sajtótermékek és még inkább azok európai, főként német kultúrterületű kontextusának részletes vizsgálatával. Fókuszomban pusztán az a kérdés áll, melyik időszakra tehető az a változás, amelytől a szecesszió kifejezés a politikai zsargonból átkerül az esztétika területére, és elveszíti a pártállást kifejező többletjelentését, amely bizonyos gondolkodásmódot, mondjuk úgy, szabados életfelfogást valló társadalmi körök mentalitását sokkal inkább jelöli, mint a művészettörténeti jelenséget. Hiszen az erős stílusbeli divathullám ellenére a szecesszió fogalmának kialakulását nagyban befolyásolta a politikum gunyoros felhangja, így jó ideig nem is tudta elfoglalni a helyét a tényleges esztétikai diskurzusokban.

A korabeli sajtóorgánumokban választ keresni azért is ígér komoly eredményeket, mert bár a háború előtt is akadtak elszórtan olyan kezdeményezések, amelyek a szecessziót történetiségében vizsgálták, a háborút követően az érdeklődés elapadt, így valójában a szecesszió fogalmáról szerzett ismereteink jelentős része későbbi, visszatekintő értelmezések koncepcióin keresztül jutott csak el hozzánk. A kérdést a háborúkat követően az Iparművészeti Múzeum és Művészettörténeti Dokumentációs Központ által megrendezett, *A szecesszió Magyarországon* című kiállítás revideálta, 1959-ben. E kiállítás eredményeként került aztán a szecesszió az irodalomtörténeti érdeklődés homlokterébe is, amelynek illusztris példája az 1966-ban Szegeden

megrendezett vándorgyűlés volt.⁴ Ezen Diószegi András mellett (aki, Vajda György Mihállyal szemben, a szecessziót meghatározó koráramlatnak, korstílusnak tartotta, amelynek jellemző vonása többek között a lázongás, a színpompa, a túlfinomult pszichologizálás, zeneiség) Pók Lajos is szót kapott. Pók elképzelésének újdonsága, hogy a szecessziót életformaként is értelmezte, a többszörösen is Janus-arcú, bizonytalan, átmeneti, több alapértelmet is magában hordozó, azaz korszakként is felfogható (és a korszakon belül művészi karakterű részjelenségként is értelmezhető) áramlatról pedig úgy vélte, hogy annak nem lehet általános érvényű meghatározást adni. A szintén előadó Pór Péter, aki noha irodalmi példákkal dolgozott, külön kiemelte, hogy az irodalomban és a zenében csak a visszatekintő vizsgálat keresi a szecessziós vonásokat.⁵ Akár a bevezetés végszava is lehetne Pór megállapítása, mégis hadd idézzem még a szegedi konferencia művészettörténész előadójának, Bernáth Máriának a vonatkozó meglátását is, aki a kortársak önvallomásai alapján úgy szűrte le, hogy a szecesszió kifejezés használata a korban nagyobb divat volt, mint maga a stílus. Szerinte a szecesszió ekkor csak egy modern kifejezésnek volt a kissé sznob szinonimája.⁶

I.

Könnyen lehet, hogy Bernáthnak igaza van a stílust illetően, és – ahogy Czine Mihály is jellemzi – „a »szecesszió« mint elnevezés alig-alig fejez ki valamit az illető iskola tematikájából, technikájából. De annál találóbban mondja ki világnézetének, szemléletének lényegét: a fönnálló rendtől való elfordulást, menekülést s az ez úton való tagadás attitűdjét.”⁷ E tagadás megfoghatatlanságát jelzi ugyanakkor az európai kultúrterületen elterjedt szinonimák véget nem érő sora is: „egyetlen más olyan stílust sem ismerünk, melynek megnevezésére ilyen sokfajta terminust használnának” – írja Ajtay-Horváth Magda a laikus átlagember mindennapjaiból idézve gúnynévvariánsokat: „a szecessziót hívják még nouille (francia) azaz laska stílusnak, galandféreg stílusnak, pávafarok esztétikának, vonalak balettjének, ostorcsapás stílusnak vagy yachting style-nak is. [...] A szecessziós díszítőművészet zoomorfikus elemeire utalva jött létre az angolna és a pávafarok stílus megnevezés.”⁸

Anélkül, hogy a művészeti szecessziót megelőző világnézeti kérdésekbe és az azokat jelölő egyéb elnevezések sorolásába belebonyolódna, hadd utaljak csak a *secedo*, *secedere* latin igére visszavezethető kifejezés első megjelenésére. Az 1898-ban debütáló osztrák *Ver Sacrum* magazin beköszönője értelmezi és hivatkozza öndefinícióként a szó elsődleges jelentését, az első római

kivonulást emlegetve, amikor a felgyülemlett gazdasági-társadalmi feszültségek miatt a római lakosság egy része a városon kívüli dombokra, a Mons Sacerrára, az Aventinusra, a Janiculumra vonult ki azzal a céllal, hogy egy második Rómát alapítson. Ezt a fajta tiltakozást a történelem „*Secessio plebis*”-ként ismeri.⁹ Fontos viszont, hogy e kifejezés a magyar köztudatba inkább az 1860-as években lezajlott amerikai polgárháború kapcsán került be, ahol az elszakadni kívánó Amerikai Államok Föderációját nevezték szecesszionistának (*Secession*). E példákból is látszik, hogy a kifejezés a korban alapvetően politikai és alkalmasint gazdaságtudományi szakszóként működött. A *Pesti Napló Szerkesztői üzenetek* című rovatának körültekintő szerzője ennek megfelelően válaszában szintén ezzel kezdi a definícióját: „A szecesszió latin szó és annyit jelent, mint különválás. Szecesszionisták, az egésztől elvált pártok neve; így nevezték például Észak-Amerikában a déli államok híveit, akik 1861-ben az Uniótól elpártoltak; Németországban azokat, kik 1880. október 29-én a nemzeti szabadelvű pártból kiléptek.”¹⁰ És csak a folytatásban tér ki az új művészeti törekvés jellemzésére. A szecesszionista vagy szeparatista rendszerekre mindenekelőtt az jellemző, hogy az autonóm társadalmat megosztó egyik legfontosabb törésvonalat a területi államhoz fűződő viszony mentén alakítják ki. Magyarán: az autonóm társadalom tagjainak egy jelentős része úgy gondolja, hogy a területi autonómia nem jelent garanciát identitásának, kultúrájának, nyelvének és vallásának megőrzésére.¹¹ Lényegében tehát a szecessziós törekvések egyik oka például, ha a területi állam többségi nemzete tartós függőségi viszonyban tartotta az autonóm entitás lakosságát. Modern történelmünk ebbe a kategóriába sorolja például Norvégia 1905-ös elszakadását Svédországtól, illetve Írországot 1922-ben Nagy-Britanniától.¹²

Érthető tehát, hogy az 1900-as évek végén a kiegyezés szellemiségét továbbvivő és így a nemzetiségek kérdésekben pró és kontra viaskodó mindenkori kormányok és ellenzékeik vitáiban nagy súlyt képviselhetett a politikai szecesszió kifejezés, amelynek használatára a *Ver Sacrum* jelentésbővítő öndefiníciója még inkább termékenyítő hatással volt.

Az 1898-as évig javarészt csak politikai, gazdasági különválások megnevezésére alkalmazott fogalom mindennapiságát jól illusztrálja a következő, *A kamara a mészárosok szecessziójáról* című cikk is, amely egy gazdasági probléma kapcsán alkalmazza a kifejezést: arról kapunk hírt, hogy a bőrkészítők kartelljei és a mindent átszövő korrupció miatt a magyarországi nyersbőrkereskedők már csak Bécsbe kivonulva tudják értékesíteni a portékájukat. „Közismeretes, hogy a budapesti mészárosok kénytelenek

voltak a bécsi nyersbőr értékesítő egyesületbe belépni s eladó bőreiket Bécsbe vinni, mert az itteni bőrkikészítők olyan hatalmas kartelt kötöttek, a bőr árát a monopóliumos bőrgyárak önkényesen állapították meg s lehetetlenné tették a bőrök jövedelmező értékesítését a budapesti piacon. [...] A kamara föliratában természetesen kijelenti, hogy a mészárosok szecessziójának nincs gazdasági jelentősége, hogy továbbá a bőr aukciókra (mely a kartelnek nyakára hágna) szükség nincs.”¹³

Egy másik, szintén egészen hétköznapi, a MÁV teher-vagonjainak újrafestéséről szóló hír azzal kíván feltűnést keltetni, hogy az erősen korrodált szürke vasúti kocsik képére a szecesszió színvilágát vetíti rá: „Nem a szecessziónak nevezett új iránynak hódolva, hanem a praktikus követelmények érdekéken maholnap vörös színű teherkocsik fognak közlekedni a m. á. v. vonalain.”¹⁴ De említhetném akár a *Budapesti Hírlap* cikkét is, amely Clara Ward hercegnő és Rigó Jancsi botrányos körülmények közt kialakult kapcsolatára és házasságkötésére utalva él a szóviccel: „– Cigányok szecessziója. A Rigó Jancsi hódítása óta a franciák nem lelkesednek többé úgy a cigányzenéért, mint annak előtte, mert féltik a feleségüket. Arra vall az a tárgyalás, mely most folyt le Párisban. Az egyik látogatott éjjeli mulatóhelyen cigányzenekar mulattatta a közönséget. A cigányok valahányszor tányérozni mentek, szerelmes pillantást vetettek a hölgyekre, a kiknek tetszettek a fekete gyerekek és szívesen néztek tüzes szemükbe.” A történet végül a kalapozás betiltásával és a muzsikások sértődött elvonulásával végződik: „E tilalomra azzal feleltek a cigányok, hogy szó nélkül kivonultak a helyiségből, impresszáriójuk pedig kártérítésért bepörölte a mulatóhely tulajdonosát, mert a tányérozást szerződés engedte meg.”¹⁵

II.

Ám ahogy a szecesszió fogalmának művészeti értelemben vett használata fokozatosan mindennapivá válik az újságok lapjain, úgy igyekszik a napi sajtó is kihasználni a benne rejlő alak- és félig-meddig jelentésazonosság adta politikai lehetőségeket. II. Vilmos mint a festészeti szecesszió egyik legfőbb ellenlábasa gyakran kerül például reflektorfénybe, ha a nyugati művészeti ágazatok kifigurázása a cél. „II. Vilmos császár is hozzászólt a szecesszió kérdéséhez s hevesen tiltakozott az új festészeti irány ellen. [...] elítélte azt, hogy Tschudi igazgató egy sereg francia szecesszionista képet is kiakasztott.”¹⁶ Míg a császár strassburgi művészeti iskolán tett korabeli látogatása kapcsán ismét elhangzik: „Távozásakor azon való örömét fejezte ki, hogy az iskola ragaszkodik a természethez és nem vesz részt a szecesszionnak nevezett művészi kicsapongásokban.”¹⁷

Mintha a művészeti eszmék baljóslatú elfordulásáért a magyar sajtó is a franciákat okoló császár példáját követné; szintén külföldön keresi a hibát például az *Alkotmány* szerzője: „a magyar művészek letérnek a helyes útról, mikor a nyugati káros irányzatok uszályhordozóivá alacsonyodtak”.¹⁸ De a Kisfaludy Társaság is a nyugati befolyást okolja például a neki nem tetsző előadások színreviteléért: „A drámai művészek közül az idegeneket, főleg a franciát és olaszt, bálványozzák hazánkban, akiknél a szecesszió annyira megy, hogy a legszebb dráma férfiszerepét asszonnyal töltik be s a küzdelem helyett patológiai mutatványokkal táplálják a közönséget.”¹⁹ Mindezen oppozíciók a kor hatalmi erőviszonyaira való tekintettel persze még akkor is érthetőek, ha modoruk olyannyira karakán is, mint a *Hazánk* irodalmi és művészeti rovatának szerzőjéé: „A külföldi kloákából lecsapolt szennyves áramlatok ellen való védekezés első kísérlete érdekes eseménye színházi életünknek. Azt bizonyítja ez, hogy az ügy megérett a megoldásra és hogy a közönség teljesen megcsömörlött attól a petyhüdt idegek csiklandozására kieszelt demimonde iránytól, amelynek betetőzése a *Vígsház Szecesszió* című undok meztelenségű korképe.”²⁰ Való igaz, hogy bár Lavedan *Nouveaujeu*, magyarul *Szecesszió* címen 1900. január 4-én bemutatott színművének fogadtatása, amelynek főszerepeit Lánczy Ilka, Fenyvesi Emil és Hegedűs Gyula játszotta²¹ vegyes volt, a sajtóviasszhangja viszont annál zajosabb. Míg a konzervatív lapok skandalumot kiáltottak,²² az előadás támogatói telházakról tudósítottak.²³

Mindennél jobban jelzi viszont a politikai és a művészi szecesszió fogalmának egymásra hatását az Ugron Gábor 1899. november 6-i, képviselőházi felszólalását követő vita, amely beszédet másnap a *Budapesti Napló* szerzője egy szecessziós festmény infantilis szerkesztési elveinek megfelelő vízióként ábrázolt. „Ugrón pedig először is feketébe mártotta az ecsetjét és csinált egy nagy sötétséget. Ez az ég Magyarország fölött. Ti azt mondjátok, hogy megvirradt, de szecessziós modorban a virradat fekete.” Majd az alapvetően a kiegyezés elveiből engedni nem akaró kormánypártot ostromozó felszólalás osztrák vezetéstől való eltávolodást forszírozó részletei kerülnek pellengérré: „És az ámuló arcokat látva, a szecessziós piktor megmagyarázta, hogy idáig ugyan a magyar néplélek olyanformán nyilatkozott meg, mintha gyűlölné az osztrák sógort s még a szeretetéből se kér; de ezt így megfesteni nem volna szecesszió. Megfesti tehát fordítva.”²⁴

Az Ugron Gábor beszédét szisztematikusan egy abszurd módon gondolkodó szecessziós festő alkotói eljárásaihoz hasonlító, szarkasztikus paródia: „Majd új témát vetett

a vászonra. Odafestette a magyar nemzetet libának, amelyik vergődő szárnyaival csak a port kavarja fel és maga is csak poros lesz, de a magasba szállni nem tud. [...] A szecesszió másként lát és libának festi meg a sást”²⁵ azért is érdemel külön figyelmet, mert szövegében a politikum a művészet fogalomtárából merítve kerül kritika alá. Ez pedig éppen az ellenkezője az esztétikumot politikai megfontolás tárgyaként elutasító retorikának. Még akkor is, ha a kijátszott párhuzam azon a konszenzuson alapul, hogy egy szecessziós piktor munkája kizárólag a tényektől elrugaskodott lehet, tehát nem más, mint a valósággal való meghasonlás, és így mindentől függetlenül az esztétikai értéke is feltétlenül érdektelen.

A politikai és művészi szecesszió fogalma ebben az esetben tehát egységet alkotva képviseli a kornak azt a hosszan kitartó szolamát, amely szerint a szecesszionizmus minden formájában a hazafiatlanság gesztusa, hiszen művészeti mivoltában is éppúgy a haza érdekeinek ellentmondó hangokat hallat, mint egy kényes politikai kérdéseket feszegető képviselőházi felszólalás. Ennek megfelelően a szecessziós művészetet támogatni vagy elítélni reprezentatív politikai állásfoglalás, erről árulkodik a magyar versus szecessziós ellentétpár megteremtődése is, amely jó ideig rányomta a bélyegét a modernség kapcsán létrejött párbeszédre. Ez a stílus-szembeállítás valójában Wlassics Gyula parlamenti felszólalása révén kapott igazán teret, amely szerint a szecessziós stílust ki kellene zárni Magyarországról.

III.

Az úgynevezett magyar stílus kapcsán kialakult viták talán legszemléletesebb példája az irányzatot korábban maga is elutasító Lyka Károly közismert esete, aki a Zeneakadémia épületét érintő parlamenti vitát követően emelt szót a szecesszió mellett. Lyka a *Művészet* folyóirat Szecessziós stílus – magyar stílus címmel megjelent írásában amellel érvel, hogy a kormánypárt által kárhoztatott idegen áramlatot éppen hogy a keretei teszik alkalmassá egy önálló magyar irányzat kialakítására, tehát nemhogy egymást kizáró, hanem valójában egymást feltételező jelenségekről, illetve célkitűzésekről van szó.

A Zeneakadémia tervezett épülete kapcsán kirobbant vita egyébként alapvetően kényes területet érintett, hiszen a minisztériumot így is erősen támadták amiatt, hogy pályáztatás nélkül adták ki a tervezési megbízást Korb Flórisnak és Giergl Kálmánnak. Az esetről a *Vállalkozók Lapja* például így ír: „Nem tudom, ki a szerencsés »megbízott«, de lelkiem teljes erejével tiltakozom ellene, hogy az ily természetű tervező megbízásokat kéz alatt pajtásoknak adják!” De parlamenti keretek közt végül

a szintén a pályázat sikere ellen ágáló jogászprofesszor, Wlassics Gyula vallás- és közoktatási miniszter hozta szóba a Zeneakadémia stílusát: „A szecessziós stílust nem szeretem” – helyette magyar stílust követelt.²⁶ „Ha tehát alkalmaz valaki dekorációul egy magyar kakast: ez még nem teszi a stílust magyar stílussá. Reám pedig sok építkezés azt a benyomást teszi, hogy a kik magyar stílusban akarnak dolgozni, bizonyos tekintetben szecessziós stílusban dolgoznak; hogy tehát ilyen szecessziós irányú stílus a vezetésemre bízott tárca körében a jövőre ne igen legyen lehetséges, iparkodni fogok ezt megakadályozni, de az igazi magyar stílust ez alatt nem értem.”²⁷ Lyka Károly e felszólalásra²⁸ reagálva tette közzé írását a *Művészet* oldalain: „... kötve hisszük, [...] hogy sikerülni fog egy olyan hivatalos anya-mikrométert beszerezni, mellyel majd meg lehet állapítani a »szecessziós« és a »magyar stílus« közt hirdetett különbözetet és távolságot, amely két ilyfajta művet egymástól elválaszt. [...] E modern művészet elterjedésekor ismétlődött az a műtörténeti jelenség, hogy az általános európai stílus az egyes népek körében faji, nemzeti sajátosságokat vett fel s nemzeties stílussá változott. Emlékezzünk vissza, hogy ugyanez történt a gótikával, ugyanez a renaissance-stílussal.”²⁹

A vita viszont nem érhetett véget, ugyanis időközben a kormány megbukott, az új miniszter pedig már nem követelt magyaros stílust. A pályázat nélkül megtervezett, komplex stílusvilágú épületet pedig 1907 szeptemberében háromnapos ünneppsorozat nyitotta meg.

IV.

A szecesszió kifejezést a századfordulón átfogó értelemben az önkifejezés megnyilvánulásaként könyvelték el, és a korlátlan szellemi szabadság védjegyeként, a stílusbeli liberalizmus lehetőségét látták benne. Általános értelemben tehát nem volt más, mint egy „esztétikai, gondolati beidegződöttséget szétporlasztó művészeti áttörés, szerényebben fogalmazva: az emberi és művészi megújulás vágya”³⁰. Ezt sugallták legalábbis az új irány mellett kiálló *A Hét* publicisztikái is. Ignóus például így írt: „Valahol és valahányszor az embereknek megjő az esze, lelkiismerete, s a jóízlése: politikában, művészetben szecesszió támad.”³¹ De a lap nem sokkal később szintén foglalkozik a szecesszió programjával: „A szecesszió gyönyörű dolog, mert tudományos dolog. Már tudniillik az, amely így szól: minden kornak, minden fajtának, minden egyesnek és minden rendeltetésnek megvan az a joga, hogy magát fejezze ki s e kifejezése formáit a rendeltetéshez alakítsa. Bénaság és rabság rég letűnt idők, rég meghalt emberek és rég divatjukat múlt rendeltetések ízlését és

szükségeit békóul verni az én művészi szabadságomra. [...] A régi, változatlanul buta és impraktikus bérkaszánya-szerkezetek, megrakva egypár hozzáfoltozott s nem belőle nőtt újfajta dekorációval: ez éppoly vérlázító, mert hazug, mint a mi ugyanilyen természetes politikai programjaink.”³²

Mindamellett, hogy úgy tűnik, hogy *A Hét* főként a szecesszió esztétikájával, szellemiségével foglalkozik, mindkét, idézett cikk megemlíti a politikumot mint párhuzamos tényezőt, kísérőjelenséget. Ebből kitűnik, hogy bár a visszafogott kisebbség hangján, az esztétikai elemzéseken alapuló érvrendszerek sorai mögül kiszólva, de számol, sőt figyelmeztet a jelenség politikai vetületeire, és teljes megújhodást követel.

A szecesszió zászlóvivői, *A Hét*, a *Nyugat* sokszor provokatív, de ugyanakkor óvatos megnyilvánulásaival szemben sokkal defenzívebb az elutasító többség véleménye, amely egyértelműen veszélyes jelenséget lát a beidegződöttségeket szétporlasztó, infantilis áttörési kísérletekben. Ezt a véleményt tolmácsolja például a *Magyar Pedagógia* lapjain 1904-ben Bozóky Endre, aki az általános iskolások képzőművészeti fejlesztésével kapcsolatban fogalmazza meg aggályait: „Értem a szecessziónak az iskolába való bevonulását. Nem a felfogásban és művészi kivitelben egyaránt magasan álló szecesszióra gondolok [...], hanem a szecesszió amaz elfajulására gondolok, mely ma már durván dolgozik a könyökével, mely kiátkozza azt, aki érthetlenségei, ízléstelenségei, sőt hallatlan ágaskodásaival szemben önálló véleményt mer kimondani.”³³ Majd elszöszöl, selejtes, a művészi ihletés hamis cégére alatt kiadott, felfoghatatlan tákolmányokról ír, nagy lármáról és az embereket megfélemlítő szemérmetlen feltolakodásról, végül pedig a pedagógus mindenkori feladatát értelmezve zárja sorait. „A legutóbbi bécsi tanszerkiállításon már akadtak nyomok, melyek arra mutatnak, hogy ez a szecesszió a középiskolát is hatalmába akarja keríteni. [...] Az iskolának azonban távol kell magát tartania a közélet mindennapi küzdelmeitől; az iskola a múltak alapján épít a jövő számára; az iskola azt tartja szépnek és jónak, amit az emberiség évezredek óta szépnek és jónak tartott, s ha az emberiségnek ma is még a kőkorszakban élő egyes néptörzsei az eltorzított fejű, festett fogú, az arc minden puha részén keresztül-kasúl tűzdelt csontdarabokkal feldíszített, rikító színekkel befestött emberi fejet tartják szépnek, azért mi mégis botorúl cselekednénk, ha azok kedvéért klasszikusoknak tartott szoborműveinket összetörnénk.”³⁴

Az 1892-től mindmáig megjelenő *Magyar Pedagógia* azonban nem tartozott igazán a szecessziós jelenségek ellenlábasai közé. Annál inkább az ellene szisztematikusan

ágáló, Tisza István gróf elnöksége alatt működő *Magyar Figyelő*, amely egy 1911-es cikkében az olaszországi világiállításon felépített magyar szecessziós „pajtáról” így tudósít: „Az olaszországi világiállításon most Magyarország három helyen is szerepel. [...] Sajnos, maga a magyar kiállítási épület kívülről tekintve, akármit írjanak is róla, éppen nem mondható sikerültnek. [...] A magyar épület, amelyet gótikai formákból leszármaztatott bizonyos modernizmusba ojtott (innestato) keleties elemek karakterizálnak, a nemzeti stílust volna hivatva visszatükrözni.”³⁵ Ám míg az olaszországi tudósítás inkább csak csalódott, rezignált hangvétellű, a *Figyelő* következő számában már egyenesen anarchiát kiált: „a kiábrándulás az impresszionizmusban és általában a szecesszióban talált kifejezést. Ezeknek a csatakiáltása ez: Le valamennyi művészeti dogmával, a naturalizmussal épp úgy, mint az akadémizmussal. Az én egyéniségem szuverén. Alkotok, amint nekem tetszik, inspirációm szerint, szeszélyem szerint, látásom szerint, kedvem szerint. Nincsenek szabályok, nincsenek törvények. Csak egy van: az Én, az ő szuverénitásban. Nem akarok hasonlítani másához. Mert akkor vagyok én, ha nem vagyok olyan, mint a másik. De ez az, amit anarkiának kell neveznünk.”³⁶

V.

Nagyon tanulságos ugyanakkor, hogy a szecesszió produktumainak egyes művészeti ágakra bontva mennyire különböző a megítélése. Hiszen többek közt a *Magyar Figyelő* is közöl olyan írásokat, amelyeket ma már szecessziósnek tart a szakirodalom. Ennek oka feltehetően az, hogy a szecessziós jegyeket felfedező tekintet csak jóval később alakítja ki az elvárásait a szépirodalmi szecesszióval szemben, és így talán még mód sem adódik, hogy megfogalmazódjon az elvi probléma. E különállás illusztris példája a *Katolikus Szemle* egy 1910-es lapszáma, amely, amellet, hogy mind a müncheni Wagner-kultuszról („München ma a festészetben a szecesszió melegágya. A szecesszióval párhuzamosan helyet ad minden újabb művészi aspirációnak, sőt a legújabb művészi irányokat is aggódó szeretettel öleli keblére. Ebben a modern stílusseretetben a zeneművészetnek is van része.”³⁷), mind pedig a gödöllői művésztelep alkotóiról igen elismerő méltatást közöl: „Legalább is vajmi ritka az olyan jogosult szecesszió, mint aminő a gödöllői festőké, akik a műcsarnok téli tárlata előtt a Nemzeti Szalonban szerepeltek. Ezek élén Körösfői Kriesch Aladár s Nagy Sándor és neje állanak.”³⁸ Ugyanakkor ez a lapszám a szecesszióról, de legfőként a magyar irodalmi szecesszió szereplőiről egy végtelenül elutasító kritikát is megfogalmaz. A *modern líra* címmel megjelent írás kiválóan láttatja az általunk

rokon indíttatásának vélt jelenségek korabeli megítélésének különbözőségét. Emellett a cikk, amelynek első fejezetéből a továbbiakban idézek, azért is különleges, mert a fogalom a korban érezhető tisztázatlansága ellenére példákkal illusztrált, tételes meghatározását tartalmazza a szerző által szecessziósnak, modernnek tekintett irodalmi művek általános jellegzetességeinek.

Az eleve kétféle, a magasan álló és az elfajuló, giccsbe hajló szecessziót megkülönböztető szöveg szerzője a szecesszió problémáját, Rákosi Jenő írása nyomán, főként az utánzó epigonok hiányosságaiban láttatja, így *A Holnap antológiák* és a *Nyugat* szerzői gárdájának munkáit Wagner kortársainak kritikája felől elindulva ostorozza: „nem muzsikálni akarnak régi mesterek törvényei szerint, hanem beszélni, magyarázni, filozofálni akkordokkal, hangfoltokkal és hangtömegekkel.”³⁹ Majd világosan kijelöli a párhuzamot: „Ez a szecesszió a magyar költészetben az új líra.”⁴⁰ Ezt követően Tordai Horváth János közismert, *Ady s a legújabb magyar líra* című írására támaszkodva tételesen is megállapítja, mely értékeket hiányolja a modern alkotásokból: „Erős, de sohasem támadó, sohasem fitogtatott nemzeti érzés és fajszeretet; tisztas, férfias szemérem s világos, közérthető beszéd [...] az új irány megtámadta mind a hármat.”⁴¹ Majd Császár Elemér Horváth-recepciójának meglátását idézve az említettek mellé sorolja még „az énnék beteges cultusát”⁴² mint negyediket.

Az ily módon megrajzolt kritikusi kör véleményének tulajdonképpeni konszenzusát aztán a cikk példákkal is illusztrálja. A hazaszeretet hiányát a horváthi hagyomány nyomvonalán elindulva Ady mellett például Babits *Páris* című versének kritikájával láttatja: „Rothadó test, trágyadomb – s ebből vájkálják ki az új költészet új eszméit. Nem csoda, ha nemesebb élvezetehoz szokott orrunk el-elfintorodik tőle!” Majd Kemény Simon *Távozás* című művének kommentárjával egészíti ki: „Egy bizonyos. Ilyen hazafias költészzettel nem lehet minket megjavítani, az ilyen költők ne tanítsanak minket hazafiságra, az ilyen költők ostorát könnyen kicsavarjuk a nyugati kulturától elpetyhült kezekből”. Második pontjában Tordai a paráznság dicséretének kritikai tételét meglehetősen szeméremmel ismerteti: „Mert idézhetnék oly költeményeket, melyekről tán el sem hinnék, hogy szerzőjük nevét alá merte írni, melyekről joggal azt gondolnák, hogy legeléesebb pornografikus lapjainkban jelentek meg.” Majd a kínosnak vélt citátumokat mellőzve állítja újra célkeresztbe Kemény Simon szétmálló női hullákat és egyéb, Krafft-Ebing-féle pszichopatikus jelenségeket ábrázoló műveit: „Bizony a modern versek érzéki lírája nem való anyánk, hűgünk kezébe”.⁴³

A bírálat első fejezetét a modern líra érthetetlen nyelvezetének, tartalmi és kifejezőképességének kritikája zárja, amelyeknek, mint írja, a homály éppoly jellemző sajátossága, „mint akár Vörösmartyban a zengzetes nyelv, Arany, vagy Petőfi poézisában a népies kifejezőmód”.

Természetesen mindhárom kérdéskör rendkívül komplex, ráadásul ezúttal nem is szándékom a kritikai szempontok felsorolásánál messzebbre jutni, ám a szerző által említett klasszikusaink névsora kapcsán mégiscsak érdemesnek látom egy szóra visszacsatolni a korábban már felhozott, magyar-szecessziós ellentétpár kérdésére. Ugyanis főként éppen e szempont ürügyén veszi támadás alá a cikk Kiss József és *A Hét* szerzői gárdájának hazafiatlanságát, és éppen ebben a pontban mutatkozik meg a művészeti ágak közti különbségtétel, amely határozott formában, tendenciaként csak később válik igazán érzékelhetővé: míg az 1910-es években a modern építészet vagy a festészet teljes természetességgel szívott erőt a népművészetből, a modern irodalomban ezzel ellentétes irányú folyamat zajlott le, és a kritikusok által számonkért történelmi-nemzeti, népi tudatot ébren tartó gondolat ekkorra már éppen kezdte elveszíteni az időszerűségét.

VI.

A rövid kritikátörténeti fejezet után, visszatérve a problémakör hétköznapiabb, társadalmi szegmensére, de valamiképp mégis a szépirodalom mezsgyéjén tallózva, a kor tárcáiról ejtenék pár szót. A záró kitekintésként megemlíteném a műfaj ugyanis tökéletesen alkalmas a társadalmi és művészeti problémák elegyítésére, lehetőséget nyújt a szecesszió jelenségének könnyedebb hangulatú, például a modernet az óval ellentétpárba helyező bírálatára. Hiszen az nyilvánvaló, hogy a fent említett politikai csatározásoknak apropót biztosító szecessziókritikai diskurzussal párhuzamban a szecesszió a hétköznapi ízlést befolyásoló trendként is megnyilvánul, amelynek szintén a változás elfogadása vagy elutasítása az alapkönfliktusa. A *Budapesti Napló* szerzője *Csipkefelhők* című írásában például egy kissé molett feleség alakját („A karjai teltek voltak és álla alatt a csókok vánkosa, egy kedves kis toka rengett. Nem, nem, egy cseppet sem volt filigrán.”) a színpadon szereplő, modern és hivalkodó táncosnő figurájával állítja szembe: „A sok, sok úri vendég nézte a filigrán aszszonykát, aki vígan pattogtatta ostorát, akinek fehér, piros és a szecesszió színeiben égő szalagjai olyan vidáman libegtek. És a toilettje olyan merész!”⁴⁴ Ez a párhuzam pedig a szecessziós díszlet megrajzolásával válik a testképen kivetülő distinkciók ironikus allegóriájává, amelyben az elpetyhült múlt a jelen formavilágát irigyleti epekedve.

Hasonlóan az előbbiekhöz, a *Magyar Nemzetben* megjelent *Szeccesszió* című tárca szerzője is a fizikális jellemzőkben, az erőnlétben, frissességben fogalmazza meg a szeccesszió lényegi vonásait. A modernitás jelenségéről elmélkedő elbeszélő egy válás kapcsán bonyolódik bele az eszmefuttatásba, amely áttételesen, mint társadalmi cselekmény, szintén a kivonulás aktusával azonosítható. A történet két asszony beszélgetéséből bomlik ki, ahol az egyik a válási szándékáról beszél, sőt azt is elárulja, hogy hájas, unalmas férje után már meg is találta az új partnerét, egy festőt. „– Az a téglavörös hajú szeccesszionista? Az a sovány, nyakiglábú lajtorja? – kiáltám elképedve. – Az! az! Ő a modern ízlés megszemélyesítője! Csupa izom, csupa erő! csupa szöglet! És ezzel keresztül biciklizni az életet, nem lesz oly unalmas, mint az ebéd után horkoló unalomzsák Arthurral.” Kettejük szóváltásából végül kirajzolódnak a kor ízlésének végletei, amely ismérveket az elbeszélő oda és vissza is humorosan, ironikus felhanggal konstatál. „A test kövérsége háziassá tesz. A háziasság erény s még kövér pénztárnokot szökni nem láttam.” Míg a férj elhízottságát egészséges jóltápláltságnak ítéli, „nem soványíthatja le magát szögletekre”, aggodalmát fejezi ki, hogy az új divat miként hat majd vissza a női nemre. „A férfiak pedig be fogják hunyni szemüket, ha gömbölyű asszonynyal találkoznak, – mert az undok látvány. Ma a »csont« a szép! A budapesti mészárosok e tekintetben rég így gondolkoznak, mert az egy kiló húsról szeccessziós mértékű lábszár csontot mérnek, nagy bosszúságára az enni szeretőknek. A szeccessziósok külön ünnepei a böjti napok.” Majd az elbeszélő a gondolatsort a számára a modernséget megtestesítő kerékpár divatján élcelődve zárja, amely szerint a velocipédek a szeccessziósok új paripái. „Már pedig szerintem igaza volt annak a tábornoknak, ki azon kérdésre: mi a különbség a lovas és a kerékpározó között? – azt felelte: a lovasnál alól van az állat!”⁴⁵

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány a *Nyom-Követés* 6. című irodalomtudományi online műhely-konferencián elhangzott *Köpedelem az egészséges ember előtt* című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: *Nyom-Követés* 6., 2020. december 12. (szombat). A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.
- 2 VIHAROS (Gergő ö.): *Lechner Ödön = A Hét*, 1899, 14. sz., 219.
- 3 Vö. SZABADI Judit: *A modernizmus sorskérdései, Válság és megújulás a 19. és a 20. század festészetében*. Bp., Fekete Sas, 2008, 45.
- 4 Vö. *Vita a szeccesszióról = Filológiai Közöny*, 1967, 1–2. sz., 211–227. A szemle rovatban az Irodalomtörténeti Társaság szegedi vándorgyűlésén, 1966. november 5-én elhangzott előadások összefoglalásai olvashatók.
- 5 Vö. SZABADI: *i. m.* (2008), 35–38.
- 6 BERNÁTH Mária: *A magyar szeccessziós festészet helye az európai áramlatokban = Filológiai Közöny*, 1967, 1–2. sz., 218–221.
- 7 DIÓSZEGI András: *A magyar századvég modern prózai törekvéseiről = Helikon*, 1969, 1. sz., 80. A lapszámban *A magyar századvégről* opponensi minőségben nyilatkozik Czine Mihály és Németh G. Béla, a szöveg szerzője Diószegi András.
- 8 AJTAY–HORVÁTH Magda: *A szeccesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001, 31.
- 9 Vö. PÓK Lajos: *A szeccesszió*. Bp., Gondolat, 1972, 360.
- 10 BALLA Mihály: *Szerkesztői üzenetek = Pesti Napló*, 1899, 350. sz., 7.
- 11 Vö. TÓTH Norbert: *Autonóm pártrendszerek = Politikatudományi Szemle*, 2007, 3. sz., 91.
- 12 Vö. HECHTER, Michael: *The Dynamics of Secession = Acta Sociologica*, 1992, no. 4., 267–283.
- 13 [NÉVTELEN]: *A kamara a mészárosok szeccessziójáról = Budapesti Hírlap*, 1898, 295. sz., 15.
- 14 [NÉVTELEN]: *Vörös teherkocsik a máv.-nál = Pécsi Közöny*, 1899, 94. sz., 5.
- 15 [NÉVTELEN]: *Czigányok szeccessziója = Budapesti Hírlap*, 1899, 92. sz., 10.
- 16 [NÉVTELEN]: *Vilmos császár és a szeccesszionisták = Ország-Világ*, 1899, 24. sz., 383.
- 17 [NÉVTELEN]: *(Az anti-szeccesszionista császár) = Magyarország*, 1899, 273. sz., 10.
- 18 [NÉVTELEN]: *Forradalom a művészetben = Alkotmány*, 1898, 30. sz., 8.

- 19 [NÉVTELEN]: *A Kisfaludy-társaság ülése* = *Pesti Hírlap*, 1899, 297. sz., 7–8.
- 20 PETUR: *Irodalom és művészet* = *Hazánk*, 1900, 18. sz., 7.
- 21 [NÉVTELEN]: *Színház, zene* = *Budapesti Napló*, 1899, 277. sz., 11.
- 22 „Mint előre megjósoltuk, még a Vígszínház közönsége is erősnek találta kissé a Lavedan szatirikus korpét s így sikerről a tegnapi premiér után igazán nem beszélhetünk.” [NÉVTELEN]: *Irodalom és művészet* = *Hazánk*, 1900, 5. sz., 6.
- 23 „Lavedan szatirikus korpéje, a Szecesszió összes eddigi előadásai zsúfolt ház előtt folytak le. A darab nagy sikerére való tekintettel az igazgatóság a csütörtökre hirdetett A férj vadászni jár című bohózat helyett a Szecesszió-t tűzte ki előadásra.” [NÉVTELEN]: *Irodalom és művészet* = *Budapesti Hírlap*, 1900, 9. sz., 7.
- 24 [NÉVTELEN]: *Országgyűlés* = *Budapesti Napló*, 1899, 308. sz., 2.
- 25 Uo.
- 26 TÖRÖK András: *A Zeneakadémia, Simplicissimus szerint* = 2000, 2014, 6. sz., 10.
- 27 LYKA Károly: *Szecessziós stílus – magyar stílus* = *Művészet*, 1902, 3. sz., 164.
- 28 Lyka a sokat idézett *Szecessziós stílus – magyar stílus* című cikkében tévesen jelöli meg a parlamenti beszámoló megjelenésének a helyét, ugyanis az nem az általa hivatkozott *Budapesti Közlöny Országgyűlési Értesítő* című mellékletének április 18-ai számában, hanem a *Pesti Hírlap* és a *Magyar Nemzet* 1902. április 18-ai kiadásában látott napvilágot.
- 29 LYKA: *i. m.* (1902), 164.
- 30 SZABADI: *i. m.* (2008), 45.
- 31 ANCHIO (Ignotus): *Szecesszió* = *A Hét*, 1899, 2. sz., 23.
- 32 SIMPLEX: *Művészet* = *A Hét*, 1899, 46. sz., 760.
- 33 BOZÓKY Endre: *A gymnasiumi tanterv legújabb reformjához* = *Magyar Pedagógia*, 1904, 93.
- 34 Uo., 93–94.
- 35 (kg.): *Magyarország a világ szeme előtt* = *Magyar Figyelő*, 1911, 2. sz., 424–425.
- 36 ALEXANDER Bernát: *Korunk művészi mozgalmairól* = *Magyar Figyelő*, 1911, 3. sz., 202.
- 37 JÁROSY Dezső: *A müncheni Wagner-kultusz* = *Katolikus Szemle*, 1910, 8. sz., 855.
- 38 – X.: *Téli műkiállítások* = *Katolikus Szemle*, 1910, 1. sz., 80.
- 39 RÁKOSI Jenő: *A Holnap* = *Budapesti Hírlap*, 1908, 304. sz., 2.
- 40 TORDAI Ányos: *A modern líra* = *Katolikus Szemle*, 1910, 6. sz., 601.
- 41 HORVÁTH János: *Ady s a legújabb magyar lyra*. Bp., Benkő Gyula, 1910, 15.
- 42 CSÁSZÁR Elemér: *Írói arcképek*. Horváth János: *Ady s a legújabb magyar lyra* = *Budapesti Szemle*, 1910, 399. sz., 453.
- 43 Vö. TORDAI Ányos: *A modern líra* = *Katolikus Szemle*, 1910, 6. sz., 608.
- 44 Vö. HEVESI József: *Két kép. II. Csipkefelhők* = *Budapesti Napló*, 1899, 284. sz., 1–2.
- 45 Vö. B. György: *Szecesszió* = *Magyar Nemzet*, 1899, 287. sz., 1–2.

Paár Eszter Szilvia

Meisseni és más pagodafigurák a XVIII. századtól napjainkig

■ Jelen tanulmány témája a XVIII. századi pagodafigurák. A pagodafigura olyan porcelánalak, amely keresztbe tett lábakkal ülő kínai férfit vagy nőt ábrázol, arcán jellegzetes kifejezéssel. Némelyikük úgynevezett wackel-pagode, tehát bólogatós figura. A tanulmányban ez utóbbi típust ismerjük meg, amihez először a XVIII. századi kínaizáló ízlés elterjedését vizsgáljuk, majd az európai porcelán kialakulását és a meisseni gyár születésének rövid történetét írjuk le. Ezek után a pagodafigurák ázsiai és európai előzményeit vesszük sorra, majd egy konkrét példán, a dolgozat alapötletét adó szobron keresztül mutatjuk be a típus működését.

A chinoiserie

A chinoiserie XVII. századi eredetű stílusirányzat, amelynek nevében a francia „chinois”, vagyis „kínai” szó fedezhető fel.¹ Inspirációját a XVII. század eleji utazók illusztrált leírásai és az Európába a kelet-indiai társaságok kereskedelmi tevékenységén keresztül érkező kínai, japán és egyéb ázsiai luxuscikkek adták.

A kíváncsi európaiaknak elsőként Matteo Ricci (Macerata, 1552 – Peking, 1610) itáliai jezsuita szerzetes, a kínai jezsuita misszió és a kínai kereszténység megalapítójának² levelei szolgáltak információként a korábban Európa számára szinte teljesen ismeretlen Kínáról. Rendkívül részletes és pontos leírásaiból azonban hiányoztak az illusztrációk, így az olvasó csak a saját képzeletére hagyatkozhatott. Tulajdonképpen innen eredeztethető az európai művészetben megjelenő idealizált és fantasztikus Kína képzeletbeli képe.³ Hasonló mű Johan Nieuhof (Uelsen, 1618 – Madagaszkár, 1672) holland követ naplója, amelyben megfigyeléseit jegyezte fel, számos rajzzal illusztrálva, amelyek kínai épületeket, a növény- és állatvilágot, ruházatot és a mindennapi élet jeleneteit ábrázolták. Írásait és rajzait hazatérésekor, 1665-ben ki is adta, és nagy sikert aratott vele. Angol, francia és latin fordítása révén széles körben elterjedt, sok művész

inspirációként, sőt mintakönyvként használta.⁴ Hasonló albumot adott ki Athanasius Kircher (Fulda, 1602 – Róma, 1680) német tudós, jezsuita szerzetes is,⁵ *China monumentis* címen. Ez a mű már kevésbé tudományos, a valóságos életből vett jelenetek gyakran fantázia szülte elemekkel keverednek. Itt tűnnek fel a kuporgó, kúpos szalmakalapot viselő kínai földművesek, akik később az európai porcelán igen kedvelt mintájává váltak.⁶

A XVIII. század elején alakult brit, francia, holland, portugál és más kelet-indiai társaságok rengeteg kínai és egyéb ázsiai luxusrut importáltak Európába. A legnépszerűbbnek a porcelán, a selyem, a tapéta és a különleges technikával készült lakkozott bútorok számítottak. Ezen tárgyak gyűjtése rendkívül nagy divat volt a királyi udvarokban és az arisztokrácia, valamint a tehetősebb



**Bólogatós
pagodafigura**
Volkstedt,
Németország,
1915 körül

polgárok körében, de kifejezetten magas áruk miatt ez a szenvedély nehezen volt finanszírozható. Így egyre több európai manufaktúra kezdett másolatokat készíteni (persze ezek a tárgyak a legtöbbször nem érték el az eredeti kínai áru színvonalát), amelyek nagyon kelendők voltak. Először csak az iparművészet területén volt megfigyelhető ez a jelenség, de hamar áterjedt a festészetre és az építészetre is. Ez az újfajta, kínaizáló ízlés egybeesett a szeszélyes rokokó megjelenésével. A rokokó rendkívül dekoratív és könnyed, amivel a chinoiserie aprólékossága és finomsága révén természetesen összefonódhatott.⁷

A chinoiserie az iparművészetben először a porcelángyártásban jelent meg, de mivel a kínaizáló kerámia képezi a tanulmány fő témáját, ezt majd később részletezem.

A XVII. századtól érkeztek Európába kézzel festett, aprólékosan kidolgozott, papírból készült tapéták,



A pagodafigura feje a nyakba helyezett parafa dugóval és a mozgatást végző ingával

amelyek igazi luxuscikknek számítottak. Mégis rendkívüli népszerűségnek örvendtek, mivel megfelelően összeillesztve komplett jeleneteket vagy tájképeket adtak ki, amivel különösen dekoratív hatást lehetett elérni. A tapéta leginkább a párizsi arisztokrata hölgyek kedvence volt, Madame de Pompadour is rendelte őket lakosztályai díszítésére. Mint minden más egzotikus áru, a kínai tapéták is rendkívül drágák voltak, de nemcsak a kiváló minőségük, hanem a hajón való vízmentes szállításuk nehézségei miatt is. A francia Réveillon gyár ezt kihasználva az 1750-es években maga is elkezdett nagy mennyiségben gyártani kínai eredetüket utánzó tapétákat. A termékek nagy sikert arattak, és széles körben elterjedtek.⁸

A bútorgyártás is fontos területe ennek az irányzatnak, amire jó példa William (1703–1763) és John Linnell

(1729–1796) munkássága. Apa és fia nagyon sikeres bútorgyártó manufaktúrát üzemeltetett. 1754-ben megtervezték Nagy-Britannia egyik legkorábbi chinoiserie enteriőrjét, a kínai hálószobát, amelyet Beaumont hercege rendelt meg a Gloucestershire-i Badminton House épületébe. A szobába készült leglátványosabb bútor a baldachinos ágy. Pagodaszerű tetején sárkányokat látunk, áttört faragások díszítik, és a kínai lakkozást jól imitáló, dekoratív felületképzést kapott.⁹

Nemcsak egy-egy kínaizáló darab került az elegánsan kialakított helyiségekbe, hanem komplett chinoiserie enteriőrökről beszélhetünk. Ezek egyik leghíresebb és legtöbbet foglalkoztatott mestere a francia művész, Jean Pillement (1728–1808) volt. Rengeteg európai utazás és tapasztalatgyűjtés után, 1750-ben Londonban telepedett le, ahol nemcsak megtervezte a látványos chinoiserie szalonokat és budoárokat, hanem több, általa rajzolt mintakönyvben ki is adta saját tervezésű, virágos-pagodás mintáit, figuráit. Ezek a mintakönyvek nagyon erősen hatottak az iparművészet minden területére. Pillement motívumait másolták porcelánra, tapétára, bútorokra és legfőképpen textilekre. Annyira népszerű és nagyhatású volt Nagy-Britanniában, hogy a chinoiserie enteriőröket akkor is „salon Pillement”-nek nevezték, ha valójában nem is ő tervezte.¹⁰

Az iparművészetén kívül a festészetben is igen elterjedt ez az irányzat, amelynek egyik legnagyobb és legkorábbi mestere a rokokó stílus kiemelkedő képviselőjeként is ismert François Boucher (1703–1770) volt. 1730-ban már saját távol-keleti gyűjteménnyel rendelkezett, benne különböző porcelántárgyakkal, lakkárukkal, kagylókkal és más egzotikumokkal, amelyek nagy hatást gyakoroltak rá; gyűjteményéről saját maga készített metszetsorozatot. A kínaizálás 1731-ben jelent meg festészetében: számos, a mindennapi kínai élet jeleneteit ábrázoló művet festett, természetesen erősen idealizálva. Képei általában sokalakos kompozíciók, csinosan felöltözött, napernyős kínai nőkkel, látványos, kínai tájban, egzotikus használati tárgyakkal telezsúfolva. Jó példa erre a *Kínai esküvő*, *Kínai vadászat*, *Kínai halászat* és *Kínai kert* című képe. Kínaizáló gobelinekhez is készített terveket, ilyen például a beauvais-i kastélyba tervezett, kínai jeleneteket ábrázoló sorozat is.¹¹

Az építészetben is megfigyelhetők a kínaizáló tendenciák, ebben a stílusban azonban nem kifejezetten lakóépületek születtek, hanem inkább különböző kerti építmények, pavilonok és hidak. Sokszor a már létező, ázsiai és európai chinoiserie darabokat felvonultató gyűjtemény számára készültek a kínaizáló épületek, hogy „autentikus” környezetben lehessen azokat bemutatni.

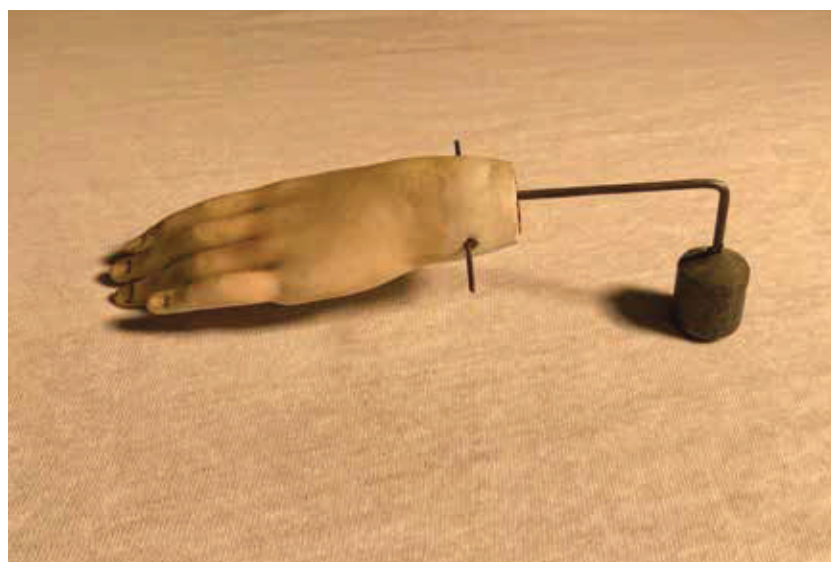
A kerti építményekre érdekes példa William Chambers (1723–1796) angol építész több, a Kew Gardensbe tervezett épülete is. Chambers maga járt Kínában, és hazatérve, 1757-ben publikálta is megfigyeléseit, kínai épületekről készült rajzait. (Írása erősen megkérdőjelezhető elemeket is tartalmazott, de ettől függetlenül nagy sikert aratott vele.) Ezek után tervezte meg az említett kerti épületeket, egy pagodát, egy madárházat és egy hidat, amelyek nem valóságos kínai épületek másolatai, mégis viszonylag hiteles stílusúra sikerültek (főleg kortársai műveihez hasonlítva).¹²

A chinoiserie a XVIII. század második felében, a klasszicizáló tendenciák előretörésével kezdett hanyatlani, nyilván, mert azoknak letisztultságával és visszafogottságával teljesen ellentétes volt a burjánzó és erősen dekoratív kínaizáló stílus. Persze nem szűnt meg teljesen, még a XIX. század romantikus művészetében is megjelent, de tény, hogy ekkor már sokkal kevésbé volt divatos, mint a XVIII. század első felében.

Az európai porcelán feltalálása és a meissen gyár születése

A kínai porcelán hosszú történelmi múltra tekinthet vissza. Már a Kr. e. III. században kibontakozott a kerámiaművészet Kínában, de valódi porcelánról csak a Yuan-dinasztia (1279–1368) uralkodásának idejétől beszélhetünk. A gyárak a Ming-dinasztia (1368–1644) idején kerültek át Jingdezhenbe, a kaolinbányák közvetlen közelébe – ami a porcelángyártás elengedhetetlen alapanyaga –, és szintén ebben az időszakban kezdődött meg a kínai porcelán exportálása a kelet-ázsiai országok, Perzsia és a Török Birodalom, továbbá Európa felé.¹³ A porcelán exportálásával portugál kereskedők foglalkoztak először, de ők csak Portugália és Spanyolország számára szállítottak árut, ez a tevékenység Európa többi országát egyáltalán nem érintette. 1602-ben azonban holland kereskedők elfogtak egy portugál hajót, amely kínai, kék-fehér mintás porcelánnal volt megrakodva. Ennek a zsákmánynak az eladása nagy nyereséget hozott, így hamarosan a holland, majd a többi európai kelet-indiai társaság is elkezdett porcelánt importálni.¹⁴ Eleinte gyakorlatilag tőkesúlynak használták a porcelánt (mivel vízálló, a hajó víz alatt található raktárában lehetett szállítani, és súlya miatt a borulás veszélyét is csökkentette).¹⁵ Viszont az 1650-es évekre a legtöbb holland háztartásban napi használatban voltak a porcelántárgyak, így egyre nőtt irántuk az igény.¹⁶ A kínai porcelángyáraknak alkalmazkodniuk kellett ehhez a növekvő európai igényhez, és legfőképpen az európai étkezési és tisztálkodási szokásokhoz. A manufaktúrák elkezdtek másolni a számukra korábban teljesen ismeretlen nyugati tárgyakat, és nagy számban kezdtek lapos tányérokat, füles

csészéket, edényeket, vajtartókat, sőtartókat gyártani, amelyeket aztán specifikusabb, divatos tárgyak követtek, például teás- és csokoládészaklapok.¹⁷ Persze a használati tárgyak mellett nagy népszerűségnek örvendtek a különböző porcelánfigurák is, amelyek eleinte hagyományos kínai motívumokat ábrázoltak, például kakasokat, sárkányokat vagy istenségeket, Buddhát, aztán európai motívumokat is, például holland polgárokat.¹⁸ Fontos tudnunk, hogy a Kínában kifejezetten export céljára gyártott porcelán minősége nem éri el a hagyományos, hazai használatra gyártott porcelánét, továbbá formai és motívumkincsében is merőben különbözik tőle,¹⁹ de ez mégsem gátolta meg az európaiakat abban, hogy rajongjanak érte, hiszen a porcelán receptjét, gyártásának módját teljes titok övezte. Ugyanolyan divat volt a gyűjtése, mint más egzotikus tárgyaké, sőt talán még nagyobb. Arisztokrata hölgyek (és urak) kedvelt elfoglaltságává vált hatalmas mennyiségű



A pagodafigura bal keze az azt mozgató ingával

porcelán felhalmozása. Ennek a szenvedélynek hódolt például Zsófia Sarolta hercegnő (1668–1705) is, akinek a hatalmas privát porcelángyűjteménye a charlottenburgi palotában ma is megtekinthető. I. Frigyes Ágost (Drezda, 1670 – Varsó, 1733) szász választófejedelem (a későbbi Erős Ágost lengyel király) is rajongott a porcelánért, de gyűjtési vágya már olyan méreteket öltött, hogy gyakorlatilag lehetetlenné vált a finanszírozása.²⁰ Szenvedélyének fenntartása érdekében saját porcelángyár megalapítását tűzte ki célul.

Bár ebben az időszakban már kétszáz éve folytak kísérletek Európa különböző országaiban az arannyal egyenértékű porcelán alapanyagának előállítására, a várt áttörés még nem következett be. Először a XVI. század végén sikerült porcelánszerű hatást elérni Firenzében, az úgynevezett Medici-porcelánok gyártásával. Ezek azonban

még nem valódi porcelánok, hanem szürkésfehér színű, kemény alapanyagú, fehér mázzal bevont és perzsa mintával díszített edények voltak. A XVII. század második felében a franciaországi Rouenban folytatódottak a kísérletek, amelyek jó eredményeket hoztak, de a mester annyira ügyelt a recept titokban tartására, hogy magával vitte a sírba, így a gyártási folyamat megszakadt.²¹

Frigyes Ágostnak nem volt hát más választása, saját tudóst kellett felfogadnia, ha meg akarta valósítani álmát, a kínai típusú, ám Európában gyártott keményporcelánt. Megbízta hát Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708) előkelő származású matematikust és kémikust, hogy találja meg a porcelán készítésének titkát. Ő a hazai ásványföldet vizsgálva, kísérletei közben jött rá arra, hogy a kínai porcelán masszáját különböző földfajták alkotják, és ezek a földfajták nem csak Kínában találhatók meg. Ezekhez a kísérletekhez csatlakozott Johann Friedrich

fehérporcelánt. (Ez valójában még csak kísérleti anyag volt, nem volt olyan hófehér, mint a kínai porcelán, de már szép tárgyakat lehetett vele gyártani.) Ezek után, 1710-ben Frigyes Ágost átköltöztette a gyárat Drezdából Meissenbe, az Albrechtsburg-kastélyba, ahol Böttger fogolyként folytatta munkáját.²³ 1714-ben Frigyes Ágost visszaadta Böttger szabadságát, ami tulajdonképpen annyit jelentett, hogy nem adott több anyagi támogatást és magára hagyta a gyárat. A kezdeti nehézségek ellenére Böttgernek sikerült boldogulnia. 1717-ben kobaltfestékkel előállította a kézzel festett porcelánt, így hiteles másolatokat tudott készíteni az eredeti kínai kék-fehér porcelánokról, és ebben az időszakban már porcelánfigurákat is gyártott, amelyeknek egy része kínai motívumokat ábrázolt – de erről majd később.²⁴ 1719-ig, Böttger haláláig a gyár szinte kizárólag eredeti, de európai piacra szánt kínai művek másolásával foglalkozott, hogy az uralkodó szenvedélyét kielégítse. Ez csak a következő mester, Höroldt érkezésével változott meg.

1720-ban érkezett a gyárba Johann Gregorius Höroldt (1696–1775) korábbi zománc- és miniatúrafestő, aki új technikákat, színeket és mintákat vezetett be. Az ő vezetése alatt sikerült feltalálni a korábbinál sokkal jobb minőségű kék festést, valamint a különböző színű, barna, sárga és zöldeskék fondokat. Kötelezővé tette a márka híres védjegyének, a keresztbe fektetett két kardnak a használatát. (Böttger idején a gyár nem látta el védjeggyel az egyes tárgyakat, kivéve ha az uralkodónak készültek. Ilyenkor az AR, vagyis Augustus Rex monogram volt látható rajtuk.)²⁵ Kialakított egyfajta munkamegosztást, tehát a különböző munkafázisokat más-más műhelyben más-más végezte, voltak masszakeverők, szobrászok, mintázók, festők stb. Nem utolsósorban pedig megteremtette a születőben lévő európai porcelán motívumkincsét: a többi porcelángyárban is az ő műveit próbálták utánozni. Ő alkotta meg a meisseni gyár híres chinoiserie díszítményét, amelyen a hétköznapi életképben látható kínai figurákat erősen dekorált kartusok keretezik. Höroldt idejében azonban már nem csak a kinaizáló motívumok voltak divatosak, új, európai mintákat is kialakított, például ekkor született meg a meisseni gyár híres, bogarakat és virágokat élethűen ábrázoló mintája is.²⁶

1731-ben vette kezdetét a meisseni gyár valódi kreatív, alkotó korszaka. Ekkor csatlakozott a gyárhoz Joachim Kändler (1706–1775), aki korábban Frigyes Ágost udvari szobrászaként dolgozott. Kändler rendkívül termékeny, a monumentalitást kedvelő művészegyéniség volt, Höroldt lassan háttérbe szorult mellette. Első feladata új vonalú edények megtervezése volt a korábbi, már elavult, barokk edényformák helyett. Maszkos kiöntőket



A pagodafigura feje szinte torz vigyorral az arcán és kiöltött nyelvvel

Böttger (1682–1719) alkimista, akit a választófejedelem fogolyként őrzött. Böttger először orvosnak tanult, majd a kémia iránti érdeklődése egyre inkább az okkult tudományok felé vonzotta, mígnem alkímiával, vagyis az „aranycsinálás” tudományával kezdett foglalkozni. Kísérleteiről értesülve a választófejedelem elfogatta, és Drezdában bezáratta, hogy ott dolgozzon. Az uralkodó anyagi támogatást és jól képzett munkatársakat biztosított neki, így találkozott Tschirnhausszal is.²² 1707-ben a két tudós sikeresen előállította a Meissen környéki agyagból egy vöröses színű masszát, amelyet kiegészítve a kínai szeladon porcelánhoz hasonló köedényt kaptak. Ez már hatalmas áttörésnek számított, de 1708-ban Böttger bejelentette, hogy a szászországi Aue városában bányászható kaolinnal és a colditzi fehéragyagos mázzal sikerült előállítani valódi

készített, figurális díszítésű edényfüleket és áttört mintájú, domborított edényperemeket, tehát igazi rokokó porcelánt. Később nagyszabású feladatokat végezve alkotta meg a meissenai gyár nagy méretű állatszobrait (páva, oroszlán, kakas stb.), és ezek miniatűr változatát asztaldíszként is használta. 1734-től segítője volt Johann Friedrich Eberlein (1695–1749) szobrász, akivel jól megértették egymást, így remekül tudtak együtt dolgozni. Ekkor készültek a *commedia dell'arte* alakjait ábrázoló sorozatok, az udvari élet jeleneteit bemutató figuracsoportok, nagy méretű, szenteket ábrázoló figurák és végül, de nem utolsósorban a meissenai gyár mai napig egyik legnagyszerűbb alkotása, a Brühl grófia számára készített, 2200 darabos és rendkívül látványos Hattyús készlet is. Természetesen ebben az időszakban még nagyon divatosak voltak a kínaizáló motívumok, Kändler maga is tervezett rengeteg kínait ábrázoló szobrocskát, de ezekről majd később esik szó.

A XVIII. század végén hanyatlani kezdett a chinoiserie divatja, és a meissenai gyár is klasszicizáló tárgyakat kezdett gyártani.

A pagodafigurák kialakulása a meissenai gyárban, és későbbi elterjedésük

Mint már említettük, a meissenai gyárban már Böttger is foglalkozott porcelán kisplasztikák készítésével. Ezeket először nem a fehér, hanem a korábban felfedezett vörös porcelánból mintázta. A vörös porcelánból készített kisplasztikák nagyon jó példája a budapesti Iparművészeti Múzeum kínai férfit ábrázoló, aranyozott bronztalapzatra helyezett porcelánfigurája. A lábakra állított talapzaton törökülésben elhelyezett, vigyorgó alakot felfelé tekergőző, fehér lágyporcelán rózsákkal és aranyozott bronzlevelekkel díszített ágacskák veszik körül. A talapzat oldalán szőlőkkel díszített füstölőtartó áll. A porcelán tömör és nehéz, az alak megformálása kissé kezdetleges, a festés színei fénytelenek. Kísérleti darab lehetett.²⁷ Létezik néhány olyan, eredeti kínai porcelánfigura, ami köré európai ötvösmesterek hasonló, ágas-bogas díszítést készítettek, az Iparművészeti Múzeum darabja nyilván ezt a tárgytypust utánozza.

Még szintén a böttgeri időkben, de már fehérporcelánból készült az Iparművészeti Múzeum két további darabja is, amelyek egyértelműen a kínai Pu-Tai Ho-Shang buddhista szerzetes,²⁸ Buddha egyik inkarnációjának Ázsiában igen elterjedt szobrára vezethetők vissza. A kövér, kerek hasú és mosolygós, jó kedélyű figurát szívesen másolták 1715 körül a meissenai és más európai manufaktúrákban. A két, említett darab közül a kisebbik őrzi a kövérek testalkatát, és halványan mosolyog, de nem túl kidolgozott. Ruháját vörös és aranyozott virágocskák díszítik, érdekessége pedig, hogy

alja nyitható, valószínűleg tubákosszelenceként funkcionált. A másik, valamivel nagyobb, körülbelül tíz centiméter magas szobrocška hűen utánozza a Pu-Tai (vagy magyarosan Pu-taj) figurák testtartását. Egyik lábát maga alá húzza, a másikat pedig felhúzza, és azon nyugtatja tenyerét. Ruhája leesik a válláról, így látni engedi a figura hasát. Arcán széles vigyor ül, szemei erősen húzóttak, szája és fülei lyukasak, eredetileg füstölőtartóként működhetett. Ennek a figurának is vörös virágok és aranyozás díszíti a ruháját.

A legutóbb említett típust még sokáig gyártották meissenben, de Kändler megérkezésével teljesen új típusok is születtek. A Hattyús készlet sikere után Brühl gróf rendelt tőle egy úgynevezett *plat de ménage* porcelánt, ezúttal „indiai” stílusban, ami tulajdonképpen az ünnepi asztal terítékének központi, legdíszesebb és legnagyobb darabja.²⁹ Ez a középső dísz több, fűszertartóként funkcionáló figurából áll, amelyek nagy méretű, aranyozott kagylókkal és madarakkal díszített



A potsdami Sanssouci kínai teaháza

talapzaton állnak. Mindegyikük kínai nő vagy férfi, akad köztük több kakason lovagló, napernyő alatt csókolózó vagy kagylón ülő, szalmakalapos alak is. A figurák mindegyike rendkívül plasztikus, színeik ragyogóak.

Népszerű, Kändler által tervezett figura még a kínai anyát gyermekeivel ábrázoló csoport vagy a két darabból álló, kínai házaspárt törökülésben ábrázoló porcelán is, amelyet rengeteg verzióban és méretben gyártottak.

A meissenai chinoiserie kisplasztikák közül a legérdekesebb típus azonban az úgynevezett *wackel-pagode*, vagyis bólogató pagodafigura, amelyet Kändler Eberleinnel közösen alakított ki, 1735 körül.³⁰ Mivel Kändler volt a kreatívabb, erős művészegyeniség, feltételezhető, hogy ő alkotta meg a szobrot fából, Eberlein feladata pedig a megmintázása volt porcelánból és a mozgatómechanika

kitalálása. Ezek a bólogatós figurák mindig párban készültek, egy férfi és egy nő. Testhelyzetük azonos, törökülésben ülnek, könyököket behajlítva alkarjukat előrenyújtják. Hajuk feszes kontyba fésülve, arcukon széles, torz vigyor terül el, szépen kidolgozott fogaik jól láthatók. A figurákat több darabból illesztették össze: külön darab a két kéz, amelyek így mozgathatók, és a bólogató fej, valamint a nyelv, amely bólogatás közben kivillan a szájból. (A belső szerkezet leírását lásd a volkstedti darab bemutatásakor.) A ruházatukat leggyakrabban a meissen gyárra nagyon jellemző, már Höroldt idején kialakult, keleties virágokkal és kis levélkékkal díszített minta borítja, ritkább esetben pedig a gyár legnépszerűbb dekorációja, a hagyományos, máz alatti és kék színű hagymaminta díszíti. Ezek a figurák több méretben is készültek, a tizenöt centiméter magasságúaktól a harminc centimétert megközelítő darabokig.

Ez a rendkívül érdekes és groteszk típus sokféle, eredeti kínai előképre vezethető vissza, amelyeknek felderítése hosszas kutatást vett igénybe. Az első és egyértelmű típus a Pu-Tai Buddha, amelynek testhelyzetét, telt testalkatát és válláról lecsúszó (a férfi szobrok esetében a hasat is megmutató) ruházatát köszönheti. Ennek mosolya azonban szelíd, barátságos, nem eltűzött és majdhogynem

ijesztő, mint bólogatós társaié. Ez a kidugott nyelvű, széles vigyor nagyon korai, a Han-dinasztia (25–220) idején készült zenészábrázolások sajátja.³¹ Nem tudni, hogy ilyen szobrok eljutottak-e Európába vagy esetleg későbbi, exportra szánt porcelánokon megjelent-e ez az arckifejezés, tehát nem tudni, hogy hol találkozott Kändler (vagy leginkább még Böttger, tekintve, hogy az ő pagodái is szélesen vigyorognak) ezzel a típussal, de a bólogató figurák és az eredeti, Han-dinasztia idején készült zenészsobrok arcvonásai között egyértelmű a hasonlóság. A testhelyzet és az arckifejezés tehát azonosítható, de a bólogatás eredetére az előző két típus még mindig nem magyarázat. Európában ebben az időszakban még nem készült a wackel-pagode figurákon kívül bólogatós porcelán, így ennek eredetét is keleten kell keresnünk. A Qing-dinasztia (1644–1911) uralkodása alatt készültek olyan, exportra szánt, kínai embereket ábrázoló figurák, amelyek tudtak bólogatni.³² Exportárúként biztos, hogy eljutottak Európába. Igaz, ezek általában álló alakok, tehát testhelyzetük nem egyezik meg a Kändler-féle mozgatható figurákéval, mégis valószínűsíthető, hogy a bólogatás ötlete ezektől a figuráktól származik. (Érdekes módon a legközelebbi párhuzamot a XIX–XX. században népszerű japán kerámiafigurák jelentik, amelyeknek

testhelyzete nagyon hasonló.

A bennük található szerkezet, a fej és a kezek mozgása is szinte megegyezik. Ezeket a szobrokat azonban nem említi a Magyarországon elérhető, magyar vagy idegen nyelvű szakirodalom, így nem tudni, létezett-e már a típus a XVIII. század elején, illetve eljutott-e Európába.)

Ezek a wackel-pagode szobrocskák is igen népszerűvé váltak, többek között II. (Nagy) Frigyes (1712–1786) porosz király is kedvelte őket, mivel rajongott a chinoiserie művészetért. 1762-ben rendelt a gyártól tíz darab, egyenként egy láb magas, bólogató pagodafigurát, ezek közül természetesen öt volt nő és öt volt férfi. Kifejezetten a Sanssouci kínai házába szánta őket. Ez az épület szintén azok közé a kerti építmények közé tartozott, amiket azért emeltek,

**Liu-Hai,
a gazdagság
istene, illatszer-
tartó edényke**

A szobor eredeti kínai porcelán, a fémrózsás dekoráció már Európában készült



hogyan az ázsiai tárgyakat felvonultató gyűjtemény méltó helyeül szolgáljanak. Egy ilyen gyűjteményben kaptak helyet a II. Frigyes által rendelt pagodafigurák is. (Ezekből hat ma is megtekinthető.) Az épület magas franciaablakait nyáron nyitva hagyva kellemes szellő járja át a belső helyiséget. Ez a szellő megmozgatja a figurákat, így azok integetnek, bólogatnak és kidugják a nyelvüket anélkül, hogy bárki hozzájuk nyúlna. Bármilyen bizarr is, II. Frigyes épp ezt szerette bennük.³³

Mint a porcelángyárakban általában lenni szokott, ennek a jól bevált típusnak a gyártása folytatódott még akkor is, amikor a chinoiserie kiment a divatból. (Persze az újrakokó és a romantika idején ismét minden divatos volt, ami chinoiserie, ez nyilván ezekre a figurákra is vonatkozott.) Így ezekből a figurákból a legkülönbözőbb korúakkal találkozhatunk, az 1730-as évektől egészen napjainkig. Sőt, nemcsak korukban különbözhetnek, hanem a készítés helyében is. Mivel a ma is létező darabok közül a túlnyomó többség meisseneni, arra lehet következtetni, hogy a meisseneni gyárban készítették a legtöbb ilyen pagodafigurát, de más gyárak pecsétjeivel is találkozhatunk egy-egy figurán, például a volkstedti gyáréval. Egy ilyen volkstedti darabot most közelebről is megvizsgálunk.

A magántulajdon tárgyát képező, nagyon kvalitásos darab egy női figura. Valamikor tartozhatott hozzá férfi figura is, de ennek hollétéről (vagy egyáltalán a létezéséről) semmilyen információ nem áll rendelkezésünkre. A vizsgált tárgy körülbelül harminc centiméter magas, tehát kifejezetten nagy méretűnek számít. Rendkívül jó állapotú, sehol sem törött, és a belsejében található szerkezet is teljesen ép, hibátlan működésre képes. Belül a szobor természetesen üreges, kezei és feje pedig elválaszthatók az egy darabból álló testtől. A csuklókon és a nyakon vékony vasrudacskák futnak keresztül, amik tökéletesen illeszkednek a testen található vájatokba. A kezekhez egy-egy kisebb, a fejhez pedig egy nagyobb inga csatlakozik, nyugalmi helyzetben ezek egyensúlyozzák ki a kezeket és a fejet, hogy ne lógnanak, megmozdítva pedig ezek irányítják a lassú, finom mozgást. A fejhez csatlakozó ingát egy nagy, a nyakra helyezett parafa dugóval rögzítették. A nyelvet a fej belsejéhez erősítették, annak átfúrása nélkül. Felfüggesztésének köszönhetően a fej előrebillentésével kikandikál a szájából, tehát amíg a szobor bólogat, kidugdossa a nyelvét. Ennek a pagodafigurának nemcsak a szerkezete izgalmas, hanem a festése is művészi. Haja sötétbarna, aprólékosan megfestett hajszálakkal. Erősen húzott szemei, fitos orra, fogakkal teli szája és nagy fülei, valamint körmös ujjai aprólékosan kidolgozottak. Fehér fodros gallért visel, sárga fodrokkal díszített ruhát, és bordó, hegyes, felfele pöndörödő orrú

papucsot. Ruháját a meisseneni tárgyról már jól ismert, nagyméretű, keleties virágokból és kis levélkékből álló minta borítja, így a szobor első látásra megtévesztő is lehet: bárki meisseninek gondolhatja. A hosszú éveken keresztül szinte változatlan gyártás miatt a datálása is nehézkes. A tulajdonos szabadkai származású magyar család visszaemlékezései szerint több mint száz éve a család birtokában van, de a vásárlás pontos ideje feledésbe merült. Abban biztosak, hogy egy antik tárgyat árusító üzletből származik, és hogy akkor már nem volt meg a figura férfi párja. (Továbbá ők meisseninek gondolták, de nem voltak benne biztosak, csak feltételezték a mintája és a tárgytípus alapján.) Tekintve, hogy a családban tényleg régóta öröklődik, nagyjából igaz lehet a száz év. Alul, a szobor hátának belső oldalán található egy máz alatti kék festéssel készült jegy, amely két, egymásba fordított G betűből és rajtuk egy koronából áll: a volkstedti gyár pecsétje. Ez a bizonyos jegy csak 1915-től volt használatban,³⁴ így a szobor ez után keletkezett. Ezt erősíti a szobor alján található matrica is, az antiküzlet címkéje, amelyen a „Lina Balog Subotica” felirat olvasható. Ez a matrica valószínűleg 1920 utáni, hiszen korábban inkább a város magyar, és nem a szerb neve szerepelt volna rajta. Ezzel a vásárlás dátuma is 1920 utánra tevődik, így viszont elképzelhető, hogy valóban körülbelül száz éve van a figura a család birtokában. Annak ellenére, hogy ez a darab viszonylag fiatal, és valóban nem a meisseneni, hanem a kevésbé híres volkstedti gyárban készült, kiváló állapota, részletes kidolgozása és hibátlanul működő szerkezete miatt – amely ritkaság – mégis nagy értéket képvisel. A volkstedti porcelángyár jelen tudásunk szerint egyébként nem is gyártotta ezt a tárgytípust. Valószínűleg a szóban forgó szobor egyéni megrendelésre készülhetett, erre utal meisseneni mintázata is. (Elképzelhető, hogy eltört egy férfi szobor női párja, vagy családon belüli öröklésnél az eredeti férfi és női meisseneni szobrok elszakadtak egymástól, és az új tulajdonos szeretett volna „párt találni” a figurájának. Sosem fogjuk megtudni.) Kiváló minősége miatt azonban gyanús, hogy mégis olyasvalaki készíthette, aki gyakorlott volt a munkában, ami a sorozatgyártásra utalna. Ez a pagodafigura tehát nemcsak kvalitása és kialakítása miatt érdekes, hanem keletkezésének tisztázatlan körülményei miatt is.

JEGYZETEK

- 1 Chinoiserie = V&A, <https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie>
- 2 RICCI, Mateo = *Katolikus Lexikon*, <http://lexikon.katolikus.hu/R/Ricci.html>
- 3 GAILLARD, Emmanuelle – WALTER, Marc: *A Taste for the Exotic. Orientalist Interiors*. London, Thames & Hudson, London, 2011, 12.
- 4 Uo., 13.
- 5 Athanasius Kircher = *Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/319046/Athanasius-Kircher>
- 6 GAILLARD–WALTER: *i. m.* (2011), 13.
- 7 Uo.
- 8 Uo., 27.
- 9 Chinoiserie = V&A, *i. m.*
- 10 GAILLARD–WALTER: *i. m.* (2011), 27.
- 11 Uo., 22.
- 12 Uo.
- 13 *A porcelán. Sotheby's Enciklopédia*. Szerk. BATTIE, David, ford. SZALAY Mariann, Bp., Park, 2001. 49. *A kínai exportporcelán* című fejezet.
- 14 GAILLARD–WALTER: *i. m.* (2011), 33.
- 15 *A porcelán. i. m.* (2001), 51.
- 16 GAILLARD–WALTER: *i. m.* (2011), 33.
- 17 Uo., 36.
- 18 *A porcelán. i. m.* (2001), 53.
- 19 Uo. 52.
- 20 GAILLARD–WALTER: *i. m.* (2011), 39.
- 21 NÉKÁM Livia: *Meissen porcelán a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében*. Bp., Corvina, 1980, 5.
- 22 Uo.
- 23 MELEGATI, Luca: *A porcelán*. Ford. PEREDI Mária, Bp., Officina '96, 1997, 86–87.
- 24 NÉKÁM: *i. m.* (1980), 9–10.
- 25 Uo., 9.
- 26 MELEGATI: *i. m.* (1997), 89.
- 27 NÉKÁM: *i. m.* (1980), 9–10.
- 28 SAVAGE, George – NEWMAN, Harold: *An illustrated dictionary of ceramics*. London, Thames & Hudson, London, 1974, 210.
- 29 *Triumph of the Blue Swords. Meissen Porcelain for Aristocracy and Bourgeoisie 1710–1815*. Eds. PIETSCH, Ulrich, BANZ, Claudia, Leipzig, Seemann Henschel, 2010, 114.
- 30 SAVAGE–NEWMAN: *i. m.* (1974), 210.
- 31 ZHIYAN, Li – QINHUA, Cheng: *Pottery and Porcelain*. Beijing, Foreign Language Press, 2002, 24.
- 32 Uo., 103.
- 33 *Triumph of the Blue Swords. i. m.* (2010), 143–144.
- 34 KLINGENBRUNN, Marietta: *Deutsche Porzellanmarken von 1708 bis heute*. Augsburg, Battenberg Verlag, 1990, 358.

Benke Attila

A „nulladik év” filmjei

A II. világháború utáni újrakezdés problémái a magyar filmben

■ Hetvenhat évvel ezelőtt ért véget a II. világháború, ám a magyar filmek többsége megkérdőjelezi 1945-öt mint „nulladik évet”, azaz egy új és szebb világ kezdetét.

Roberto Rossellini neorealista klasszikusában, a *Németország, nulla évben* (*Germania anno zero*, 1948) egy magányos kamaszfiú bolyong a rommá lőtt Berlinben, ahol az újjáépítés közepette megkísérti őt a régi rend képviselője. Az újrakezdés tehát illúzió, akárcsak más, 1945 után játszó kelet-közép-európai alkotásokban (Wolfgang Staudte: *A gyilkosok köztünk vannak* [*Die Mörder sind unter uns*] 1946, Andrzej Wajda: *Hamu és gyémánt* [*Popiół i diament*], 1958). A háború veszteseként Magyarország is „lenullázódott”, majd a rövid, látszólag demokratikus korszakban (1945–1948) újabb diktatórikus rezsim kezdett kiépülni. Így a *Németország, nulla év*hez vagy a *Hamu és gyémánt*hoz hasonlóan a magyar nagyjátékfilmek többsége is kifejezetten szkeptikusan viszonyul az 1945 utáni újrakezdés kérdésköréhez. Ez a hozzáállás összhangban van a kortárs magyar történészek egyre jelentősebb részének álláspontjával, miszerint 1945 csak látszólag jelentett nagy fordulópontot, valójában cseberből vederbe kerültünk.

„Na, történész, most jön a te időd. Megírhatod majd Budapest történetét 1945-től” – ezzel a mondattal ér véget Máriássy Félix a főváros ostromát bemutató *Budapesti tavasza* (1955). Ebben a filmben is megjelenik az 1945-öt „nagy fordulópontként” értékelő felfogás, az újrakezdésbe vetett optimista hit, amely legfeljebb csak a háború utáni első két évben jellemezhetette a közhangulatot. Az Egyesült Államok és a Szovjetunió közötti konfliktus kieleződése, a hidegháború hosszú korszakának kezdete, Kelet-Közép-Európában a szovjet típusú diktatúrák kiépülése rácsfolt arra az elképzelésre, hogy a Harmadik Birodalom és a fasizmus felett aratott győzelem egyúttal egy szebb és jobb világ kezdetét jelenti. Gyáni Gábor történész szerint sem helytálló a korábbi történettudományi munkákban szereplő „nulladik év” elnevezés. Gyáni rávilágít arra, hogy a kelet-közép-európai térség országai, így Magyarország

esetében 1945 csak látszólag jelentett nagy fordulópontot, valójában – szerencsésebb esetekben néhány évnyi demokratikus cezúrát követően – más módszerekkel, de folytatódott a diktatúra. A német megszállást a szovjet megszállás váltotta fel, a szabad választások illuzórikusak voltak a szovjet túlsúlyú Szövetséges Ellenőrző Bizottság jelenléte miatt, a felemás földosztást tömeges államosítás és téjeszesítés követte, a parasztság ismét saját föld nélkül maradt, az antiszemitizmus nem szűnt meg, csak átalakult (lásd a kunmadarasi és a miskolci pogromokat), az elvileg a háborús bűnösök felkutatására létrehozott politikai rendőrség (PRO, ÁVO, majd ÁVH) módszerei pedig alig különböztek a nyilasokéitól, sőt tagjai között igazoltan voltak kisnyilasok is.¹

A szabadság reményétől a kommunista (anti)utópiáig

Az 1945 és 1948 közötti koalíciós korszakban az újraindult filmgyártást is a fordulat helyett a folytatás jellemezte, mert a Horthy-éra filmiparának stílusa, sok műfaja, néhány rendezője és színésze is visszatért. Az újdonság az volt, hogy 1945 után politikai pártok finanszírozták a filmeket, valamint például Szóts István (*Ének a búzamezőkről*, 1947), Bán Frigyes (*Mezei próféta*, 1947) és Radványi Géza (*Valahol Európában*, 1948) háború utáni újrakezdéssel foglalkozó alkotásai kifejezetten az olasz neorealizmus (Roberto Rossellini: *Paisà*, 1946, Vittorio De Sica: *Biciklitolvajok* [*Ladri di biciclette*], 1948) szellemében, eredeti helyszíneken, amatőr szereplők bevonásával készültek. Az említett három, programadó film egyrészt azt a hitet tükrözi, hogy 1945 egy jobb világ kezdetét jelenti, hőseik a háború pusztítása után reményt kapnak egy jobb életre. Másrészt azonban – kiváltképp a *Valahol Európában* és az *Ének a búzamezőkről* – arra is figyelmeztetnek, hogy a világégést követően ott kísért a múlt az emberek mindennapjaiban, egy szekrénybe zárt katonai/nyilas egyenruha vagy egy nyomasztó, az egyént megőrzítő, traumatikus emlék, illetve bűn formájában.

A Nemzeti Parasztpárt által támogatott, Tamási Áron saját színdarabjából, a *Vitéz lélekből* adaptált, modern mese, a *Mezei próféta* a leginkább bizakodó, és egyúttal ez az igazán derűlátó történet a három, a koalíciós korszakban készült filmdráma közül. A háború után a kis falujába visszatérő veterán, Gábor magányos a cselekmény elején, azonban a föld és az új feleség, Boróka képében megadatik számára a lehetőség, hogy új és boldog életet kezdjen. Bán Frigyes művében nem a háború jelenti a múltbeli traumát, hanem az, hogy a falubeli ács még évekkel korábban elvesztette kislányát, és fájdalomban „befogadta”, vagyis inkább gyakorlatilag elrabolta az erdőben elkóborolt, akkor még gyerek Borókát, akit így megszállottan óv a külvilágtól felnőtt korában is. Ez a konfliktus, nem pedig a régi rend képviselőinek visszatérése vagy az új, antidemokratikus hatalom akadályozza, hogy Gábor új életet kezdjen szerelmével, és a szerelem amúgy is erősebbnek bizonyul az atyai szigornál. Persze a főhős a frontról tér haza, de katonamúltja nem kerül terítékre a cselekmény során, és az említett múltbeli trauma sem hozzá, hanem inkább az ácshez és Boróka vér szerinti édesapjához kötődik. Természetesen a korabeli nézőknek a II. világháború közelsége miatt eszükbe juthatott, hogy a múlt tisztázatlan bűneinek árnya a jelenre vetülhet, ám Bán Frigyes műve ezt a feszültséget is feloldja azáltal, hogy kiderül az igazság, és ilyen módon a szerelmesek egymáséi lehetnek, a bűnös pedig bűnbánatot gyakorolva feloldozást nyer.

A Magyar Kommunista Párt által pénzelt *Valahol Európában* és az *Ének a búzamezőkről* már sokkal nyíltabban beszél a háborús traumákról és ezekkel összefüggésben az újrakezdés akadályairól. Radványi Géza filmjét Sztehlo Gábor evangélikus lelkész és a Gaudiopolis nevű zugligeti „gyerekköztársaság” története ihlette: Sztehlo a háború miatt elárvult gyerekbandákat kívánta humánus módon „leszerelni” vagy „pacifikálni” 1945-ben, és mintegy nyolcszáz gyermeknek teremtett otthont a rendelkezésére bocsátott budai villákban. A lelkészhez hasonlóan a *Valahol Európában* szabadelvű karmestere, Simon Péter is felkarolja, rendre, erkölcsre és demokráciára neveli a világégés pusztítása miatt elárvult, fosztogató gyerekeket, így maga is részt vesz a reménybeli „szép, új világ” építésében. Ezt némileg beárnyékolja a főhősök romos otthonához közeli falu intézője, aki elvileg az új rend képviselője, gyakorlatilag egykori nyilas, aki szeret még a háború utolsó napjaiban is régi egyenruhájában pózolni, miközben a „rendre” hivatkozva, keményen megtorolná a gyerekbanda bűneit, figyelmen kívül hagyva, hogy a háború által meggyötört kiskorúakról van szó. Persze Radványi Géza műve azt sugallja, hogy az intéző jogi és

erkölcsi értelemben vett legyőzése, felelősségre vonása által megvalósulhat a valódi rendszerváltás. Radványi és a kommunisták között konfliktust szított, hogy a rendező csak az utalás szintjén vitte bele a cselekménybe a kommunistákat, de még a cselekmény során elzongorázott, vezérmotívummá avatott francia szabadsághimnusz, a *Marseillaise*-t sem volt hajlandó az *Internacionáléra* cserélni. Sőt, a karmester köré gyűlt gyerekcsapat és a Simon villájában kiépült közösség sem kommunista utópia, hanem sokkal inkább demokratikus módon működő csoport, amelynek erős vezetője Somlay Artúr értelmiségi főhőse és Gábor Miklós Hosszú nevű bandavezére, aki a cselekmény során amorális haramiából felelős, igazságos vezetővé válik a karmester útmutatásainak köszönhetően. A *Valahol Európában* csak egy jelenetében utal burkoltan a kommunistákra, amikor Simon Péter azt mondja az intézőnek: „A városban már elindult valami. Új emberek írnak új törvényt.” Azonban ezenkívül Radványi Géza műve egyáltalán nem a kommunizmust, hanem az általános szabadságélményt és a demokráciát ünnepli, az ezekbe vetett hit hatja át a *Valahol Európában* világát.

A három alkotás közül a legkeserűbb, bár kiábrándultságában is a reményt hordozza Szóts István saját finanszírozású, *Ének a búzamezőkről* című filmje, amelyet alkotója már 1943-ban, az *Emberek a havason* (1943) után el akart készíteni, de a Horthy-korszak cenzúrája, pacifizmusa, illetve az orosz hadifogoly és a magyar paraszt szimbolikus kézfogásának motívuma miatt nem adott zöld utat a filmtervnek.² Szóts műve Móra Ferenc 1927-ben megjelent, azonos című regényén alapszik, így nem a II., hanem az I. világháború adja alapkonfliktusát. Ennek ellenére egyértelműen az 1945 utáni újrakezdés aktuális kérdéskörét vizsgálta, és a korabeli néző is ekként nézhette volna a filmet, ha nem tiltják be. Az *Ének a búzamezőkről* történetében Ferenc, a háborút megjárt veterán életét az teszi tönkre, hogy évekig elhallgatta az igazságot bajtársával, Rókussal kapcsolatban, akit a cselekmény végéig halottnak hitt. Az orosz hadifogságból menekülő két férfi az éhhalállal küszködve verekedett össze egy utolsó kenyérdarabért, Ferenc pedig úgy hitte, az ő lökése miatt szenvedett halálos fejsérülést a másik katona. Szóts István balladai motívumokkal hangsúlyozza, hogy Ferenc nem szabadulhat a háborús bűn terhétől: felesége már halott, amikor hazatér, kisfia halála Rókus vélt halálát idézi (a gyermek elvesz egy kenyeret a másik férfi kislányától, majd vízbe fullad), és Rókus egykori, Ferenc újdonsült felesége, Etel megőrül, majd öngyilkos lesz, amikor megismeri a két férfi igaz történetét. Szóts István maga is a földművelést tartotta a legnagyobb értéknek, és ezzel összefüggésben, a

reményt szimbolizáló földet szántó Ferenc képével zárta le a filmet. Ez mégsem egyértelműen pozitív végszó, hiszen a veterán hős elveszítette szeretteit, mégpedig azért, mert nem tiszta lappal, hanem a múlt bűnével terhelt, tényferdítéssel akarta újrakezdeni életét. Tehát az igazság elfedése és elferdítése megbosszulta magát, és lehetetlenné tette, hogy Ferenc maga mögött hagyja a háború borzalmait, lezárja azt a korszakát. Szóts ezzel pedig rátapintott a lényegre, hiszen a demokratikus és szabad Magyarország nem épülhetett fel 1945 után úgy, hogy például a magyar embereknek felszabadítókként kellett tekinteniük a hazai politikai életbe beleszóló, megszálló szovjetekre. Rákosi Mátyás elrendelte az *Ének a búzamezőkről* és a *Mezei próféta* betiltását, többek között vallási motívumaik miatt. Hasonló sorsra jutott a *Valahol Európában* is, amelyet a kommunista sajtó lehetetlennített el, és az 1970-es évekig alig volt látható. A három film eltüntetése jelképes: az élhetőbb, demokratikus Magyarország illúziójának szertefoszlását szimbolizálja.

Az 1948–1949-es sztálinista fordulat, a filmgyártás államosítása után a sematizmus sötét évei következtek. Az 1956-ig tartó korszakban javarészt a zsdanovi elvek szerint szigorúan megkonstruált, „szocialista realista” szellemiségű propagandafilmek készülhettek, leegyszerűsített hősábrázolással és (ál)konfliktusokkal, illetve gyenge műfaji (vígjátéki vagy bűnügyi filmes) elemekkel (Máriássy Félix: *Teljes gőzzel*, 1951; Gertler Viktor: *Állami áruház*, 1953). Ezek közül két jelentős film is foglalkozott az 1945 utáni újrakezdéssel: Jenei Imrétől az *Egy asszony elindul* (1949) és Bán Frigyesétől a *Felszabadult föld* (1951). Ez utóbbi kendőzetlen propaganda-film, annak a *Talpalatnyi földnek* (Bán Frigyes, 1948) a folytatása, amely Szabó Pál népi író azonos című (kortárs) regénye alapján készült, és több szállal kötődik a *Valahol Európában* humanizmusához, mint a társadalmi problémákat leegyszerűsítő vagy elhallgató szocialista realizmushoz. Bán első filmjében még az a hangsúlyos, hogy hőse, Góz Jóska a háború előtti korszakban kiáll a földért és paraszttársaiért az elnyomó rezsimmel szemben. Tehát a korabeli parasztság számára az erőszakos kollektivizálás miatt is ismerős, igazi drámát mutat be. Az a jelenete például különösen aktuális volt a 40-es évek végén, az erőszakos kitelepítések és az erőltetett kollektivizálás idején, amelyben az elnyomó rezsim karhatalmistái idős embereket (a főhős anyósát és apósát) lakoltatnak ki a saját házukból. A *Felszabadult földet* viszont már a szocialista realizmus szellemében készítették el: az 1945-ben kiszabadult Góz Jóska a börtönben hithű kommunistává vált, aki a szovjet katonák segítségével indul falujába agitálni és leleplezni a régi, nyilasokkal szövetkező,

úri világ utolsó képviselőit. Megindulhat tehát a „népi demokratikusnak” beállított szocializmus kiépítése, amely megcsúfolta mindazt, amiért Góz a *Talpalatnyi földben* küzdött: a földet, a magántulajdont és a parasztságot. Bán Frigyes művének célja egyértelmű azáltal, hogy a „felszabadító” orosz katonákat pozitív hősökként ábrázolja, és hevesen érvel a saját föld eszméje ellen. Nem véletlenül „*felszabadult földként*” utal a tulajdonra a film címe. Az első részben az egész parasztságért, a parasztság eszményéért kiálló Góz Jóska a „talpalatnyi földnek” örülhetett, kínkeserves küzdelmének pozitív hozadéka volt az úri birtokokhoz képest valóban elenyésző méretű földterület, és még ettől is megfosztották volna ellenlábasai. A második rész már különbséget tesz „módos” és „szegény” paraszt között, a föld pedig nem annyira a magánbirtokra, hanem a köztulajdonra utal, ez szabadult fel a nyilasok és az egykori urak elűzésével – a szovjetek segítségével. Habár a filmben megtörténik a földosztás, az 50-es évek valóságában ez egészen másképp zajlott. Az erőltetett téjeszesítés hatalmas ellenállásba ütközött, mivel a hagyományos parasztság, illetve paraszti életmód és a magántulajdon felszámolását célozta meg.³

A *Felszabadult föld*höz hasonlóan az *Egy asszony elindul* is a kommunista utópiát hirdető, tényferdítő kurzusfilm, mégis autentikusabb. Első felében bemutatja a háború utáni újrakezdés valódi nehézségeit, és hangsúlyosabb benne a propagandánál a főhősnő, Ilonka a túlélésért és családja összetartásáért folytatott, a mai néző számára is átélhető küzdelme. Az egykori értelmiségi Ilonka férje amerikai fogságban van, így a rommá lőtt Budapesten önerőből kell új egzisztenciát építenie maga és két gyermeke számára. A korabeli hivatalos kritika azt nehezményezte,⁴ hogy Jenei Imre műve túlságosan is rokonszenvesnek mutatja be az egykori nagypolgárnőt, aki persze élmunkás hőssé válik. Ilonka „önkritikát” gyakorol, megtagadja korábbi társadalmi rangját, miután a kommunisták hatalomra kerülnek, és egy szemináriumon vagy gyűlésen felróják neki, hogy értelmiségiként nem ért a gyakorlatias dolgokhoz, a mindennapi „igazi” munkához. Ezt belátja, és „jó kommunista” módjára kezdi el építeni új identitását és az országot, még időközben hazatért férjét is feladná a rendőrségen, amikor a cselekmény végén Svájcba akar emigrálni helyett, hogy Magyarországot „virágoztatná fel”. Jenei filmjét első fele „menti meg”, teszi ma is nézhető alkotássá, mert azt leszámítva, hogy az orosz katonákat túlidealizálja a cselekmény elején, a háborúban lerombolt ország rideg valóságát mutatja be, szinte a neorealista filmekre (például a *Németország, nulla évre*) jellemző pontossággal. Ilonka ekkor még nem a kommunisták

kegyeiért, hanem pusztán a túlélésért, a viszonylag stabil egzisztenciáért küzd – emiatt áll „rangon aluli” munkába korábbi társadalmi státusza ellenére, nem azért, mert elvtársai erre kötelezik. Másrészt a „megigazult” asszony és később hazatérő, mintegy „megváltott” férjének története akármilyen propagandisztikus, akaratlanul is leleplezi az új rendszer ellentmondásosságát, hiszen a régi rend ellen agitáló kommunisták befogadják a régi rend képviselőjét, Ilonkát. Így, ha a szimptomatikus értelmezés szintjén is, de az *Egy asszony elindul* hitelesen bemutatja a „nulladik év”-konceptió ellentmondásosságát: igen, újraindult az élet a háború után, azonban a korábbi és a jelenlegi rendszer között van kontinuitás, a kapcsolatot éppen a főhősnő és családja jelenti, akiket a Rákosi-rendszerben valójában üldöztek volna a hivatalos propaganda értelmében. Igaz, a politikai rendőrség soraiban kezdettől több kisnyilas kapott helyet – indirekten, önkéntelenül Jenei Imre alkotása ezt is leleplezi a főszereplő férj és feleség „pálfordulása” révén.

Tiszta lappal a párbeszédnek korában

A szocialista realizmust meghaladó, a 60-as évek modern filmművészetét megalapozó alkotás Makk Károly *Ház a sziklák alatt* (1959) című filmje, ami a kommunisták által ellehetetlenített Szóts István művészetét elevenítette fel. Egyrészt az a Görbe János alakítja benne a háború után a Balaton-felvidéken fekvő birtokára hazatérő veteránt, Ferencet, aki az *Emberek a havason* főhősét és az *Ének a búzamezőkről* Ferencét is eljátszotta. Másrészt a forgatókönyvet Tatay Sándor írta, akivel Szóts 1944-ben tervezett egy, a filmgyártás leállása miatt megghiúsult filmet *Tűz a hegyen* címmel, amelynek hasonló lett volna a története. Makk műve inkább lélektani dráma, amelyben a testileg-lelkileg meggyötört veterán két nő, új felesége (Zsuzsa) és régi feleségének a házhoz makacsul ragaszkodó testvére (Tera) között öröklődik, azonban történetében hangsúlyos az újrakezdés lehetetlenségének motívuma. Kezdetben Ferenc számára is minden jól alakul, ahogy látszólag 1945 után Magyarország is a demokrácia útjára lépett, hiszen a hazatért katona felgyógyul, megerősödik, munkába áll, és Zsuzsával új családot alapíthatna. Ám, hasonlóan az *Ének a búzamezőkről* történetéhez, a múlt itt is kísérti a főhőst a lélek tudat alatti, sötét bugyrait szimbolizáló pincében lakó, örült Tera személyében, aki nem hagyja békében élni Ferencét. Makk Károly alkotása azonban sokkal keserűbb Szóts művéénél, mert Ferenc megkísérel szimbolikusan leszámolni a múlttal, azaz megöli Terát, de ez nem hozza el számára a megváltást és a felszabadulást, mivel a nő nyomasztó jelenlétét a gyilkosság bűnének nyomasztó terhe, emléke váltja fel.

Ennek következtében nemcsak a Tera miatt amúgy is szétesőben levő házasság megy végleg tönkre, hanem a férfi gyilkosként börtönbe is kerül. A veterán tehát nem tudta maga mögött hagyni katonamúltját, és beváltotta édesapjának korábban, ittasan tett ígérését: úgy oldotta meg a konfliktust, ahogy a háborúban tanították neki, azaz gyilkolt. Márpedig a múlt módszereivel nem lehet szebb jövőt építeni. Így, Szóts filmjével ellentétben – amelyben ha szét is hullik a család, tisztázódik, hogy a főhős nem gyilkos, mert Rókus életben van –, hiába van saját földje, a *Ház a sziklák alatt* Ferencére börtön és rabság vár, kilátása sincs az új, szabad életre. A magyar társadalomra is szabadságnélküliség várt a szovjet megszállás és Rákosi alatt, majd az 1956-os forradalom és szabadságharc vérbe fojtása után, a Kádár-korszakban.

Az újrakezdéshez viszonylag optimista módon viszonyuló *Mezei próféta*, az *Ének a búzamezőkről* és a *Valahol Európában*, valamint a szocialista realizmus szellemében készült, kommunista utópiát bemutató propagandafilmek (*Egy asszony elindul*, *Felszabadult föld*) után a későbbi filmtörténeti korszakok magyar filmjei a *Ház a sziklák alatt*hoz hasonlóan már kifejezetten szkeptikusan viszonyultak a „nulladik év”-konceptióhoz. A 60-as évek magyar modernizmusa, új hulláma a „kádári kiegyezéssel” összefüggésben és részben a Szóts-örökség felelevenítésének⁵ köszönhetően indulhatott el. A kemény diktatúra filmirányításához képest liberálisabb kádári kultúrpolitika arra ösztönözte a magyar filmkészítőket, hogy aktuális társadalmi problémákkal és a közelmúlt történelmével foglalkozzanak, még ha az utóidejű cenzúra az érzékeny vagy tabunak számító témákat érintő alkotásokat be is tiltotta, illetve alkotóikat a filmek megvágására kötelezte. Ebben a korszakban született meg a közelmúlt elemzésének szellemében a máig előelőkerülő filmtípus: az analitikus történelmi film. Herskó János *Párbeszédje* (1963), Fábri Zoltán *Húsz órája* (1965), Kósa Ferenc *Tízezer napja* (1965/1967), Bereményi Géza *Eldorádója* (1988), Szabó István *A napfény íze* (1999) című filmje, Simó Sándor két alkotása (*Apám néhány boldog éve*, 1977; *Franciska vasárnapjai*, 1997) vagy Fekete Ibolya *Anyám és más futóbolondok* (2015) című filmje egyaránt azt vizsgálja, hogy a közelmúlt viharos magyar történelmének viszontagságai közepette az egyén milyen megpróbáltatásokon ment keresztül és hogyan állt helyt, amikor súlyos morális döntéshelyzetekbe került.

Habár a Kádár-korszak elején készült alkotások (*Párbeszéd*, *Húsz óra*, *Tízezer nap*), részben cenzurális okokból, alapvetően a Kádár-rendszert legitimálják, az analitikus történelmi filmekre általában jellemző, hogy

megkérdőjelezi 1945-öt mint „rendszerátváltást”, mert jól láthatóvá teszik, hogy a rendszer változott, a módszerek viszont a régi maradtak. A több okból (például az 1956-os forradalmi jelenetek miatt) két évre betiltott, illetve az alkotók akarata ellenére, a kádári puha diktatúra „aki nincs ellenünk, az velünk van” ideológiája szellemében újravágott *Tízezer nap* egyik legerősebb képsora a földosztásé.⁶ A háború után Bánó Fülöp, a filmbeli kis falu kommunista párttitkárává vált egykori kubikos már 1945-ben megkezdte az agitációt, ám az urak által elvett termésre és földre vágyó parasztsereg szinte elsöpri őt, az évtizedekig elnyomott embereket nem érdeklik a magasztos szólamok: versenyt futnak a magtárig, ahol szabályosan kidőlnek a futás közben kimerült földművesek. Kósa Ferenc ezzel a groteszk jelenettel is jól láthatóvá tette az ideológia és a realitás közötti feszültséget. A történelem során kizsákmányolt parasztságot rég nem érdeklik a különböző, kiüresített szólamok. Tisztességes kétkezi munkájukért, ha megbecsülést nem is remélhetnek, de munkájuk gyümölcsét jogosan követelik maguknak. Másrészt a rendező és operatőre, Sára Sándor felloccsoltatta a felparcellázott földet, hogy a sárba ragadt parasztlátványa érzékelhetővé tegye az 1945 utáni földosztás és az újrakezdés ellentmondásosságát.⁷ Rákosiék parasztpárti propagandája ugyanolyan csapdának bizonyult, mint a sár a *Tízezer nap* főhősei számára. Az 1948-as fordulatot követően a film egyik emberi tragédiája éppen abból következik, hogy a kemény diktatúra felszámolja a magántulajdont, ezzel megsemmisítve az egész földreformot, amellyel a háború után a kommunisták maguk mellé akarták állítani a parasztlátványt. A hirtelen haragú Csere Mihály az igazságtalanságokat eleinte megpróbálja szóvá tenni, majd dulakodásba keveredik a helyi rendőrrel, akinek eközben elsül a szolgálati fegyvere, halálos sebet ejtve Mihályon (ez felfogható egyfajta utalásként is az 1948-as, Pócsperin történt esetre).⁸ Kósa mintegy ebből az elkeseredett közhangulatból, az általános dühből és kiábrándultságból, azaz a „tisztalappal” (és saját földdel) kezdés lehetetlenségéből vezeti le az 1956-os eseményeket. Kovács András pedig egy egész filmet szentelt ugyanennek a problémának, a földosztás ellentmondásosságának (*Isten ősi csillaga*, 1963).

Simó Sándor két filmje, az *Apám néhány boldog éve* és a *Franciska vasárnapjai*, Mészáros Márta két évig visszatartott filmje, a *Napló gyermekeimnek* (1982/1984), valamint az *Anyám és más futóbolondok* tulajdonképpen az *Egy asszony elindul* kritikáját fogalmazzák meg, és a történelmi analízisről a történelem viharai által megrongált személyes életre helyezik a hangsúlyt. Az *Apám néhány boldog évében*

és az *Anyám és más futóbolondokban* a háború után egyaránt fordul a kocka a hősök életében, de nem jó értelemben: elveszítik korábbi társadalmi rangjukat és presztízsüket az ország újjáépítése közepette, és a kommunisták hatalmának erősödésével egyre inkább „a nép ellenségeivé” válnak. Tehát ellentétes utat járnak be, mint a kommunista propagandafilm, az *Egy asszony elindul* hősnője, aki ugyan a Horthy-korszakban az uralkodó osztály tagja volt, de megtagadva korábbi rangját, és megvetve az értelmiségi réteget betagozódhat a „dolgozó nép” soraiba. Az *Apám néhány boldog évének* a címe is beszédes: „néhány boldog év”. Ez tökéletesen jellemzi a háború utáni átmeneti korszakot, amelyet kezdettől fogva beárnyékol a szovjet jelenlét, de eleinte, az első két „boldog évben” legalább a demokrácia látszata megvolt. A szabadság illúziója azonban úgy foszlott szerte a kommunista diktatúra kiépülésével, ahogy a főhős, Török János vegyész-mérnök újrakezdésbe és az ezt szimbolizáló, az államosítást követően ellehetetlenült magánvállalkozásába vetett hite.

A *Franciska vasárnapjai* egykori cseléd címszereplőjének 1945 utáni története is látszólag sikertörténet, hiszen korábbi elnyomottként az ő kezébe kerül a hatalom, de – akár *A napfény íze* háborút követő epizódjának hőse – a politikai rendőrség soraiba állva erkölcsi értelemben elbukik, maga is elnyomóvá válik. Franciska kettős életet él: magánemberként szerető feleség, és mindenkiel próbál kedves lenni, rendőrként, illetve fegyőrként viszont „hivatalból” kénytelen azoknak is ártani, akiknek magánéletében nem ártana. A főhősnő két identitása közötti feszültség jelzi a „nulladik év”-koncepció ellentmondásosságát, hiszen Franciska azáltal, hogy egy diktatórikus rendszer kiszolgálója, tulajdonképpen egy ahhoz nagyon hasonló rendszert segít fenntartani, mint ami őt és családját is az elnyomottak státuszába kényszerítette.

A „nulladik év”-koncepció legkeményebb kritikáját azonban Mészáros Márta önéletrajzi ihletésű filmje, a *Napló gyermekeimnek* fogalmazza meg, amelynek kíméletlen őszintesége kivívta a kései Kádár-korszak cenzorainak haragját, ezért 1984-ig nem kerülhetett a mozikba.⁹ A rövid idejű „betiltás” oka, hogy akár a *Franciska vasárnapjai*, úgy Mészáros filmje is kifejezetten a rendszer kedvezményezettjei, sőt a már 1919 óta aktív és hithű kommunisták szemszögéből mutatja be a háború utáni korszakot a szovjet típusú diktatúra legsötétebb éveit bezárólag. A rendezőnő alteregója, Juli öntudatos kamaszlány, aki a Szovjetunióban élt szüleivel, ám édesapja a sztálini tisztogatások áldozatává vált, majd nem sokkal később édesanyja is meghalt. Az otthon is szigorú Magda,

az élharcos kommunista börtönparancsnok fogadja őt lányává, majd az édesapjára emlékeztető, emberséges, barátságos és gyakorlatias János (Jan Nowicki játssza az édesapát és Jánost is), Magda elv- és harcostársa barátkozik össze a lánnyal, és annak egyre inkább pótapjává válik. A néző Julival együtt ébred rá fokozatosan arra, hogy Magyarországon ismét rendkívül rossz irányba indultak el a dolgok, és a sztálinistákat képviselő Magda is éppen azzá válik, ami ellen korábban harcolt: kvázi fasiszta karhatalmistává, aki egy épülő totalitárius rendszert szolgál. Ám ennél is megrendítőbb fordulat, hogy a Horthy-korszakban is bebörtönzött János újfent börtönbe kerül – ezúttal az a kommunista rezsim börtönzi be koholt vádakkal, amelyért egész addigi életében küzdött. Így nemcsak Juli marad ismét apa nélkül, hanem a nézőnek eszébe juthat a férfi Julinak elmondott néhány története a Tanácsköztársaság bukását követő időkből is, amikor az a rendszer börtönözte be elveiért, amely ellen Rákosiék és Magda is agitáltak. Mi tehát a különbség a közelmúlt két, elnyomó rezsimje között, ha ugyanazt az embert ugyanazért börtönzik be: szabadságszeretete és erkölcsi igazságérzete miatt? Mészáros Márta *Napló*-trilógiája az újrakezdésbe vetett hit teljes összeomlásáról szól, ami az 1956-os forradalom és szabadságharcot, illetve annak leverését feldolgozó *Napló apámnak, anyámnak* (1990) végkifejletében csúcsozódik ki: a forradalom élére állt Jánost kivégzik. A hithű kommunista férfi felakasztása a magát kommunistának definiáló rendszerben szimbolikus, többek között a diktatúrákba torkollott, így önmagát felszámoló szocializmus/kommunizmus teljes csődjét jelképezi.

Az elmaradt rendszerváltás

Bereményi Géza a rendszerváltás évében bemutatott *Eldorádó*ja (1989) nemcsak a „nulladik év”, hanem az analitikus történelmi filmek kritikáját is megfogalmazza, valamint az 1989-es rendszerváltó események előtt még hangsúlyosabbá teszi, hogy 1945 csupán „rendszerváltozást” jelentett. A *Párbeszéd*, a *Húsz óra* és a *Tízezer nap* hősei eleinte hisznek a fejlődésben, a jobb világban, csak a kommunista diktatúra kegyetlenségeivel szembesülve foszlanak szerte az illúzióik. Herskó János művének Lacija szó szerint beleöszül az 50-es évek legsötétebb korszakába; Fábrinál a négy főszereplő elvtárs, Jóska, Anti, Sándor és Béni szembefordul egymással, ahogy az elnyomó rezsim kiépül, és világossá válnak az ideológia ellentmondásai; a *Tízezer nap* hithű kommunista Bánó Fülöpjét az igazságtalanságok miatt feldühödött Csere Mihály említett meggyilkolása indítja el a kiábrándulás útján. Az *Eldorádó*

tipikus „a jég hátán is megélő” kisembere, Sanyi viszont nem hisz semmiben a pénzen és az anyagi haszonszerzésen kívül, éppen ezért a háború előtt és után is ugyanazzal foglalkozik, a sefteléssel, nem pedig a politikával vagy világmegváltó eszmékkal. Számára a „rendszerváltások” csak azt jelentik, hogy más árukkal kell előállnia a Teleki téri piacon, és más, befolyásos emberekhez kell dörgölőznie, hogy érvényesülni tudjon. Sanyi tehát két lábon járó példája annak, hogy 1945 mint „nagy történelmi fordulópontra” csak illúzió. „Ez az, ami ember és ember között különbséget tesz” – mondja a mindenhatónak hitt aranyrúdra. Ám a főhős tragédiája, hogy 1956-ban, amikor a korrumpálható társadalmi-politikai rendszer kis időre, ideiglenesen destabilizálódott, az aranyrúd is megszűnik mindenhatónak lenni, és Sanyi nem tudja vele lefizetni a kórházi személyzetet, hogy a forradalom sebesültjei elé vegyék és végrehajtsák rajta az életmentő vakbélműtétet. Így az *Eldorádó* főhőse tulajdonképpen önmaga, illetve a „nulladik év”-koncepció csődjének áldozata. Mivel ellene van mindenféle változásnak, és éppen a saját rendszerét, saját kisvilágát próbálja konzerválni, átmenteni a nagyvilág rendszerváltozásainak dacára, szükségszerűen az 1956-os forradalom és szabadságharcnak is az ellensége, és nem az élharcosa lesz. A kórházi jelenetben is azt véti el, hogy az 56-os rendkívüli helyzetben azokat látják el először, akik a hősie ellenállás során megsebesültek, a „rég rendszer hívei” (mint tulajdonképpen az antihős is) pedig ellenségnek számítanak. Sanyi tragikomédiája az, hogy hiába tanult meg túlélni, adaptálódni, ez a készsége az anyagi javak függvénye, ahol viszont az eszmék uralkodnak, ott nincs hatalma. Tehát azért kell szükségszerűen meghalnia, mert újra és újra átmentené az előző rendszerekben jól bejáratott és működőképes haszonszerzési technikáit, ellene van a valódi rendszerváltásnak, a tisztességesebb, élhetőbb világnak. Bereményi Géza műve így nemcsak groteszk történelmi dráma, hanem utólag értelmezhető figyelemztetésként is: 1989-ben, a rendszerváltás évében annak veszélyére hívta fel a figyelmet, hogy a „homo kadaricus” átmenti hatalmát, aláásva ezzel az épülő demokráciát.

Kifejezetten az 1945-ös évre koncentrált Szabó István *Budapesti mesék* (1977), Török Ferenc *1945* (2017) és Szász Attila *Apró mesék* (2019) című filmje. A *Budapesti mesék* bevallottan modern parabolának készült,¹⁰ az 1945 utáni korszak allegóriája, amely nem mondja ki nyíltan, csak a felvezető archív felvételek sugallják, hogy 1945-ben, közvetlenül a világégés után járunk. Az újrakezdés és a remény szimbóluma a pályájára a túlélő civilek és katonák által visszaállított villamosroncs (Szabó egyik

kedvelt motívuma), amelyet közösen kell megoltni ahhoz, hogy eljussanak végső céljukhoz, a nagyvárosba. Az út során tulajdonképpen az 1945 és 1948 közötti történelmi folyamatok játszódnak le a villamos köré gyűlt kisközösségen belül, azaz a kezdeti demokratikus rendet lassan aláaknázzák az „utasokat” terrorizáló, a villamost kisajátító diktatórikus elemek. A demokrácia és a racionalitás válságának egyik legszembetűnőbb motívuma a villamos tolását és az utazást megszervező doktor meggyilkolása, akinek legfőbb elve az volt, hogy „hagyni kell, hadd mondja el mindenki, amit ő akar”. A gyakran mániákus és zsarnoki figurákat játszó Madaras József karaktere itt is egy minidiktátor, aki addig-addig hajszolja a közösséget, amíg az fel nem lázad ellene.

Szabó István műve azt mutatja be, hogy a magyar társadalom nem tud megszabadulni a diktatúrától, hiába kezd mindent újra a „nulláról”. A két kortárs film, az 1945 és az *Apró mesék* is egyetértenek ezzel, de más perspektívából, az egyéni és a kollektív emlékezet problémája felől vizsgálják meg e kérdéskört. Mindkét alkotásban hangsúlyos, hogy már 1945-ben politikai értelemben is jelen vannak a szovjet katonák az országban, tehát befolyásolják a formálódó új rendszert, és a magyar döntéshozók hatalmát a szovjetek legitimálják. Az előző rezsimben is köztisztelennek örvendő, hatalmukat átmentők pedig részben a diktatórikus külső hatalom nyomására, részben személyes érdekeik miatt manipulálják a közelmúlt, így a háború emlékezetét. Az 1945-ben a deportálások idején kisémmizett zsidókra gondolva az egész falu retteg a háború után megérkező két, tradicionális zsidó viseletbe öltözött idegentől, illetve esetleges bosszújuktól. Szentes, a falu jegyzője, a deportálásokban kulcsszerepet betöltött tulajdonképpeni kiskirály úgy akar az elhunyt rokonaikat gyászoló jövevények kegyeibe férközni, hogy képmutató módon biztosítja őket: a múltbeli „sajnálatos tragédiáról” innentől kezdve rendszeresen meg fog emlékezni a közösség. Szentes tehát igyekszik az együttérző kívülálló szerepében tetszelegni, és ennek szellemében a valódi bűnökkel kapcsolatban hallgatásra és cinkosságra kényszeríti a falusiakat. Holott ő maga volt a főkolompos 1944-ben, amikor a község zsidóinak vagyonát elkobozták és szétszították a közösség tagjai között. Kaméleonmentalitása pedig biztosítja, hogy 1945 előtti hatalmát megőrizze a „nulladik évet” követően is. Tehát Szentes szimptomája a rendszerváltás lehetetlenségének, élő példa arra, hogy ha a leváltott rendszer fogaskerekét az új rendszerben is felhasználják, akkor az új sem fog jól, demokratikusan működni.

Az *Apró mesék* szélhámos hőse, Hankó maga is hazug ember, aki azzal keresi a pénzét a „nulladik év” káoszában,

hogy történeteket gyárt, ezeket viszont tényként adja elő a hozzátartozóikat kereső, kétségbeesett embereknek, némi juttatásért cserébe: előadja nekik, hogy szeretteik bajtársa volt a fronton, tudomása van arról, hogy hozzátartozóik életben vannak, vagy megnyugtatta őket, hogy emberhez méltó módon haltak meg családtagjaik, barátaik. Tehát Hankó hamis képet alkot olyanokról, akiket nem is ismert, kihasználva az 1945-ben uralkodó kétségbeesést és kiábrándultságot. Ám saját hazugságának csapdájába esik vidéken, egy vadász, Bérces családjánál. Itt sikerül a feleség és a férfi kisfiának bizalmába férköznie, sőt mintegy új élettársá és pótapává válik, azaz úgy tűnik, örökre velük maradhat. Ám a szadista férj hazatér: a háború előtt is megbecsült és rettegett vadász verte a feleségét, embertelenül bánt a családjával, azonban vadhússal látta el a vidéki települést, és tökéletes képmutatóként sikerült elnyernie a közösség bizalmát. 1945 Szenteséhez hasonlóan ő is próbálja átmenteni hatalmát az új rendszerbe, ehhez pedig Hankó róla alkotott hazug hősmítoszát kívánja felhasználni: egyrészt feleségének és kisfiának bizonygatja, hogy ő valóban jobb emberré vált, másrészt igazolni akarja magát a falu jegyzője előtt. Ugyanis Hankó azt adta elő a családnak, hogy Bércessel a Don-kanyarnál küzdöttek hősieken a túlélésért, ám a veterán valójában nem járt a Donnál, hanem Öttevénynél ölt meg egy fiatal munkaszolgálatost és majdnem annak édesapját is, aki a háború után feljelentést tett Bérces ellen a jegyzőnél. Mivel a jegyző jól ismeri a vadászt, kétségbe vonja Hankó kényszerből tett vallomását (Bérces megfenyegette), de az 1945-ös, ínséges időkben „ügyes vadászra mindig szükség van” alapon elfogadja a hazugságot, és cserébe a háborús bűnök elhallgatásáért több kiló vadhús rendszeres leszállítására kötelezi Bércest. A bűnök szőnyeg alá söprését a jelen levő szovjet katonatiszttal legitimáltatja, a vallomást pedig Hankónak kell lefordítania. Tehát az *Apró mesék*ben is a kollektív emlékezet manipulációja teszi lehetővé, hogy az új élet elkezdése helyett visszatérjen a régi rendszer képviselője, aki új módszerekkel, de a régihez hasonló, elnyomó rezsimet kísérel meg kiépíteni. Miután Bércesnek sikerül eltávolítania Hankót, igen gyorsan kibújik a szög a zsákból: a férfi szép szavainak nem hisz már sokat szenvedett felesége, veszekedésüket követően pedig a vadászból újra előtör az agresszió. A film pozitív lezárást kapott, de Bérces új terrorján keresztül hangsúlyozta, hogy új, szebb világot építeni csak tiszta lappal, hazugságok és népámítás nélkül lehet. Az 1945 és az *Apró mesék* szerint is a múlt bűneinek eltusolása, valamint ezzel összefüggésben a régi rendszer képviselői hatalmának átmentése a legfőbb oka annak, hogy a nyilasterrort követően, 1945 után újabb diktatúra épült ki.

Az utóbbi hatvan év 1945-tel foglalkozó magyar filmjei tehát kíméletlenül mutatták be, mik voltak a „nulladik év” legnagyobb problémái és buktatói, amik miatt az 1945-ös rendszerváltás gyakorlatilag elmaradt: a régi hatalmi metódusok „újracsomagolása”, az újjáépítés ideájának kiüresítése, az új élet kezdésébe vetett hit meghazudtolása vagy a kollektív emlékezet szándékos torzítása, illetve a történelemhamisítás. A legújabb, témába vágó filmek, az *Akik maradtak* (2019) és a *Magdolna* (2020) inkább az egyéni drámákra és nem a „nulladik év” mítoszának dekonstrukciójára fókuszálnak.

Reméljük, hogy a jövőben is készülnek filmek, amelyek újra és újra emlékeztetnek arra, mi és hogyan romlott el a háború után és vezetett történelmünk legsötétebb totalitárius diktatúrájához. Fontos, hogy a következő generációk lássák és elkerüljék az elnyomó rezsimekhez vezető csapdákat és útvesztőket.

JEGYZETEK

- 1 GYÁNI Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Bp., Kalligram, 2016, 216–231.
- 2 A két rendszer közötti mintegy „kontinuitást” jelzi, hogy a kommunista hatalomátvétel előtti években pedig azért nem kerülhetett bele a kérdéses jelenet a filmbe, mert erkölcsileg kifogásolták. Erről bővebben PINTÉR Judit – FAZEKAS Eszter: *Szöts István = Metropolis*, 1998, 2. sz., 72–90.
- 3 „Paraszti nézőpontból ez a folyamat a »világvégét« jelentette, ami ellen a legkülönbözőbb módon védekeztek (verbálisan, gyújtogatás, tettelegesség, lincselés, helyi hivatalnokok meggyilkolása)” – írta Ö. Kovács József. Bővebben Ö. KOVÁCS József: *A paraszti társadalom sorsfordulói Magyarországon 1945 után = Árkádia Folyóirat. Magyarország a 20. században*. Szerk. BÁNKUTI Gábor, DÉVÉNYI Anna, GÖZSY Zoltán, Pécs, Kronosz, 2019, 81.
- 4 SZILÁGYI Gábor: *Tűzkeresztiség. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Bp., Magyar Filmintézet, 1992, 220–226.
- 5 VINCZE Teréz: *Szöts István és a hatvanas évek magyar filmművészete = Metropolis*, 1998, 2. sz., 92–102.
- 6 Elterjedt tévhit, hogy a *Tízezer napot* azért tiltották be, mert az 1956-os jelentsorban „forradalomnak” nevezik 56-ot, azonban a betiltás valódi oka nem ez volt, mivel a történelmi hitelesség jegyében ezt még sikerült Kósának elfogadtatni. Többek között a kápolnai jelenet megvalósítása lett volna problémás, amelyben eredetileg nem folyt vér, így nem lehetett gyilkosnak beállítani a Bánókat falhoz állító forradalmárt. Erről bővebben SZEKFÜ András: *Csoóri, Kósa, Sára gyalogos katonákat... Csoóri Sándor és a magyar filmművészet = „Sereglés voltam egymagam”. Tanulmányok Csoóri Sándorról*. Szerk. FALUSI Márton, Bp., MMAMMKI, 2018, 147–159.
- 7 SZEKFÜ András: *Az ember a hatvanas években sokkal lelkesebb volt. Beszélgetés Sára Sándorral = Pro Patria. Sára 80*. Szerk. PINTÉR Judit, Bp., MMA, 2014, 54–71.
- 8 Ember Judit 1982–1983-ban elkészült, majd 1989-ig betiltott dokumentumfilmje, a *Pócspetri* foglalkozott első ízben közvetlenül az esettel. A település egyházi iskolájának államosítása ellen tiltakozó tömeget egy rendőr akarta felosztatni: a levegőbe lőtt, majd dulakodás tört ki, és egy második lövés már a hatósági személy életét oltotta ki. A tragédiát a frissen kialakult kommunista rezsim arra használta fel, hogy példát statuáljon, így a politikai rendőrség nagy erővel vonult ki Pócspetrire, rengeteg embert tettek ki kegyetlen kihallgatásoknak, és látványos koncepciók perben ítélték el a „bűnösöket”, akik, mint utólag kiderült, valójában ártatlanok voltak. Királyfalvy Miklós jegyző lett a bűnbak, akit a gyilkosság vádjával halálra ítélték, majd kivégeztek. Családját és az egész községet évtizedekig „rendőrgyilkosokként” tartotta számon a diktatúra által manipulált kollektív emlékezet. Ember Judit dokumentumfilmje nagyban hozzájárult a rehabilitációjukhoz.
- 9 A rendezőné beszámolója szerint a cenzorok „szovjetellenessége” miatt tiltották be a *Napló gyermekeimnek* című filmet. Bővebben erről GERVAI András: *A tanúk. Film-történelem*. Bp., Saxum, 2004, 111–125.
- 10 ZSUGÁN István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Bp., Osiris–Századvég, 1994, 346–350.

Kovács István

A személyes küzdelem győztese

Oláh János: *Az idő csapdája*

(*Esszék, tárcák, vezércikkek*)

Budapest, Magyar Napló,

2020, 334 oldal

„Az értelmiség [...] a nemzet idegrendszere. És ezen az idegrendszeren az ötvenhatot megtorló kontár sebészek már-már halálos sebet ejtettek. A nemzet kómába esett, amelyből azóta sem tud igazán felébredni.”

Összetörten is megőrizhessük, 2009

■ Oláh János első, nagyobb visszhangot kiváltó esszéje – a kötetben egyébként nem szereplő *Parasztbarokk* – az *Új Írás* 1968. júliusi számában jelent. Elolvasva költői tömörségű elmélkedését, eszmélkedését, meggyőződhetünk róla, hogy a rövid írás ugyanolyan remekmű a maga műfajában, mint az általa megelevenített tiszaháti templom. Elég, ha az ólomüveget átütő napfény megvilágítja néhány, ott, helyben – „a fazsindelyes csúcstető alatt” – papírra vetett néhány mondatát: „És ismét itt a csönd. S kibontakoznak a tér új dimenziói. A napsütetlen oldalsó méhsejtüveg-ólomablakon beszivárgó fény új távlatot ad a direkt-napsütés erőszakos ujjá által rajzott formáknak. A templom puritán színháztermének visszhangos tágassága lassan megtelik ismeretlen szavak archaikus ízével, a reformátorok prédikációiból kiszakadt szóképek vadmurokillata csap föl a tárgyakból – fából és agyagból. Mintha azért őrződtek volna évszázadokon át e kényes anyagok tűztől és rothadástól, hogy kiszakítsák az időből, mintegy a népi életerő és a népi életöröm szimbólumaként, ezt az illatot. Most látni csak, mit rejt ez az apró, fehér épület a fazsindelyes csúcstető alatt. Mintha eleven vér lüktetne. E mostoha táj s e mostoha történelem ide rejtette emberi kincseit. Ide mentette igazi nagyvonalúságát, a szegénységből a szegénységbe.” A költőnek a templom hangulatában egymáshoz illesztett nyelvi kazettákba foglalt üzenete ugyanolyan erővel hat ránk, mint a közel ötven évvel később, 2015 augusztusában a Tokaji Íróklubban elhangzott *Gondolatok a mítoszról* című előadása.

Máig sem értem, hogy az *Új Írás* szerkesztője miért csak többenetenes pengéváltás után adta le közlésre a *Parasztbarokk*ot. Talán azért, mert a Párt pont akkor vonta meg bizalmát a főszerkesztőtől, Baranyi Gyulától, s a júliusi számért már a hatalom feltétlen támogatását élvező Jovánovics Miklós volt a felelős, aki óvakodott a „narodnyik” szellemű írástól.

Oláh János másfél évvel később is hasonló jellegű retorzióknak volt kitéve. Mielőtt az *Elérhetetlen föld* című antológia kiadására az engedélyezés végleges pecsétjét ráütötték volna, a költő versciklusából ki kellett venni *A Szarka városa* című „hosszúverset”. Mintha ezzel is jelezni kívánták volna, hogy „sugaras karrierre” ne számíton. Apránként rá kellett jönnie, hogy valóban nem számíthat.

A legkülönbébb jellegű akadályoztatások ellenére, amelyekkel persze nem csupán neki kellett megküzdenie, Oláh János rendkívül gazdag életművet hagyott ránk. És ennek tartalmát nemcsak a versek, elbeszélések, regények, színművek, esszék, műfordítások alkotják, hanem irodalomszervező, irodalmi életet formáló, folyóirat-szerkesztői, könyvkiadói tevékenysége is. Részben mindezek dokumentumgyűjteményének tekinthetők a Stamler Ábel gondozásában megjelent s az alcímében jelzett *Esszék, tárcák, vezércikkek*.

A kötet tematikai rendben öt részre – *Mesterek, pályatársak, tanítványok; Társművészetek – művésztszak; A Magyar Napló ürügyén; Őrző a strázsán; Életmű és nemzeti önismeret* – tagolódik. Az első két rész tartalmaz hagyományos értelemben vett esszéket, amelyekben jól érzékelhető, hogy költőként és a Képző- és Iparművészeti Gimnázium diákjaként Oláh János mennyire magabiztosan mozog s otthonosan érzi magát az irodalom és képzőművészet körén belül. A mesterekről, pályatársakról, tanítványokról szólva nemcsak szellemi teljesítményüket teszi mérlegre, hanem találóan világítja meg emberi jellemvonásaikat és művészetük egy-egy lényeges jegyét is.

A *Kuss az igaz harsog a talmi* című írásból megtudhatjuk, mekkora meglepetést keltett Weöres Sándor, amikor a Kassák Múzeumban tartott felolvasóest végén nekiszegezett kérdésre – Kik a példaképei? – azt válaszolta, hogy Jézus, Buddha és Lao-ce. „Az igazat mondta. Az igazság kimondása sokszor kelt visszatetszést, megbotránkozást, vagy süti a különbség bélyegét a megszólalóra, ezért igyekszünk, különösen nyilvánosság előtt a jólneveltség korlátait betartva nyilatkozni. Weöres azonban nem törődött semmi mással, csak azzal a belső hanggal, amely őt sajátos igazságainak kimondására biztatta” – fűzi hozzá Oláh János, akit „a magyar irodalom legcsaládközpontúbb remekműve”, a *Kutyafülűek* szerzője, az 1956 után bebörtönzött Varga Domokos indított el a költői pályán. Példaképe sorsát és munkásságát ismertette kiemeli, hogy mekkora szerepe volt (és lehetne ma is) a kamaszelmék pallérozásában Varga Domokos ismeretterjesztő műveinek: „Ismeretterjesztő életműve ezer oldalakat ölel föl. Sose bűvárokodtam át a beljük rejtett tudást mérlegelve ezeket

a könyveket, az elavuló és örökérvényűség kegyébe csöppent ismeretek között sosem válogattam, azonban bármikor beléjük olvastam, mindig elképesztett költői telítettségük. Varga Domokos nem teherként élte meg az ismeretterjesztő íróvá minősítését, minden energiájával, költői hevületével ennek a feladatnak legtökéletesebb teljesítésére törekedett.”

A Marcel Proust közismert regényfolyamának fordítójaként ismert Gyertyai Albertet Oláh János költőként méltatja 1974-ben, *Ősz és tél között* címmel megjelent verseskötete kapcsán: „Mint fordító egyszer már kiforgatta a magyar nyelv vándorköppönyegét, és belebújtatta Marcel Proustot – lélegzetelállító eredménnyel. [...] A költő ott lakott az irodalmárban, és segítette munkáját, ihletője volt; az irodalmár ugyanígy van jelen a versekben, s e tapintatos jelenlét a biztonság s a nyugalom érzésével tölti el az olvasót.”

A magyar kortársait angolra fordító, amerikai költővé lett, majd drámai módon magyarnak megtérő Kolumbán Miklóst három írásában is megidézi Oláh János. A Magyarországot elhagyni kényszerült 56-os „írastudók” hazai megismertetésének kötelességtudatánál több, mert a barátság érzésével hitelesített sorokkal igyekszik meggyőzni az olvasót, hogy szellemi pártfogoltja valóban jelentős költő: „A költő akkor születik, amikor az ember meghalt, tartja az a romantikus vélemény, amely szerint a költészetet csakis az utókor igazolhatja. Ma már e tételt csaknem mindenki vitatja, de Kolumbán Miklós magyar költő esetében talán mégis megfellebbezhetetlenül igaz ez a tétel, hiszen Kolumbán alig érthette meg magyar nyelvű első verseskötetének (*Honnan tudod, hogy éltél*, Széphalom Könyvműhely, 2003) megjelenését, fogadtatását meg már csak odaátról kísérheti figyelemmel. Magyar verseit agydaganat okozta látomásának megjelenésétől keltezhetjük. Ahogy írta, ekkor fényfüggöny jelent meg előtte, mint egy vándor, gyönyörű, éles tárgyak vették körül, veszélyes légi utazók (*Fényfüggöny*). Tehát búcsúzásnak szánta ezt a könyvet, a legfontosabb, titkos üzenetet bízva a versekre, ami a legvégső kifosztottságban is, amikor »az évtizedek minden emberit / lerombolnak bennünk«, megmarad.”

Esszékötete első részében a szerző a *Piros a vér a pesti utcán* költője, Tamási Lajos előtt tiszteleg, megrajzolja a Londonban élt Siklós István arcképét, köszönti Csoóri Sándort, művészeti akadémiai székfoglaló beszéde kapcsán laudálja Kodolányi Gyulát, ismerteti Mezey Katalin önarckép-verseit, elbúcsúztatja Utassy Józsefet és Ferenczi Lászlót, levélben méltatja a hatvanéves Péntek Imre költészetét, kiemelve, hogy „te kimondtad, amit mindenki tudott, de amit kimondani nem lett volna szabad, mi több nem illendő, különösen nem ilyen pökhendi nemtörődomséggel. Amitől mindenki félt, aminek előérzetétől megbabonázva mindenki megadóan hajtotta igába a nyakát, s éppen ezért hallgatott róla, te nevén nevezted a naponta lecsapó vércsekegyetlen bosszúvágyat: »Mielőtt még észrevennék, / hatalmasan belép a gazda, / elviszi valaki testét / vérben ázva,

megkopasztva«. Hát ennek a vérben áztató, megkopasztó kegyetlen hazaárulásnak az árnyékában éltünk.”

Oláh János pártfogásába vette az irodalom startvonalán álló fiatalokat is, mint ezt a közlési lehetőség biztosításán és az anyagi gondokat enyhítő feladatmegbízásokon túl a *Csender Levente világa* és az *Önértelmezési kísérletek – Szentmártoni János versvilága* című írásai is dokumentálják.

A Kisképzőbe járt Oláh János egy ideig a képzőművészet és az irodalom keresztútján bizonytalankodott, hogy merre induljon el. Egy osztálytársa tanúsága szerint a műteremben egyik kezében festőecsetet, másik kezében verseskötetet tartott. Végül a költészet mellett döntött. Szellemi otthonosságérzete azonban a képzőművészet terén is megmaradt. Ennek légkörében születtek azok az írások, amelyeket „a társművészetbeli művészársaknak” – Cservenka Ferenc fotográfusnak, a szobrász Kő Pálnak, Schéner Mihály és Kókay Krisztina rajzainak, Simon István porcelánképeinek és a festőknek: Halmy Miklósnak, Szkukálek Lajosnak, Berki Violának, Varga Amár Lászlónak – szentel. Az íróasztalnyi műtermében, papírra, betűkkel felvitt portrévázlatok lehetővé teszik, hogy a költő kiemelje az egyes életművek jellemző kontúrait. A Kókay Krisztináról szóló *Rajz és textil* című portréjában olvashatjuk: „Ezek a rajzok nemcsak megjelenésükben hasonlítanak az eletrokardiogrammokhoz, lényegükben is. Mindent a lehető legegyszerűbb közlés, a vonal rezdülése mond el. Ez a leheletfinom, lírai rajzművészet idegenkedik minden programtól, minden áttételtől, nem ábrázol, nincsenek ideológiai, művészetelméleti vonzódásai, semmi más nem akar lenni, csakis önmaga. A rajz különben is a képzőművészet legszemélyesebb tartománya, olyasféle műfaj, mint az irodalomban a napló. Ez a rajzokból összeálló vizuális napló sokszoros fénytörésben, de számító stilizálás nélkül vetíti vissza fényét az alkotóra.”

A könyv harmadik és negyedik része Oláh János irodalomszervező munkájába avatja be az olvasót. Az ötödik rész több írása is erről a közösséget szolgáló személyes küzdelemről szól, de olvasható vallomás a posztmodern próza és az újrealizmus között hidat képező, *Közel* című regény keletkezéséről és utóéletéről, a családi vállalkozásnak tekinthető szépirodalmi periodika, a *Remetei kéziratok* megszületéséről és négyévi létéről, valamint az *Elérhetetlen föld* megjelentetésének nem éppen szívderítő történetéről. E három rész írásai nem egy esetben áttetszenek egymáson. Ennek révén többször is betekintést enged az Írószövetség folyóirata, a *Magyar Napló* megmentésének krónikájába.

Hogy mibe vág bele, azt maga Oláh János sem tudta, amikor 1994 nyarán a megszűnés előtt álló *Magyar Napló* főszerkesztői posztjára kiírt pályázat győztese lett. A lap birtokba vételének ötödik évfordulóján *A kettős születésnap csapdájában* így ír erről: „Ha nincs az a hisztérikus ellenkezés, fenyegetőzés, amellyel bizonyos irodalmi körök jelentkezőmet megakadályozni próbálták, aligha vállalom a lap újraindításával járó kilátástalannak

ígérkező küzdelmet. A minden indok nélkül ellenem lázadó rágalmozók hitették el velem, talán mégis fontos az, amit tenni tudnék, és meg is tudnám tenni a *Magyar Napló* élén. És azt is, hogy a lapot képes leszek életben tartani nemcsak az ígérkező három hónapig, hanem tovább is. Azért öt évre a legmerészebb álmaimban sem gondoltam.”

Oláh Jánosnak az ezt követő, haláláig eltelt tizenhét évében – az előremenekülés jegyében – megalakult a Magyar Napló Kiadó, amelynek állandó, éveket összefűző könyvsorozata lett az *Év versei* és az *Év novellái* című antológia és egy ideig az *Év esszéi* és az *Év műfordításai* című kötet is. 2011-től elindult az *Év verseire* épülő, *Versmaraton* elnevezésű rendezvény és az Ünnepi Könyvhét Magyar Napló-kiadványait bemutató sétahajója. Kiapadhatatlan kezdeményező-készségének bizonyítéka az ismeretterjesztő folyóiratként negyedévenként megjelenő *Irodalmi Magazin*.

A *Magyar Napló* életben maradásáért folytatott küzdelem egyben az éveken át egyoldalú támogatási rendszer átalakításáért folytatott harcot is jelentette. Ennek számadatolt részleteibe *Az irodalmi folyóiratok kiszolgáltatottsága* című „beszámolóján” keresztül avat be a szerző. Külön, mondhatni, már-már reménytelen harcot folytat a modern népiség vagy újrealizmus jegyében született művek és szerzőik megismeréséért és elismertetéséért. Fájdalma, hogy erről még vitát sem lehet kezdeményezni, mert a potenciális beszélgetőtársak „a modern népiség vagy az újrealizmus körébe sorolható művek közül még a címét sem ismerik egynek sem, és ha egy-egy író nevét hallották is, olvasni tőlük sem olvastak semmit. Vagy csak – a legismertebbek esetében, mint Jókai Anna, Szilágyi István, Ferdinándy György, nem tudok másra gondolni – úgy tesznek, mintha nem olvastak volna. Egyáltalán nem oktató szándékkal teszem, de mindazoknak, akik látatlanul elfogadják ezt a véleményt, szeretném felhívni a figyelmüket – csak mutatóban – néhány könyvre. Nagy Zoltán Mihály *A sátán fattya*, Kontra Ferenc *Drávaszögi kereszték*, Majoros Sándor *Az eperfa nyolcadik gyökere*, Bertha Zsolt *Kalef* című regényét vagy Ferenczes István riportnovelláit nem ártana kézbe venni, belenézni esetleg Marosi Gyula, Csenger Levente, Molnár Vilmos újabb novelláskötetei közül egyikbe-másikba, vagy fellapozni Mezey Katalin legújabb prózákötetét, az *Ismernek tégedet* még az ítélethirdetés előtt.”

Az *Őrzők a strázsán* című rövid esszéjében Oláh János is felteszi a szokványosnak tetsző kérdést: mi a költészet? Válasza: „Minden nyelvét őrző nemzet – semlegesebbre fordítva a szót: nyelvi közösség – naponta újjászüli a nyelvet, de úgy, hogy közben megőrzi a születés pillanatában beléköltözött lelket, amely – talán nem vetem el túlságosan a súlykot, ha azt mondom – maga a költészet. Ha a költészet meghal, kiszáll a lélek, maga a nyelv is hamarosan »veszendőbe« megy.”

Halála után öt évvel Oláh János mintha ezzel a kötettel mondaná ugyanazt, amit Nagy László alig négy és fél évtizede: „Ennyit tettem értetek...”

Farkas Attila

Az önző ész kritikája

Mike Károly: *Szelíd kapitalizmus. A szabad együttműködés rendje*
Budapest, Gondolat Kiadó,
2020, 284 oldal

■ Nem igaz, hogy a kapitalizmus szükségszerűen a gátlástalan önzésből fakadó verseny, a Hobbes-féle mindenki harca mindenki ellen univerzuma, ahol az önmagukból kivetkőzött figurák hazudnak, amikor csak kinyitják a szájukat, szöszegők, csálnak, lopnak, ha kell, sőt gyilkolnak, ha kicsinek ítélik a lebukás veszélyét. Nem szükségszerűen ez a kapitalizmus, de ezen túlmenően a tapasztalat is azt mutatja, hogy tud más lenni, sőt amikor eredményesen működik, egészen másmilyen. A kapitalizmus igazából a szabad együttműködés morális és gazdasági rendszere, állítja Mike Károly *Szelíd kapitalizmus* című könyvében. Az olvasó emlékeztetésében felötlük a vadkapitalizmus számos tombolása Nyugaton és Keleten, évszázadokkal és néhány évvel ezelőtt. A XIX. századi Lengyelországban, amiről döbbenetes, magával ragadó képet fest *Az ígért földje* (1975), Andrzej Wajda filmje Władysław Reymont regénye alapján, vagy Magyarországon a rendszerváltás utáni évtizedben, amikor nem volt tanácsos prémiumkategóriás autó mellé parkolni, mert matematikailag kifejezhető valószínűséggel bírt, hogy fel fog robbanni, szemléltetve a szabadpiaci verseny pillanatnyi állását. Bízunk benne, hogy az ilyen esetek – és a hétköznapiabb, de tömeges nyomorúságok – torzulások, mi több, elfajzások voltak, a rendszer nem ilyen.

Mi a kapitalizmus? Az elterjedt azonosítás szerint piacgazdaság, ellentétben a tervutasítással. A másik, nem kevésbé népszerű azonosítás értelmében magántulajdon, amivel a társadalmi tulajdon ködös fogalma áll szemben, ám a kép tisztul, ha azt mondjuk: állami tulajdon. A két azonosítás összekapcsolható, így a kapitalizmus olyan rendszer, amelynek alapja a szabad, jogilag biztosított magántulajdon, ami a szabadpiacon cserél gazdát. A történelemben már többször megjelent a kapitalizmus, de még többször uralkodtak a vele ellentétes tendenciák. Kifejlett formában a modernitásban találunk kapitalizmust, fő riválisa pedig a szocializmus. Mike Károly a kapitalizmus ilyen szemantikai azonosításait és ellentéteit használja, mivel azok

bevettek, s nem akar erőszakos nyelvtisztítást, annál is kevésbé, mert van valóságtartalmuk. Ajánl azonban egy alternatív nyelvet és osztályozást. Helyesebb lenne a piacot és a kapitalizmust egy átfogóbb név, a katallaxis alá rendezni, ami nem más, mint az önkéntes cseréből következő szabad együttműködés rendje. Azért lenne ez jobb, mert a piacon és a magántulajdonon kívül számolna azokkal az informális és formális intézményekkel, konvenciókkal és szabályokkal, amelyek a gazdaság működését lehetővé teszik akár a verseny, akár annak felfüggesztése során. Talán bátrabban is élhetett volna ezzel a nyelvvel; az egyébként is meglehetősen koherens szöveg még jobban koncentrálna figyelmünket, ha lehet, még nagyobb „ütött” volna.

A *Szelíd kapitalizmus* komoly és korszerű közgazdaságtani munka, ugyanakkor jó néhány műfajársától eltérően elmélettörténeti argumentációt is használ, és nem is mellékesen. Ezzel együtt figyelemmel fordul a (politikai) filozófia és társadalomtudomány vonatkozó elemzései és eredményei felé. Azt is mondhatnánk, hogy a politikai gazdaságtan kétszázötven éves hagyományát folytatja, mert a gazdaság tényeit morális és civilizációs összefüggésrendszerében tárja elénk. De sajnos a politikai gazdaságtan nevét a bolsevizmus fennhatósága alatt meggyalázta a marxizmus, amikor az ideológia prostituáltjává tette. Reméljük, ennek a szégyennek a nyoma a következő nemzedék számára már csak a történelemtényekből lesz ismert. Többször és hangsúlyos helyeken kerül elő Adam Smith, a könyv mottója is lehetne az idézet a szabad csere és együttműködés lényegéről: „Add nekem, amire szükségem van, és megkapod, ami neked kell” (forrásmegjelöléssel a 27. oldalon). A brit morálfilozófus, a modern gazdaságtudomány szülőatyja gondolkodásában az ember és a gazdaság kétarcú jelenség, egyszerre jellemzi az önzés és a verseny, illetve a rokonszenyből fakadó önzetlenség, legalábbis önkorlátozás és együttműködés. Azonban utána a közgazdaságtan két definitív irányba ágazott, a mainstream neoklasszikus irányzat a verseny antropológiai, módszertani és morális primátusa mellett foglalt állást; az új intézményi gazdaságtan viszont az együttműködés elsődlegességét vallja, mivel csak ennek segítségével érhető el a tranzakciós költség kellően alacsony szintje. A szerző meggyőződése: „Ha egy közgazdász átfogó képet akar kialakítani a piactudományról, nem bújhat ki az alól, hogy válasszon a két szemlélet között” (23.). Örömmel olvastam volna arról, hogy a jelentősebb irányzatok, például a marxizmus, a keynesianizmus vagy a neoliberalizmus hogyan döntöttek ebben a kérdésben.

De biztos, hogy dönteni kell? Antropológiai alapon kételyeink vannak. Hitelesen lehet érvelni ugyanis a Smith-féle tradíció fenntartása mellett ebben a vonatkozásban is. Nem egyedül a skót filozófus látott meghaladhatatlan kettősségeket az emberi természetben; valamivel fiatalabb kortársa, Kant például olyan dialektikát tárt fel az emberi viselkedésben, amit társiatlan társiaságnak nevezett. Ennek értelmében az embernek hajlandósága

van arra, hogy társadalomban éljen (zoon politikon), de arra is, hogy izolálja magát, hogy önző legyen, zsarnokoskodjon a többi ember fölött, akiket ki nem állhat, de el sem hagyhat. Mások a racionalitás-irracionalitás oppozícióban tartják eldönthetetlennek a vitát, mondván, a definíció szerint racionális lény az ember, de a racionalitás lehetőség és cél, nem szükségszerű valóság; ugyanakkor az sem igaz, hogy az ember a szenvedélyek örökös rabja lenne vagy a hatalmi gépezet manipulált fogaskereke. Így nincs más tisztességes megoldás, mint az embert annak tekinteni, ami, félig-meddig vagy korlátozottan racionális lénynek.

A kételyek nem szűnnek a módszertani döntés logikái meg-alapozhatóságával kapcsolatosan sem. A könyv szerint, ha a piaci versenyt meg akarjuk érteni, először az együttműködést, a játékszabályokat kell azonosítanunk. De mi a csodának lenne szabály az önzés kordában tartására, ha nem lenne önzés, amit kordában kellene tartani? Vagy az önzés csak a szabálysértés eseteként definiálható, és sehogy máshogy? De miként definiáljuk az önzésre vonatkozó szabályt anélkül, amire vonatkozik? A „tyúk vagy a tojás” nem túl eredeti dilemmájához jutunk így, amit talán jobb lenne elkerülni. A társadalom és a gazdaság tanulmányozása gyakorta arra vezet, hogy az ok és az okozat felcserélhető, s helyesebb kölcsönös függésről beszélni. Az sem egyértelmű, hogy minden további nélkül alkalmazhatjuk-e a játék és a játékszabály analógiáját a piaci versenyre, még ha minden tiszteletünk Wittgensteiné és a játékelméleté is. Van legalább egy interpretáció, nevezzük schilleri interpretációnak, aminek elfogadása kizárja a játék és a piaci verseny rokonítását. Schiller nem habozott kimondani, hogy a játék (a művészetben éppúgy, mint az életben) azonos az emberi lényeggel, nem eszköz, hanem cél, a végső érték. Ezzel szemben a gazdaság – bár maga is belső értékkel bír, ezt helyesen állapítja meg Mike Károly – nem cél, hanem eszköz a végső cél eléréséhez, ami viszont nem gazdasági. Lehet persze olyan interpretációt is szerkeszteni, amiben a gazdaság a végső cél, az üzlet és a munka egyenlő az emberi lényeg önmegvalósításával. Szerencsére a könyv nem hajlik erre az interpretációra.

Morális alapon dönteni kell viszont az együttműködés és az önzés között. A közgazdaságtan moráltudomány, alanya, a tudós, és vizsgálati tárgya, az ember is morális lény. Számukra a jó és a rossz, az együttműködés és az önzés nem lehet azonos erkölcsi szinten, és Szent Ágoston meggyőződése szerint a létezés azonos szintjén sem, mivel a rossz csak valami negatívum, valaminek a hiánya, nem másnak, mint a jónak a hiánya. Az önző ész kritikáját a morális ész végzi el, lefektetve az erkölcs alapzatát, ám konkrét empirikus-történeti szinten a kritika a felvilágosodás egyik fejleménye, ami a racionális egoizmus ellen irányul, illetve olyan irányzatok ellen, amelyek ebből táplálkoznak, mint például a neoklasszikus közgazdaságtan.

A szelíd kapitalizmus egyik eszmétörténeti előképét Mike Károly a kereskedő társadalomban látja, nem ok nélkül. Felvilágosodás kori szerzők, elsősorban Montesquieu alapján kiemeli a kereskedelem vagy

általában a csere azon következményét, hogy megfontoltságra, mérsékletre indít, civilizálja, pacifikálja, moralizálja a benne részt vevőket. Gondoskodhat *Az örök békéről*, mondhatnánk Kanttal. Persze jól tudjuk, hogy a Pax Romana véres csaták eredményeként jött létre, fenntartásához is kellett a légiók közreműködése; hasonlóan Amerika és egyéb perifériák őslakóit sem pusztán a szavak erejével győzték meg a laissez-faire előnyeiről; a XIX. század finoman kiegyensúlyozott külkereskedelmi rendszere pedig egész civilizáltan vezetett összeomláshoz a nagy háborúban.

Érvényesülnek-e a magyar kapitalizmusban a morális játékszabályok, kiépült-e már a szabad együttműködés valamilyen rendszere? Erre keres választ a kötet empirikus kutatásokat bemutató, társszerzőkkel közösen jegyzett része. A mintegy négyszáz kis- és közepes vállalkozás 2016-ban történt megkérdezésére támaszkodó vizsgálat eredménye szerint: igen, kimutatható ilyen kedvező tendencia.

A magyar vállalkozói gazdaságban a rendszerváltás óta megjelent és működik a bizalom, a megkérdezett cégvezetők tapasztalatai szerint a kapcsolatok 40 százalékában a megbízhatóság kifejezetten magas szintje érezhető. Az üzletfelek nemcsak nem élnek vissza a kínáló lehetőségekkel, hogy a másik fél rovására szerezzenek átmeneti előnyt, hanem kifejezett együttműködést és segítőkészséget is tanúsítanak. Ráadásul a megbízhatóság a személyes ismeretségi körön túlra is kiterjed. Nem igaz, hogy az egyébként bizalomhiányos magyar viszonyok az üzleti életet is fogságban tartanák. Igaz viszont David Hume, Adam Smith és Széchenyi István tézise, miszerint ha kellőképpen gyakori és ismétlődő az üzlet, akkor nem a pillanatnyi mulandó siker számít, hanem a becsülettel remélt hosszú távú haszon. A magyar piacgazdaságot is sokközpontú intézményrendszer tartja életben. Az egyik központ az állam, de a szabályozáshoz a jog nem elég, más források is kellenek, sőt ezeké a fontosabb szerep. Szankcionál az erkölcs a lelkiismeret által; az önkikényszerítő szerződés esetében a másik fél a kapcsolat megszakításával vagy a szerződésbe biztosítékok iktatásával; a reputációs mechanizmus, akinek rossz a híre, azzal nem szerződnek; a társadalmi csoportok informális normái rosszállással, megvetéssel, kiközösítéssel. Max Weberre megy vissza a modernizáció híres formális-rationális tézise, ami kimondja, hogy a gazdaság fejlődését a személytelen csere dominanciája jelenti. Mike Károly azokkal ért egyet, akik szerint e tézis egyoldalú, s minden bizonnyal igaza van. A valóságban a legfejlettebb gazdaságokban is egyszerre működnek személyes és személytelen kapcsolatok. A fejlődő magyar gazdaság cselekvői sem tesznek másként. Különböző arányban vegyítik a szerződéseket erősítő intézményeket, leginkább az átfogó modellt valósítják meg, ebben egyaránt élnek a kétoldalú irányítási struktúrával (erkölcs, önkikényszerítő szerződés), illetve a külső irányítással (informális és formális szankciók). Nálunk is kíváncsú lenne a vállalkozások és az állam közötti köztes intézmények vagy félautonómiák megerősödése. Ebben a tekintetben az empirikus kutatások „árnyalt

értékelésre és óvatos optimizmusra intenek” (231.). A Balaton menti borászközösségek esete arra utal, hogy az önszerveződés lehetséges. Jó hírük öregbítésére kollektív minőségbiztosítási rendszert vezettek be és működtetnek. Amire az állami bürokratikus utasítás nem volt képes, az sikerült az alulról jövő spontaneitásnak.

Az állam morális és gazdasági megtétele a filozófiában úgyszólván a kezdetektől nem szűnő viták keresztútjében állt, aztán csatlakozott a vitához a modern közgazdaságtan és társadalomtudomány. Látjuk a vitát Platónról kezdve, a középkori szerzőkön és Hobbesson át, kicsúcsosodva Keynes és Hayek ellentétében, szélsőségekbe esve az anarchizmus és a totális etatizmus különböző változatainak antagonizmusában. A XX. században a szélsőségek egy része ki is lépett a könyvekből, és véres valósággá vált. A magyar rendszerváltás a szabadpiaci fundamentalizmus virágkorára esett, ez a világnézet uralkodott – bár nem hézagmentesen – egészen a 2008-as válságig, amikor korrekció kezdődött az állami aktivitás fokozásának jegyében.

A *Szelíd kapitalizmus* egy rövid fejezete viszont ezzel a kijelentéssel kezdődik: „Mihelyt felismerjük, hogy fejlett piacokhoz általában formális jogi játékszabályok is kellenek, az »állam« és a »piac« dichotómiája rögvést értelmét veszti” (55.). Zavarba ejtő kijelentés, egyfelől azért, mert szerintem nem igaz; másfelől, mert mintha a könyvben a szerző sem egészen értene egyet vele. Az rendben van, hogy az új intézményi elmélet szerint az államnak nem korrigálni vagy helyettesítenie kell a piacot, hanem része van annak létrehozásában és fenntartásában is. Az nemkülönben, hogy természetesen nemcsak állami intézmények kellenek a piachoz, hanem informális-morális intézmények is. Ilyen értelemben a piacgazdaság valóban policentrikus intézményi rendszer. De ettől még nem szűnik meg a dichotómia, legfeljebb más szintre kerül. Felmerülhet úgy a vita, hogy milyen és mekkora az állam szerepe ebben a többközpontú rendszerben, szemben a piac nem állami, tulajdonképpen tisztán piaci intézményeivel szemben. Konkrét kérdés lehet, hogy az államnak pusztán jogi eszközei vannak-e a piacépítéshez, -karbantartáshoz (és akkor mi ezek tartalma) vagy esetleg morális-politikai eszközei is. A kötet empirikus érvei a szabad együttműködés rendszerének lehetőségét a kis- és közepes vállalatok esetében támasztják alá, a szerző utal arra, hogy szükség van a nagyvállalatok és az állam magatartásának vizsgálatára is. Minden támogatást megérdemel ez a projekt. Az mindenesetre már most bizonyos, hogy a piacgazdasághoz szükséges „jogsabályok és informális normák létrehozása óriási civilizációs kihívás” (227). Tisztában kell lennünk azzal, hogy állam nélkül nem megy, de „abba a tévedésbe sem szabad esnünk, hogy a gazdaság szabályozása kizárólag vagy túlnyomórészt állami feladat lenne” (229). Mi ez, ha nem a régi vita újabb szinten való megjelenése és egy mérsékelt állásfoglalás abban?

Bízom benne, hogy egy másik kötetben a szerző ebben a kérdésben is szisztematikusan ki fogja fejteni álláspontját. Jelen, gondolatébresztő munkáját jó szívvel ajánlom a közönség figyelmébe.

Gróh Gáspár Költők és madarak, avagy nemcsak a lovaknak lehet szárnyuk

■ Amikor én jártam iskolába, Ady Endre *Héja-nász az avaron* című verse a kötelező tananyag része volt. Lehet, hogy az ma is, nekünk talán még kívülről is meg kellett tanulni. Untuk is becsülettel, ahogyan az irodalomtanítás sújtotta verseknek kijár, alighanem még a tanárunk is unta. A tankönyv idevágó fejtegetéseinek a közelében ott volt Léda fényképe is, aki legkevésbé sem felelt meg a mi korunk szépségideáljának (Brigitte Bardot volt az ügyeletes idol). Ezért szegény Diósy Ödönné rejtélyes okokból a tankönyvünkbe illesztett képét kellően ki is dekoráltuk, gondolom, voltak, akik (már-már kötelességszerűen) bajuszt rajzoltak neki, így teremtve éles kontrasztot malomkerék méretű kalapjával. Amúgy már az Ady-kor engedékenyebb szépségideálját sem Léda enyhén szétfolyóban lévő alakja testesítette meg, mert ő túlságosan is megtestesítette. Szabó Dezső, akinek nagyváradi tanár korában volt hozzá szerencséje, a rá jellemző kíméletlenséggel úgy vélekedett, hogy Léda is csak olyan volt, amilyen volt, de Ady szerelmi választásaiban többnyire nem a külső kapott döntő szerepet. Így aztán Lédából megkerülhetetlen irodalomtörténeti tény lett.

Ilyen súlyos, bár részben nem ismert előzményeket követően elemeztük aztán a *Héja-nászt*, tetéztve azzal a nehéz kötelességgel, hogy Adyban a tanterv és utasítás jegyében a forradalmár költőt kellett ünnepelnünk. Ő volt az, aki fogta magát, és vihar^{madár}ként azon lendülettel hidat is képezett Petőfi és József Attila között, mit sem sejtve arról, hogy milyen sok bajt okoz ezzel az utókor diákjainak. Eközben megszerezte még azt a jogot is, hogy az irodalom forradalmának képviselőjeként hathasson rá a szimbolizmus, noha azt viszont a dekadencia *odörje* lengte körül.

Az irodalomtankönyvek tanúsága szerint a költők nemcsak verseket írtak, hanem különböző hatások tárgyaiként tették ezt, amelyek közül Ady esetében (avagy tekintetében) kiemelendő a szimbolizmusé. Így aztán az őszi avarra hulló, fölborzolt tollú, szerelmes héjából ennek megfelelően szimbólum (kevésbé szofisztikált tanulók nyelvhasználatában egyenesen *szimbólem*) lett. Ez a tény azonban még mindig sokkal kevesebb gondot

okozott a kamaszokat tanító, balsorsú pedagógusoknak, mint Ady egynémely, kevésbé például állítható szerelmi életét közelebbről jellemző és így a szöveggyűjteményünkbe sem került verse, feltéve, hogy ők maguk ismerték azokat. A mindenkori tanárságot védelmező Szent Didaktika alakja ugyan még apokrif írásokban sem tűnik fel, de titkos szentélyeiben, vagyis az iskolákban emléke és kultusza élt, él és élni fog, és vegyük tudomásul végre, hogy az életben az a szép, hogy a legnagyobb veszedelmeket gyakorta csak a legnagyobb képtelenségek segítik elkerülni. A taníthatatlanul gazdag Ady-világgal való küzdelemtől a jobb sorsra érdemes pedagógusok a hőkölés művészetét gyakorolva feltűnés nélkül maradhattak távol a költő gondolkodásával kapcsolatos gondolkodás veszedelmeitől, nekünk meg tökéletesen mindegy volt, mivel rabolja időnket az iskola. Utólag látom, hogy mennyivel egyszerűbb volt megragadni tankönyvi szimbolizmusnál, és nem belekeveredni a naturalizmus, urambocsá, a testi realitások hírnasába, amely ügyekkel (természetesen szigorúan Ady vonatkozásában) alaposan zavarba lehetett hozni az ilyesmiről csak az ártatlanság és bánat képének dimenziójában értekezni szerető irodalom-tanárnőket. Férfi pályatársaikat kevésbé, nekik inkább Ady magyarság- és istenes verseinek a tantervi előírásban szereplő (proletár) internacionalizmussal és materializmussal, vagyis az úgynevezett tudományos világnézettel való ütközése okozhatott problémát. Becsületükre legyen mondván, hogy bőven akadt köztük, aki a párt és a költő világnézeti vitájában Ady mellé állt.

Ez azonban mit sem változtatott azon, hogy soha, senkinek eszébe nem jutott, hogy rákérdezzen, miben is áll a *héjanász*, nem mint szimbólum, hanem *mint olyan*. Amiről egyikünk sem tudta, hogy milyen, tekintve, hogy senki sem látott közülünk héját (és ha netán mégis, akkor nem tudta, hogy az). Arról pedig, hogy a héják miként nászkodnak, végképp nem voltak ismereteink. Illetve pontosan annyi lehetett volna, amennyit Ady elárult erről, tudniillik, hogy fölborzolt tollal lehullnak az őszi avaron, de hogy ez nem pusztán szimbólum, hanem valóság is lehet, az senkinek eszébe sem jutott. Merthogy a héjanász nem a biológia, hanem az irodalomórák tárgya volt. Amúgy pedig természetismereti tanulmányainkból mintha testületileg hiányoztak volna a ragadozó madarak, amennyiben mégis esett róluk szó, fajfenntartásuk gyakorlatát illetően csak a sötétben tapogatózhattunk. A héja így megmaradt irodalmi hősnek, Ady fantáziájából az őszi avarra előhullott jelképnek, legföljebb az aktív szókincsből már diákorunkra kiesett „fennhéjázó” szóban találkozhattak vele azok, akiket kíváncsiságuk a kötelező olvasmányokon túli irodalmi kalandok felé vonzott. Azokból esetleg tudhatta, hogy e szép kifejezés a nevezett madár magas szárnyalásának bizonyítéka.

Ez az ismeret azonban nem vitt közelebb Ady *lent-héjázásának* megértéséhez, és azon sem változtatott, hogy a madarak a mindennapi nyelvhasználatban és gondolkodásban az irodalmi szimbolizmust messze megelőzően szimbolikus jelentést kaptak.

Lásd Minerva baglyát, Leszbia verebét, sőt (hogy Adyra itt is utaljunk) Zeusz Lédáját, akivel hattyúként kereste a halandók üdvösségét. Arról pedig legfeljebb elrettentő példaként értesülhettünk, hogy a korunk fényességéhez képest mélysötétben tévelygő időkben az augurok a madarak röptét lesve keresték a jövő titkait. De azért még így is megmaradt nekünk Emese turulja, a Hunyadiak hollója és, ha nem is esett szó róluk, a Bethlenek hattyúja, a lengyelek koronás és a Habsburgok kétfejű sasa, hogy a sokféle birodalmi sásról és a sólymok gazdag választékáról ne is beszéljünk.

Mindenesetre madártani szempontból nem szabad figyelmen kívül hagynunk Arany János közléseit sem, noha e téren sem toladik tudásával, és választ ad arra a kérdésre is, hogy „Mért vijjog a saskeselyű? / Mért szállong a turul s ölyű?”, továbbá pontos képet ad a *Családi körben* a nagyszalontai Csonkatornyon rikoltozó baglyokról, amelyek minden bizonnyal gyöngybaglyok lehettek, mert csak az rikoltozik, és nem csekély mitológiai háttérrel mondhat, illetve rikolthat magáénak. Minerva már említett baglyaként is ezt a fajt volt szokás ábrázolni egykor, amikor még számított valamit Minerva, azaz Pallasz Athéné istensége. Más baglyok, ha egyéb nem jut eszükbe, jobbára huhognak, esetleg kuvikolnak. Vagyis, amikor Arany versében rikoltozó bagolyról ír (Herman Ottó szerint „Kiáltása éjjel hallható, kellemetlen, rekedtes *rűűű* szólam”, amit bárki rííínek is hallhat), akkor nem korábbi olvasmányait, hanem konkrét akusztikus élményét idézi. Azt viszont nem tudhatjuk, hogy a *Kevéháza* indításában mennyi egy irodalmi hagyomány aktualizálása és mennyi a tényleges madárhang-élmény. Lehetőségesnek tartom, hogy még a „hadintéző, baljós” madarak hangját is a valóságból ismerte, igaz, nem véres csatamezőkről. A turul (hogy őseink mely ragadozó madarat illeltek e névvel, az vitatott) és az ölyű, vagyis az ölyv alapvetően nem dőgező madarak, így inkább csak „baljós” előjelként tekinthetünk rájuk, előbbi a rokon hunokat, utóbbi ellenfeleiket jelképezheti – míg a (sas)keselyű klasszikusan dőgező madár, élő zsákmányra szinte sohasem támad. Herman Ottó azonban a barátkeselyűvel azonosította (talán ezért is tisztelte annyira, hogy vele kezdje *A madarak hasznáról és káráról* című kötetének madárismertetőit), és ezt a madarat ábrázolja legtöbb turulszobrunk is. Győzelmet azért jelképezhet, mert a csatatéren maradt diadalmas túlélők a saját halottaikat lehetőleg eltemették, a vesztesek maradványainak eltakarításában (holtukbani megalázásában?) a keselyűk, hollók, farkasok nyújtottak fölmérhetetlen segítséget, ezzel is csökkentve a járványveszélyt. Európa fekete évszázadait követően véget ért a keselyűk aranykora, de mindaddig, amíg az Alföldön tömeges volt a legeltetés, az elhullott állatok elegendő táplálékot biztosítottak a csökkenő állományoknak, de a modernizáció ezt sem viselte jól. „Mióta az elhullott jószág temetését törvény rendeli, a keselyű minden faja nagyon megfogyatkozott Magyarországon” – jellemzi a nagy heraldikai múltra tekintő faj szomorú sorsát Herman Ottó. De Arany János ifjabb korában Nagyszalonta környékén, a pásztorkodás

idejében még virágkorát élte, és ez a vidék nem is volt olyan távol a hatalmas utakat megtenni képes keselyűk legtartósabb fészkelőhelyétől, a Retyezáttól – így ő még „saját fülűleg” is hallhatta vijjogásukat. Chernel István, a magyar madártan klasszikusa a (fakó) keselyűről azt írja, hogy „kitartó reptű s ezért nem sok fáradságába kerül messzebb helyekre látogatni. Mint a keselyűk általában, oda húzódik, hol valami vész vagy csapás tizedeli a barmokat, s gyakran talál dögre”. Nos, ilyesmi a XIX. században sem volt ritkaság, és ez is megerősíti azt a feltételezést, hogy Aranynak lehetett személyes ismerete a keselyűk hangjáról is.

De visszatérve Ady verséhez: a héja mintha hiányozna a régebbi idők heraldikus kínálatából és általában a hagyományból, bár meglehet, van költői előzménye is, csak én nem találkoztam vele. A parlamenti, törvényszéki, hadművészeti héjáknak és galamboknak a szembeállításai kései fejlemény, mindenesetre a héja ezekben az összefüggésekben (is?) a kíméletlen, agresszív ragadozó példaként használatos. Ezt a vonásukat emeli ki Chernel István is, aki azt mondja, hogy „vadászati és gazdasági szempontból egyaránt kíméletlenül irtandó”.

Adyt ez a megközelítés hidegen hagyta, sokkal inkább a madár magas röpte és vadsága fogta meg: aligha irodalmi vagy szakirodalmi szövegek, hanem személyes tapasztalatai alapján. Chernel leírásából kiderül, hogy a praktikus szempontokon túl rá is hatott a héják gazdasági szempontból nem értelmezhető magatartása: azt is fontosnak tartja rögzíteni, hogy „április havában párosodnak s gyönyörű repülési mutatványokkal udvarolhatnak”. Erre figyelhetett föl Ady is, abból a néhány sorból, amiben a héja-kép megjelenik, arra következtethetünk, hogy valóságos élmény áll mögötte. Ennek jegyében röpkülhetett be költészetébe a héja, rögvést egy pár – akkor, amikor, mint láthattuk, a közgondolkodásban szinte minden ragadozó madár dúvadnak számított (ha nem bronzból készült).

Azt nem tudhatjuk, hogy Ady hol láthatta a valóságos héjanászt, ez történhetett Érmindszenten is, talán Zilahon. És amit látott, vad szépségében rögzült emlékezete filmjén. Nem mintha számítana, de a magam részéről jobban szeretném, ha ez Zilahon történt volna, amelynek egykori madárvilágát Szilágyi István is megidézi a köveit nem hegyre görgető, hanem kiapadt kútjába cipelő Szendy Ilkára csapó macskabagoly képével, mert ez a madár bizony rátámad a fészke környékét zavaró emberre is. Héják nászrepüléséről Szilágyi nem ír, pedig nagy természetjáróként akár láthatott is ilyet. Horgászként leginkább a nádasok fölött vadászó barna rétihéjával találkozhatott.

Hogy Ady versében a héják rendjét melyik valóságos fajta képviseli, az nem derül ki, erre utaló jelzés nincs a versében. Ám ez mit sem változtat azon, hogy az irodalom értelmezése során jelképpé avanszált héjapár éppolyan valóságos volt, mint az eltévedt lovas útját szegélyező ó-nádasokat elborító köd. Tekintve, hogy közelebbit nem tudunk róla, a pontosabb azonosíthatóság érdekében latinul az *Accipiter*, vagy amennyiben egy másik családba tartozott, a *Circus symbolicus* nevet adhatjuk neki. (Utóbbi esetben

nem a cirkuszra, hanem az annak nevéhez szolgáló körre, azaz a madár körözésére kell gondolnunk.)

Ady héjaképe tehát, irodalom és jelképiség ide vagy oda, nagyon valóságos. Kár, hogy a madártannal foglalkozó szakemberek verselemzéssel nem foglalkoznak, mert elmondhatnák, hogy Adynál a héja és a héjanász maga a nyers, hol szárnyaló, hol földre zuhanó (de nem ahhoz ragadt) valóság. A héják Chernel által is említett nászrepülése különleges légi produkció, amelynek során attraktív, olykor zuhanással fenyegető repülésekkel igazolja a családalapításra termettségét a hím (amely egyébként lényegesen kisebb termetű, mint a tojó, és ez Ady és Léda párosát illetően is megenged némi frivol áthallásokat). Egyes megfigyelések szerint olykor még maga a párzás is repülés közben történik, és ez a szó szoros értelmében szárnyaló szenvedély oly vakká teheti a fajfenntartás mámoros pillanatait élő madarakat, hogy közben a földre zuhanhatnak. (Amit egyébként sok szerelem és házasság alakulását illetően is jelképesnek tekinthetünk.) Ezt azonban ne úgy képzeljük, hogy (f)eldobott kőként csapódnak be a kora tavasszal még alig mutatkozó friss fűbe vagy az ősziől maradt avarba. Szárnyaik még az elragadtatás pillanataiban is teszik valamennyire a dolguk, így a két szerelmes madár nem szegi nyakát, és az aktust már a földön fejezik be.

Ady versében alighanem ez a látvány jelenik meg, meglehetősen pontossággal. Az általa látott valóságos héjanász vad szenvedélye gyakorolhatott rá olyan erős hatást, hogy látványát megőrizte képi emlékezetében. Ami további szempontokat kínál versének elemzéséhez. A bizonyosan tavaszhoz köthető élmény a vers metafizikai terében az őszbe kerül. Ezzel pedig már egy, ugyan hiányosan ábrázolt, de teljes évet mint teljes életciklust fog át. A vers kimondatlanul is a tavaszról indul, ahonnan rögvess messzebbre ugrik: „Útra kelünk. Megyünk az Őszbe” – írja, az így keletkezett hiátust tölti ki a Nyár „új rabló”-nak megidézésével (meglehet, ezek a „rabló”-k sem holmi fosztogatók, hanem egy régiesebb szóhasználat értelmében ragadozó madarak). Innen röpül a már valóban jelképes jelentést kapott héja-pár az ősz (Ősz!) felé, hogy ott hulljon le – az „ősz avaron”, a szerelem ravatalán. Hogy aztán a tél temesse majd el...

Őszi vers? Annyiban, hogy az elmúlás verse (nemcsak egy szerelem múlásáé!), amelyben egy valóságos, véletlen, egyszeri élmény nő maga fölé. Nincs benne fény, nincsenek benne színek, csak némi korhadó barnaság, sötétség. A beteljesült szerelem helyett csak a pusztulás, az élet megújítása helyett párzó magány. Az augur-Ady a héják valaha látott nászrepüléséből csak a földre zuhanást, a cáfolhatatlanul baljós jelet látta, ami az élmény után évekkel-évtizedekkel metafizikai jelentést kapott, és az illékony valóság, mint annyi más, a költészetben új otthonra talált. Ahogyan az annyiszor megesik sólyommadarakkal, pacsirtákkal, de akár egy cédrusdarabbal vagy súrolókefével.

Buji Ferenc

„Levegőt!”

Lányi András: *Bevezetés az ökofilozófiába – kezdő halódóknak*

Budapest, L'Harmattan Kiadó
– Könyvpont Kiadó, 2020,
208 oldal

■ Az ökológia a megmaradás tudománya – annak tudománya, amit elrontottunk. Míg az összes többi tudomány a gyorsítást szolgálja, vagyis a gázpedált nyomja, az ökológia az egyetlent, ami a féken tartja a lábát. Voltaképpen az ökológia e különleges eredetéből és helyzetéből fakad az, hogy az összes diszciplína közül a legátfogóbban látja a világot. A többi tárgya mindig valamilyen részterület; az ökológiáé az egész: az ember földi életének egésze. Éppen ezért sok tekintetben testvértudománya a filozófiának, amely – legalábbis eredeti funkciója szerint – úgyszintén az egészre irányult. A filozófia az ember és világának megértésére irányuló erőfeszítés. Az ökológia mint krízistudomány lényege: megőrizni – megőrizni, s nem elpusztítani azt, amit az ember kapott. Nem azért, mert az önmagában vett érték (ilyen egyébként sincsen), hanem azért, mert az emberi létezés a legszorosabb kapcsolatban van vele. A környezetvédelem valójában embervédelem, mert az ember szimbiotikus egységet alkot környezetével, s ha azt elveszíti, magát veszíti el. Illúzió a Marson vagy valamilyen exobolygón keresni az ember számára alkalmas életteret. Ha egy olyan bolygón, amelyen minden őt szolgálta, megbukik az ember, hogyan diadalmaskodhatna egy olyanon, amelyen minden ellene van? A Föld a kietlen kozmikus sivatag egyetlen oázisa, maga a kozmikus Édenkert, és ezt pusztítva az ember maga alatt vágja a fát.

Aki nem tájékozott az ökológiai irodalomban, hanem ismereteit a médiából szerzi, Lányi András könyvét olvasva meglepetten tapasztalhatja, hogy voltaképpen kétféle ökológia létezik: a filozófiailag megalapozott ökológia és a politikailag megalapozott ökológia. Ami ez utóbbit illeti, tévedhetetlenül felismerhető elhíresült jelszaváról: fenntartható fejlődés. Nos, némi túlzással Lányi András könyve úgy fogható fel, mint a „fenntartható fejlődés” eszméjének kritikája. A fogalom már önmagában is rávilágít az általa fémjelzett ökológia

tulajdonképpen és kizárólagos szándékára: kiküszöbölni a „mellékhatásokat”, amelyek útjában állnak annak a korlátlan gazdasági és technológiai fejlődésnek, amely megszerzett előnyeit a dolog természeténél fogva előbb-utóbb a politikai hatalom területén is érvényesíteni kívánja. A „fenntartható fejlődés” jelszava tehát egyáltalán nem a fejlődés ütemének mérséklését takarja, mint ahogy azt az ember első látásra gondolná, hanem éppen ellenkezőleg, az egyre nagyobb sebességre váltó fejlődést. Ugyanis nemcsak egyszerűen a fejlődéssel kell számolnunk, hanem a fejlődés fejlődésével is, vagyis egy exponenciális fejlődéssel, amelynek képviselői szeretnék minden elképzelhető környezeti akadályt elhárítani ennek útjából. Magától értetődik ugyanis, hogy a „mesterségességben” való – vagyis a technikai – fejlődés legfőbb gátjai éppen a természet világában fognak jelentkezni. A „fenntartható fejlődés” jelszava mögötti valódi mozgatórugó ilyen módon nem az ökoszféraért való aggodalom, hanem az aggodalom amiatt, hogy az ökoszféra kényes egyensúlyának fölborulása meg fogja akadályozni a fejlődést, illetve meg fogja keseríteni a fejlődés legfőbb haszonélvezőinek örömét. Ezért aztán a hipokrita ökológia képviselői számára a természet bizonyos értelemben olyan ellenség, amelyet pacifikálni kell, vagyis – hogy historikus kifejezéssel éljek – „le kell csendesíteni”. Így válik a hipokrita politikai ökológia számára a természetvédelem a természetellenesség-védelem eszközévé.

A hipokrita ökológia egyik jellegzetessége az ökológia redukcionista megközelítése, vagyis pusztá környezetvédelemként való értelmezése. Az ökológiai probléma azonban korántsem szűkíthető le a környezetszennyezés és a károsanyag-kibocsátás kérdésére. »Környezetszennyezés« – szokták volt szépítgetni az elszabadult Dolgok rémtetteit – mint ahogy Czakó Gábor fogalmaz. A maja-kicse indiánok mitológiája (*Popol Vuh*) szerint az előző világkorszak emberisége úgy pusztult ki, hogy legártalmatlanabb használati tárgyai, fazekai, kanalai, korsói önálló életre keltek, fellázadtak tulajdonosaik ellen, és megtámadták őket. Lányi András kritikája számos alkalommal irányul az ökológia e környezetvédelmi redukciójára. Mindenekelőtt a „környezetvédelem” kifejezés nagyon is alkalmas arra, hogy a problémát a kinti világra, az objektív szférába vetítse. Persze a környezet pusztulása e felfogás szerint sem független az embertől, csak éppen nem úgy fogják föl, mint egy betegség tünetét, hanem mint egy olyan gyógyszer (a technikai fejlődés) mellékhatását, amely kifejezetten az ember javát szolgálja. A világ jelenlegi állapotában a környezetvédelem nem egyéb, mint toldozgatás-foltozgatás. Ha ugyanis ragaszkodunk a gyógyszer-metaphorához, akkor ahhoz, hogy a gyógyszer mellékhatásait kiküszöböljük, újabb gyógyszerekre lesz szükségünk, amelyek mellékhatásait ismét csak újabb gyógyszerekkel lehet majd

kiküszöbölni, és ez így folytatódik a végtelenségig. A rossz diagnózisokból fakadó rossz terápiák csak prolongálják a kórságot. A bajok valódi forrásáról azért nem lehet tudása a hipokrita ökológiának, mert azok nem a rendszer mellékhatásai, hanem lényegének – technicizáció, globalizáció, centralizáció stb. – a folyományai, aminek felismerése viszont esszenciális, saját központi magjára irányuló önkritikát kívánna meg a rendszertől. Ilyet elvárni természetesen indokolatlan is lenne bármiféle érdekcsoporttól, amelynek mindig és mindenütt csak egyetlen – jellegzetesen imperiális – preferenciája létezik: saját maga erősödése, növekedése, terjeszkedése. Hogyan is lehetne például a globális digitális kontrollt közös nevezőre hozni a természet és a természetesség szeretetével?

A természeti környezet pusztulása vagy a demográfiai robbanás csupán a leginkább szembetűnő és egyúttal a leginkább zavaró visszahatása annak, ami a modernitás legbelső magjából fakad. Bár voltaképpen még csak nem is erről van szó, mert ezek a jelenségek az emberek döntő többsége számára egyáltalán nem szembetűnők, jószérivel nem is láthatók, hacsak a média külön rájuk nem irányítja a figyelmünket. A természet pusztulása és a demográfiai robbanás tehát csupán két, jellegzetes eleme egy fölöttébb sokrétű és gazdag tünetegyüttesnek. Mellettük még számos olyan jelenség van, amelyek ugyanarról a közös tőről származnak, és akár még súlyosabb hatással is lehetnek az emberre – viszont egy lényeges vonás megkülönbözteti őket az említett két „kihívástól”: a nemkívánatos mellékhatástól eltérően ezeket vagy nem tekintik zavarónak a növekedés szemszögéből, vagy egyenesen a kívánatos mellékhatások körébe sorolják őket. Hogy ezúttal csupán egyetlen ilyen jelenségre utaljunk: a folyamatos kultúrávesztés nemcsak természetes következménye a mai értelemben felfogott fejlődésnek (a technikai civilizáció és a kultúra sok tekintetben reciprok módon viszonyul egymáshoz), hanem egyúttal aktív felszámolása is mindannak, amit a kultúra még akár csak néhány évtizeddel ezelőtt is jelentett.

Lányi András többször is felveti a növekedés kényszerű voltának kérdését, mint ami az ökológiai probléma gyökerénél fekszik. Voltaképpen a „fenntartható fejlődés” kifejezés is e kényszer eufemisztikus megfogalmazása. Az embernek elegendő csak a kétpólusú világ megszűnése óta eltelt harminc évre gondolnia, hogy lássa: a növekedés, a progresszió egyre markánsabb jeleit mutatja a *fékevesztettségnek*, amely elsősorban a tudomány és a technika világában érhető tetten, hatásai viszont az élet egyre több területén jelennek meg (lifelong learning), és előbb-utóbb mindenki vagy magától, vagy külső nyomásra (ami végső soron egyre megy) rá fog kényszerülni a folyamatos „növekedésre” – nem utolsósorban tényleg azért, hogy ki tudja szolgálni a folytonosan gyorsuló fejlődést.

Ami a növekedés elkerülhetetlenségét, szinte már-már istencsapás-szerűségét illeti, első pillanatban talán azt mondhatnánk, hogy öngerjesztő folyamatról van szó: a világot saját lendülete, tehetetlenségi ereje hajtja előre, meghozza egyre gyorsabban, és emiatt nem képes reflektálni önmagára és saját tényleges helyzetére, emiatt nem képes megállni, és így figyelmének körébe kizárólag azok a tényezők kerülnek, amelyek veszélyeztetik ezt a korlátlan fejlődést. És hát magától értetődik, hogy egyre nagyobb sebességre kell kapcsolni ahhoz, hogy a természet – a természeti természet és az emberi természet – egyre hangosabb kiáltásai ne jussanak el az ember fülébe. Ha azonban nem elégszünk meg egy ilyen, merőben deskriptív magyarázattal, akkor azt kell mondanunk, hogy a folytonosan gyorsuló növekedés szükségképpeniségének és helyességének eszméje a Goebbels óta egyre kifinomultabbá váló propaganda legfőbb ideológiai árucikkévé, marketingtermékévé vált. A növekedés a legszorosabb összefüggésben áll a fogyasztással: az újabb és jobb mindig elavulttá teszi a régebbit és gyengébbet. A fogyasztás termeli a tőkét, a tőke termeli a hatalmat. Ezt az önmagát egyre magasabb szinten újratermelő pénz- és hataloméhséget immár semmiféle társadalmi észszerűség vagy erkölcsi tényező nem korlátozza belülről, mint ahogy olyan, fölötté álló – demokratikusan választott – politikai hatalom sincs, amely kívülről tudná korlátozni. A hipertrofizálódott egyéni vagy – nagyon szűk – csoportérdek mohóságának immár semmi nem szab határt, és szinte az egész emberiség lelkesen hordja a köveket egy új bábeli torony építéséhez.

Ne álljunk meg azonban a morális tényezők vizsgálatánál. Ha még mélyebbre ásunk, azt láthatjuk, hogy a modernitás – platoní terminusokat alkalmazva – nem a lét, hanem a keletkezés, nem az állandóság, hanem a változás civilizációja. Ami legmélyebben jellemzi világunkat mind teoretikus, mind praktikus értelemben, az az állandóság radikális elutasítása, és egyre tökéletesebb kiküszöbölése minden területen annak, amit a „metafizika” szó takar. Nem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni, ahogy Hérakleitosz mondta, és amit egyik követője, Kratülosz még következetesebben úgy fogalmazott meg, hogy már egyszer sem lehet ugyanabba a folyóba lépni. Miért? Mert nincs ugyanolyság, csak folyamatos változás, átalakulás, megmásulás. Már a marxizmusnak is a mozgás volt az istene („csak a mozgás örök”), s ha frissebb nyelvezettel is, de a mai ideológiák úgyszintén ezt a gondolatot hordozzák a szívükben – ideértve természetesen az ideológiátlanság különböző ideológiáit is. Márpedig a mozgás, a változás annál inkább az, ami, minél nagyobb sebességgel történik. Egyre magasabb szintre transzformált változás csak egyre magasabb sebességre kapcsolt mozgásban jöhet létre. René

Guénon azonban arra figyelmeztet, hogy a folyamatosan gyorsuló mozgás rendszerint a zuhanás ismérve.

Lányi András rendkívül gondolatgazdag könyvéből e rövid reflexió csupán néhány dologra igyekezett felhívni az olvasó figyelmét. Valójában a könyv kimeríthetetlen tárháza mindazoknak a gondolatoknak, amelyek túlbecsülhetetlen fontosságúak az emberiség túlélésének, az emberhez méltó élet jövőjének szempontjából. Formailag a könyv egyszerűen *bevezetés az öko-filozófiába*, s mint ilyen, a különböző, gyakran egymásnak is ellentmondó elméletek és iskolák nézeteit foglalja össze, de ezenközben a szerző szelíden terelgeti olvasóját az általa helyesnek tartott felfogás felé. Amit azonban Lányi András képvisel, az nem valamiféle iskola vagy irányzat: a könyv egy minden egyéni érdektől mentes, minden ideológiától független ember gondolatait tartalmazza, aki a megszokott ökológiai felelősségtudaton túl arra is képes, hogy az adott társadalmi jelenségeket legmélyebb pontjukig átvilágítsa. Ahogy Marcus Aurelius elmékedései filozófiai álláspontjától függetlenül mindenkihez szólnak, éppúgy Lányi András könyve is minden premisszától független érvényességgel rendelkezik az ökológia területén. Mindazon politikai és transzpolitikai szereplőknek, akik dollármilliókat ölnek az ökológiai problémák kutatásába, elegendő lenne elolvasniuk Lányi András könyvét, amely tálcán kínálja a megoldást. Ha azonban megtörténne a csoda, és kezükbe vennék e könyvet, rájöhetnének, hogy pontosan ez az a megoldás, amit mindenáron el akarnak kerülni, mert amit ők szeretnének, az az, hogy a kecske is jóllakjon és a káposzta is megmaradjon – vagyis a technológiai progresszió is ad astra haladjon előre, és közben a Föld is megmaradjon élhetőnek. Ama megoldások ellen tehát, amiket e könyv javasolt, csak egyetlen komoly érvet lehet felhozni: a pusztá ellenérdekeltség „érvét”.

Könyve utolsó nagyfejezetében Lányi András öntudatlanul is rámutat az ökológia zsákutcs fejlődésének lehetőségére, ugyanis ahogy belemerül azoknak a többnyire posztmodern ihletettséggű elméleteknek a világába, amelyek az ökológia filozófiai megalapozásának igényével lépnek fel, úgy veszíti el addig biztos tájékozódóképességét. Ez azonban tulajdonképpen nem a szerző hibája, hiszen a posztmodernizmus ingoványos talaján még a világos és egyértelmű gondolatokhoz szokott ember is csak bizonytalan léptekkel halad előre. Az idős Karl Jaspers is megvallotta, hogy valójában sosem sikerült pontosan megértenie, mit is ért barátja, Heidegger a „lét” alatt... Az ökológia „fejlődésének” e fázisában az iskolákat felváltja a diszciplína teljes pulverizációja, és az egyes öko-filozófusoknál a holisztikus érdekeltség örve alatt egyeduralkodóvá válnak a sokadlagos egyéni szempontok és meglátások.

Végezetül nem feledkezhetünk meg a *Bevezetés az öko-filozófiába* egy nagyon is markáns vonásáról: a szerző kiemelkedő

humorérzékéről, amelynek számos megnyilvánulásával találkozhatunk a könyv egészében. Természetesen ez a humor, amely már az alcímben is megjelenik (*kezdő halódóknak*), kifejezetten intellektuális természetű – vagyis szellemesség. Szellemes pedig csak az lehet, akiben van szellem. Ez a gyakran kifejezetten szarkasztikus humor azonban érezhetően bizonyos rezignáltságot, néha már-már keserűséget takar. De hát a humor mindig akkor virágzik, amikor valaki súlyos akadályokba ütközik, és ezért van, hogy a humor a diktatúrákban éli fénykorát. És hát, valljuk be, a Lányi András- vagy Gyulai Iván-féle ökológiai szemlélet esélyei körülbelül hasonlóak, mint a diktatúrákban élő másként gondolkodóké.

E szemlélet „hátrányos helyzetét” sajnos a könyv igénytelen külső megjelenése is megerősíti: puhafedeles kötés, túl kicsire méretezett betűk (a mottók betűnagysága egyenesen a termék címké betűnagyságához közelít), a névmutató hiánya – ami különösen súlyos hiányosság egy nevek sokaságával operáló könyv esetében. A könyvnek ez a könyvészeti megjelenése pontosan tükrözi azt a társadalmi súlyt, amit egy olyan „marginális” kérdésfeltevés képvisel, amely magának az embernek a földi sorsára irányul.

Itt akár véget is érhetne ez az írás, ha nem lenne a könyvnek egy drámai epilógusa, amely a főszöveg után, már a koronavírus-járvány időszakában született. De hát elvégre maga a járvány is drámai változást hozott. Első pillanatban Lányi Andrást is a külső, mondhatni, felszíni ökológiai változások nyűgözik le: „A koronavírus szinte egyik pillanatról a másikra elérte, amit a zöldek évtizedek óta követelnek.” Vajon kívánhat-e ennél többet egy ökológus? Ha Lányi András egyszerű – egyszeri – környezetvédő zöld lett volna, akkor itt meg is állhatott volna. A könyv egészének fényében azonban a koronavírus-válság ilyen értelmezése teljesen hamis lett volna. A környezetvédelem szintjénél mélyebbre nézve ugyanis azonnal látszanak a válság árnyoldalai, messze túl az egészségügyi vagy „nemzetgazdasági” problémákon: „Életünk megszokott része lesz [...] a számítógép képernyője előtt töltött mindennapok, a rettegés ismeretlen, új betegségektől, s a kárpótlás, amit a virtuális (túl)világ kínál nyomorúságos életünkért.” Lányi tisztában van azzal, hogy „történelmünk legveszedelmesebb pillanatait éljük”, és az a veszély fenyegeti az emberiséget, hogy „erőfeszítései[n]k nem lesznek hiábavalóak: a gazdaság ismét virulni fog – egyre betegesebb világban”. E betegségnek az ökológiai krízis azonban csupán a tünete: „Ha [...] erkölcsi gondolkodásunk nem éri utol a technológiánkat, akkor belátható időn belül eltűnnek bolygónkról az emberhez méltó élet feltételei”, és „félreértés ne essék, ezek kulturális feltételek – a természet pusztulása csak indikátora a gyászos folyamatnak”. Ha pedig ezek a kulturális feltételek nem teljesülnek (voltaképpen a

könyv döntően e kulturális feltételekkel foglalkozik), akkor az ökológiai katasztrófa mellett ott fogjuk találni a tünetek között azt a jólétet is, ami nem más, mint „példátlan kiszolgáltatottság a technológia rendjének, a gazdaság kérlelhetetlen logikájának”. Azzal kell számolnunk, hogy a kezdeményezés végleg kicsúszik a kezünk közül, és a jövőnknek ezek az arctalan mechanizmusok fogják meghatározni.

Lányi szerint három tényező áll útjában annak, hogy az emberiség a kezébe vehesse sorsát:

Először, „az emberiség történetében nem összpontosult még ilyen szűk körben a fegyveres, információs és pénzügyi hatalom”. Ennek képviselői – részint a hipokrita ökológia hívei – azonban a legkevésbé sem érdekeltek abban, hogy a jelenlegi válságból kiinduló változás egy emberhez méltóbb élet felé induljon el, és ezért „továbbra is gátlástalanul fogják feláldozni az emberhez méltó élet természeti és kulturális feltételeit uralmuk fenntartása érdekében”.

Másodszor, e hatalom megteremti fennmaradásának és folyamatos növekedésének „kognitív” feltételeit, ugyanis „az elektronikus tudatipar függőségében élő nemzedékek [...] döbbenetesen tájékozatlanok a körülöttük zajló, földtörténeti léptékű változások valóságos természetét illetően”. Márpedig mindenféle pozitív változás előfeltétele egy olyan exodus lenne, amely „kihozza őket a digitális rabszolgaság Egyiptomából”.

Harmadszor, Európa elsősorban nem a „felvilágosodás szellemi vívmányait” exportálta globálisan, hanem tudományos és technikai vívmányait, viszont ezek „most félelmetes erőt kölcsönöznek a szabadság ellenségeinek”, olyannyira, hogy Lányi András szerint „soha [...] nem állt ilyen rosszul az emberiség ügye”.

Bárhogyan is értékeljük, a pandémia egyfajta társadalmi katalizátorként forradalmi sebességű és mélységű változásokat indított el, egy igazi pánrevolúciót, világforradalmat. A koronavírus-válság világított rá arra, hogy a demokratikusan választott hatalom nem önmagától, saját belső értékrendjétől és preferenciáitól fogva tartóztatja meg magát saját hatalmának egyre korlátlanabb kiterjesztésétől, hanem a „fékek és ellensúlyok” ama rendszerénél fogva, amely csak a megszokott bel- és külpolitikai viszonyok között működik, és ha alkalom adódik arra, hogy ezeket zárójelbe tegye, akkor ezt meg is teszi. Intő jel e tekintetben a kínai államkapitalizmus, amelyben a meglepően hatékony járványkezelés nem kevésbé hatékony állami kontrollal párosul – márpedig Kína és a Nyugat egymással való politikai és gazdasági rivalizálása mögött könnyen megtalálhatjuk azt a közös nevezőt, amely „kéz kezet mos” alapon összeköti őket: a saját népességük fölötti egyre totálisabbá váló kontrollt, amely nemcsak kívülről valósul meg, hanem a közvélemény tömegtermelése révén is. A nyugati világban a totális eladósodás fojtogató rendszere ágyaz meg a nemzeti

szuverenitás felszámolásának, és így a demokratikusan választott vezetők már inkább a nemzetek feletti gazdasági és pénzügyi érdekcsoportoknak elkötelezettek, mint tulajdon választóiknak. A pénzügyi-gazdasági hatalmak nem csupán azt a politikát teszik eszközükké, amely morális tartásának gyengülése miatt amúgy is egyre kiszolgáltatottabb, hanem még a tudományt is instrumentalizálják. Az „etika”, „igazság” és „méltányosság” eddigi jelszavait immár nyíltan felváltja a nyers hatalmi érdek. Egyes transznacionális cégbirodalmak, vállalatok és pénzügyi érdekcsoportok olyan hatalmasra nőttek, hogy magukat versenyen kívülinek tekinthetik, és így már a kapitalizmus és általában a magántulajdon korlátozásának igényét is megfogalmazhatják – mindezt természetesen a „szociális önzés” és a „társadalmi egyenlőtlenség” felszámolásának nevében. E politikai és gazdasági érdekcsoportok részéről minden morális és „humanitárius” típusú hivatkozás minimum gyanút kelt. Lassan már semmi sem az, aminek látszik. A természetes, történelmi/földrajzi gyökerekkel rendelkező és szerves módon kibontakozó lokális közösségeket felváltják az individuumok mesterségesen előállított csoportjai, beágyazva azokba az agyonszabályozott társadalmakba, amelyek között immár egyre kevesebb különbség van. „Én nem ilyennek képzeltem a rendet” – mondhatná joggal, József Attilát idézve Lányi András, aki szerint ezekkel a globális szabályozó rendszerekkel szemben bármiféle előrelépést csak „a szabadság kicsiny köreinek” fokozatos tágulásától, majd e körök összeérésétől lehet remélni.

Kengyel Péter Interdiszciplináris válaszok az ökológiai krízisre

Dipesh Chakrabarty: *Posztkoloniális tanulmányok és az éghajlatváltozás kihívása*¹

■ Az 1990-es évek óta a közéleti viták fontos témája a globalizáció és az általános felmelegedés. Dipesh Chakrabarty, a University of Chicago történészprofesszora Homi K. Bhabha írásaival szemlélteti, hogy a kortárs posztkoloniális gondolkodást milyen kihívás elé állítja az éghajlatváltozás problémája.

Az 1950-es és 60-as években az angolszász egyetemeken megjelenő posztkoloniális kritika beépült a globalizáció későbbi szakirodalmába, noha a globalizációról szóló tanulmányok a szociológia, a közgazdaságtan és a kulturális antropológia új eredményeire is hangsúlyozottan támaszkodtak. A szakírók egyetértének abban, hogy a környezeti válság elsődleges oka a kapitalizmus profitorientáltsága, de a megoldási javaslatok irányát három, eltérő szemlélet jelöli ki. Az univerzalista felfogás az általános emberi jogok érvényesítését tartja szem előtt; a posztkoloniális gondolkodás az ember „antropológiai különbségeit” hangsúlyozza (ezeket emeli ki a globalizáció irodalma is); végül az antropocén korszak teoretikusai arra az új keletű „geológiai erőre” hívják fel a figyelmet, amellyel az emberiség évezredekre megváltoztathatja a Föld éghajlatát.

Chakrabarty a posztkoloniális eszmerendszer fő értékét a hagyományos társadalomtudományi iskolák meghaladásában látja. Mint rámutat, Homi Bhabha posztkoloniális kritikai munkáiban is a különböző – marxista, liberális, feminista – irányzatok az ember létállapotáról szóló általános gondolkodással ötvöződnek.

Az ember a mai posztkoloniális kritikában

Bhabha szerint a globális kapitalista rend „szubalternjei”, vagyis a társadalmi hierarchián kívüli csoportjai (a hontalanok, a migráns munkavállalók, a menedékkérők, a menekültek, valamint egyes esetekben az etnikai és szexuális kisebbségek) életvilágukkal

kikezdi a társadalmi stabilitást. Kívülállóként lerombolják a határok nélküli, jól „áttekinthető” világ kozmopolita ideáját, mert a túlélés összetett és – jogi értelemben is – ellentmondásos, „szubverzív” stratégiáit képviselik. Bhabha szerint a hontalanságukat az okozza, hogy a kapitalizmus logikája a nemzetállamokat uniformizált világba próbálja tömöríteni, amiben paradox módon bizonyos, nemzetek feletti folyamatoknak már nincs helye, kifejlődési formája. Nem közvetlenül a nyugati nemzetállamok teszik az illegális migránsokat, vendégmunkásokat és menedékkérőket hontalanná, hanem a jelenség mögött a globalizáció és a posztkoloniális fejlődés egyenlőtlenségeivel sújtott szegény, harmadik világbeli országok demográfiai nyomása áll. Az emberi és állampolgári jogok tényleges gyakorlása, a közösségi és társadalmi szerepvállalás lehetősége elérhetetlen azon százmilliók számára, akiknek még tiszta ivóvíz sem jut. A nyugati társadalomtudományok, a bürokratikus, központosított állami intézmények és multinacionális óriásvállalatok nem rendelkeznek olyan módszertannal, technikákkal, amelyek segítségével megismerhetnék, leírhatnák és szociológiai szempontból eredményesen kezelhetnék ezeket a „koloniális” csoportokat. A XIX. században az európai imperializmus a határvidékeit pontosan kijelölt határokká változtatta; napjainkban, a migráció és a globalizáció hatására ellentétessé vált ez a folyamat: a Nyugat kulturális és politikai határai nehezen leírható határvidékké váltak. Ezért lett a XXI. századra Európa a posztkoloniális vizsgálódások legfőbb terepévé.

Az ember az antropocén korában

A globalizáció mellett az általános felmelegedés felelős a menekültáradatért. Különös módon ez a lényege szerint természeti jelenség szintén a világpolitika, a nemzeti politikák cselekvési korlátaival, illetőleg a társadalomtudományi diszciplínák elavult módszertanával szembesít. Elsőként a Nobel-díjas holland kémikus, Paul Crutzen hívta fel a figyelmet arra, hogy a globális és regionális éghajlatváltozást nagyrészt az emberi tevékenység okozza. Az 1950-es évektől az ember „geofizikai erővé” vált, és ez komoly kihívás az antropológiai specifikumokat hangsúlyozó posztkoloniális gondolkodás számára is, mert az antropocén-elmélet megkettőzte az ember alakját: elválasztja a hétköznapi „emberi” tevékenységet és az emberiség ember feletti, emberen túli hatását.

Tanulmányában Chakrabarty szemléletváltást sürget: a humán tudományoknak olyan megértési-felmérési attitűddel kell fordulniuk a jövő felé, mint ahogy a történészek a múltat vizsgálják. A művészet és a szépirodalom is empátiával ábrázolhatja azokat, akik a jövőben szenvednek az emberiség

geofizikai erejének hatásait. Ezt az előrelátást kell alkalmaznia az antikoloniális és posztkoloniális kritikának, sőt a modern politikai gondolkodásnak is.

Chakrabarty arra hívja fel a figyelmet, hogy a globális klímaváltozás – és a vele összefüggő migráció – nem egyszeri esemény, hanem olyan, összetett folyamat, amelynek részeseményei megjósolhatatlan következményekkel kapcsolódnak össze más problémákkal, ezért rendkívüli módon növelik a „kockázati társadalom” kialakulásának esélyét. Másrészt bármennyire antropogén eredetű a globális felmelegedés, az éghajlatváltozás, az emberiség nem kellően egységes és tudatos, ezért nem képes megfelelő technológiai és politikai választ találni a krízisre. Hiába próbálunk többféle szempont alapján gondolkodni az új korszakról és a megoldás lehetőségéről, rendre korlátokba ütköztünk, mert maguk az érvrendszerek, a szempontsorok ellentmondásai zárják ki a hatékony cselekvés lehetőségét. E változó szempontrendszerek követése, elemző vizsgálata és összehangolása a kortárs posztkoloniális kritika fő feladata.

Joe Smith: *Történetek köré gyűjtve. Interdiszciplináris kísérletek az energiarendszerek közti átmenetek támogatására*²

■ Morus Tamás 1516-ban adta ki *Utópia* című munkáját. A kötet megjelenésének ötszázadik évfordulójához kapcsolódik *A változás történetei* elnevezésű kezdeményezés. Joe Smith tanulmánya számba veszi azokat a projekthez kapcsolódó történeteket, amelyek segítségével minél többen vonhatók be az energiarendszerek változásairól szóló gondolkodásba. A történetek célja, hogy megújítsák az energiatermelésről és -felhasználásról szóló közéleti diskurzust, emellett olyan fórumot teremtsenek, amely elősegítheti egy tudományközi csapat munkáját, az informatika, a társadalom- és bölcsészettudományok, a média és a művészeti élet képviselőinek bevonásával. A tanulmány foglalkozik a projekt elméleti és gyakorlati oldalával, továbbá számot vet a klímaváltozás elleni fellépés stratégiáival és korlátaival.

A projekt történetfogalmába beletartozik a történelem, a történetmesélés, a szépirodalom és a futurológia. A sokszínű anyag közös vonása, hogy a különböző civilizációk energiához, az energetikai rendszerekhez fűződő viszonyát vizsgálja. A projekt londoni helyszínű *Demanding Times (Próbára tevő idők)* című része az energiapolitika múltját, jelenét és jövőjét tárja fel tudósok, művészek és újságírók bevonásával. A második

rész címét – *Future Works (Jövőbeli művek)* – az magyarázza, hogy Anglia középső és északi részén a „works” köznyelvi jelentése „gyár/munkahely”. A projekt az ipari felhasználású energia jövőjét mérlegeli ebben a régióban, illetve az ipar tájformáló hatását vizsgálja. A harmadik projekt – *Everyday Lives (Mindennapi életek)* címmel – Dél-Walesben elemzi az energiatermelést és -felhasználást, javarészt a költészet és a közös szóbeli hagyomány alapján.

A *változás történetei* című projekt alkotói hangsúlyozzák, hogy tudományáganként eltérő az elemzések módszertana és végkövetkeztetése, de a program így valósíthatja meg célkitűzését: új összefüggések fényében ismerteti az energiatermelés és -felhasználás témáját.

Timothy W. Luke: Az antropocén politikai kritikái³

■ Timothy W. Luke szerkesztésében a *Telos* akadémiai folyóirat 2015. őszi száma az Environmental Political Theory (Környezet-politikai elmélet) elnevezésű munkacsoport tanulmányait teszi közzé. Az ökológiai gondolkodókból, morálfilozófusokból, politológusokból és aktivistákból álló kicsi, de aktív közösség főképp arra hívja fel a figyelmet, hogy a manapság egyre inkább tért nyerő antropocén diskurzust teoretikus-módszertani ellentmondások és erős politikai nyomásgyakorlás jellemzi.

Az antropocén-elméletre épülő ipari ökológiai elemzések alaptézise szerint a fosszilis energiahordozók égetése tette lehetővé a modern, nagyvárosközpontú, iparcentrikus életet, ugyanakkor ez olyan mértékben csökkentette – és csökkenti – a bioszféra életképességét, hogy az már a nyugati civilizáció és távlatilag az emberiség létét veszélyezteti. A teória hívei az ökológiai pusztítás erkölcsi terhét az egész emberiségre, nemcsak a jóléti, ipari társadalmakra hárítják. Másrészt a sötét közeljövő vízióját radikális gazdasági, politikai és társadalmi beavatkozások igazolására használják fel.

A vitatható pontok ellenére nagy a kereslet az antropocén-narratíva iránt, amely sajátos módon ötvözi a történelem liberális és konzervatív szemléletét. Az elméletben azonban eltűnik az emberi történelem sokszínűsége, mivel alapvetően materialista alapokra – az elmúlt kétszázötven év során növekvő fosszilisüzemanyag-felhasználásra – helyezi a hangsúlyt. A múlt antropocén krónikájában az emberiséget kizárólag az vezérli, hogy ipari-technológiai fejlődése érdekében minél gyorsabban minél több energiát használjon.

A tanulmányok szerzői úgy látják, az antropocén-elmélet ma már több az ökológiai pusztítás jelenségeinek összegzésénél. A teória olyan iránytű lehet, amely utat mutat az emberiségnek,

miként illeszkedhet be a bolygó életébe anélkül, hogy tönkretenné. Az okosvárosok és a biodiverzitással rendelkező tájak jó példák arra, miként válhatunk hasznossá Földünk számára. De a szerzők arra is rámutatnak, hogy az ökopolitikai döntések mögött is gazdasági érdekek állnak, és rendre homályban maradnak azok a tényleges „folyamatvezérlők”, akik jelentős anyagi hasznot húznak a globalizált természetvédelem programjából.

JEGYZETEK

- 1 CHAKRABARTY, Dipesh: *Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change = New Literary History*, Johns Hopkins University Press, 2012, 1. sz., 1–18.
- 2 SMITH, Joe [et al.]: *Gathering around stories. Interdisciplinary experiments in support of energy system transitions = Energy Research & Social Science*, 2017, 31. sz., 284–294.
- 3 LUKE, Timothy W.: *Political Critiques of the Anthropocene = Telos* (172.), Fall, 2015

Fehér Anikó

„Emberi nyelven kell szólni...”¹

Körinterjú Kernács Gabriella munkásságára emlékezve

■ **Kernács Gabriella** (1943–2021) művészettörténész, szerkesztő, a Magyar Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja. B. Farkas Tamással közösen kapta meg a Magyar Örökség díjat. A Magyar Televízió kortárs magyar képzőművészeti és művelődéstörténeti sorozatainak szerkesztéséért, művészettörténeti munkássága elismeréseként az MMA Művészeti Írói Díjával is kitüntették.

Kernács Gabriella nem művészcsaládba született. „A női becsület olyan, mint egy kardpenge, azon a lehelet is meglátszik” – mondta általános iskolai tanára, akit e mondat miatt többé nem láthattak, ám a szavak megmaradtak a tanulóiban. Talán nem véletlen, hogy Kernács Gabriella élete végéig emlékezett erre, és gyakran idézte. A Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett, több osztálytársa is jelentős szakmai életutat járt be.

Mint általában a művészettörténészek, először a Képzőművészeti Főiskolára jelentkezett, de nem vették fel. A bölcsészkar régész–művészettörténész szakát szerette volna elvégezni, ám ez a szak nem indult akkor, és a káderlapja sem volt „megfelelő”. A Pannónia Filmstúdióba ment dolgozni, ahol végigjárta a ranglétrát: kifestőként, kihúzóként, rajzolóként, majd fázisrajzolóként dolgozott. (Ez az intézmény – hasonlóan egykori gimnáziumához – számos művésznek jelentett afféle menedéket, alkotási lehetőséget.) Egy év múlva újra felvételizett, ezúttal sikerrel, és végül művészettörténész lett. A diploma kézhezvétele után azonnal a Magyar Televízióhoz szerződött, szerkesztőnek. Ekkortájt indult el a színes adás, efelé a kezdeti lépéseket ő és kollégái tették meg. Ez volt az egyetlen munkahelye, negyven évet töltött itt. Kernács elsősorban képzőművészekről, szobrászokról, de a népművészetről és egyáltalán a kultúra történetéről készített sorozatokat és önálló műsorokat, több mint ezer televíziós alkotás fűződik nevéhez. Főleg portrékat és dokumentumfilmeket forgatott, de emlékeztetések kiállításmegnyitói, írásai is. A Kernács Gabriella – B. Farkas Tamás szerkesztő-rendező páros (házaspár) alkotásai a mai napig jelentősek, fontosak és időtállóak.



Kernács Gabriella
(1943–2021)

Fontosabb sorozatai: *Ízlések és pofonok*, *Az öltözködés művészete*, *Ismerkedés a szobrászattal*, *A TV Galériája*, *Örökség*, *Korok és bútorok*, *Telegroteszk*, *Hasznos mulatságok*, *A hét műtárgya*.

Portréfilmet forgatott Aba-Novák Vilmos, Anna Margit, Ámos Imre, Balázs János, Deim Pál, El Kazovszkij, Gyarmathy Tihamér, Harasztý István, Jovánovics György, Kassák Lajos, Keserü Ilona, Kolozsváry Ernő, Kós Károly, Mattis Teutsch János, Melocco Miklós, Ország Lili, Schéner Mihály, Somogyi Győző, Szabó Vladimir, Szalay Lajos, Tóth Menyhért, Vörösváry Ákos és mások életútjáról.

Kernács Gabriella és B. Farkas Tamás munkásságáról, a magyar televíziózásban betöltött szerepéről Dvorszky Hedvig (1942) Ferenczy Noémi-díjas művészettörténész, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja publikált könyvet, *Képek, szobrok, képernyő* címmel (MMA 2016). „Ahogy a könyvek, katalógusok lapjai megőrzik az egyes életműveket, úgy a televíziós képzőművészeti film is ezt teszi, de mégis nagy a különbség. Kernácsék portréfilmjeiben a művön keresztül mindig a személyiség, az ember benső világa tárul föl ihletett filmképek sorában, amelyek éppen azért, mert az elhangzott szó azonnal a mű legárnyalabb részleteivel illusztrált, a lassú kameramozgásával hagyja a szemlélőt e kettős hatás révén a mű lelkebe merülni. Ez a szinte-azonosulás – a zenén kívül – semmi más élményhez sem fogható. Különös módon és minden bizonnyal ennek a pszichológiai mélyre hatolásnak a következtében, minden technikai változás mellett, ezek a televíziós-képzőművészeti filmek nem váltak avulttá, mert a műveket szemlélő ember örök kíváncsisága mellett a művekkel egyenrangú, valóban egyedi élmények hatását képesek kiváltani. Elnyert díjaik igazolják

műsoraik pozitív szakmai és emocionális hatását. Kernácsék filmjeit ma is vetítik az egyes kiállítások alkalmával a különböző intézmények és maguk az alkotóművészek. Ha idegen nyelven is előadhatóak lennének, akkor a magyar művelődéstörténet, népművészet, képzőművészet és iparművészet nagykövetei lennének, akárcsak a párhuzamként említett egykori és mai múzeumi kiadványok. A portréfilmek mellett, éveken át kitartóan követték az egymás után jelentkező változatos, újabb művészi felfogásokat, ezekben az akcióknak nagyobb teret hagyva, hogy a gyakran nézőtől idegen művészi produktumokhoz maguknak az alkotóknak a szavai adják a hiteles értelmezéseket.”

Az alábbiakban pályatársak, képzőművészek és művészettörténészek osztják meg Kernács Gabrielláról szóló emlékeiket a *Magyar Művészet* olvasóival.

Dvorszky Hedvig: Kulturált művészettörténész és televíziós szerkesztő volt. Akár a vele történt események, akár a művészekről készült filmjeinek történetei voltak beszélgetésünk forrásai, például az MMA Kiadónál, 2016-ban megjelent róla készült könyvünkben mindig egy-egy anekdotával hozta közel az aktuális témát: a középiskolai latintanárunk például kiküldte a diákokat II. Rákóczi Ferenc fejedelem szobrához, hogy az annak talapzatára vésett latin mondatot leírják, majd az órán magyarra fordítsák. Azokban a kádári időkben ezzel az élménnyel összekötve tanította a klasszikus nyelvet és az elhallgatott magyar történelmet, amit így egy életre megjegyeztek a tanítványok.

Gabi televíziós műsorszerkesztőként gazdag képi fantáziáját is remekül használta a kamera előtt eseteként feszengő művészek alkotásainak ihletett megjelenítésére. A műsor készítése során megnyugtató, tapintatos viselkedésével, humorával oldotta a szituációt. Közben a műfaj adta feszes időhatárok ellenére nem hagyott ki egyetlen érdekes szituációt sem. Az egykori belvárosi Vigadó épületében volt a Képcsarnok Vállalat egyik galériája, hosszú időn át onnan közvetítették a *TV Galériája* című, kortárs képzőművészeti műsort. Ebbe a munkájába vont be engem is. Itt tapasztalhattam meg az említettekén túli alapos felkészültségét. A televíziós művészeti ismeretterjesztés újdonság volt akkoriban, de ez a fajta, bölcsész jellegű alaposság nem volt jellemző.

Televíziós szerkesztőként mindig „hátra maradt”, nem szerepelt, viszont nagyon alaposan kidolgozta a forgatókönyvet, legyen szó a hírhedt 301-es parcelláról, Melocco Miklós szokatlan látásmódú Ady-szoborkompozíciójáról, Szenes Zsuzsa pop-artos textilműveiről vagy Schrammel Imre hangsúlyosan technikai eredetű kerámiaplasztikai bravúrajairól. Műsoraik java részét általában az akkoriban avantgárdnak tekintett művészekről készítették. Az ő munkáságuk bemutatása már önmagában kuriózum volt a korabeli egyetlen televíziós csatornán. Gabi a maga csendes, mosolygós modorával a nagyhatalmú televíziós emberek között is elérte a bemutatás lehetőségét, persze nem

„harcosan”, hanem kitűnő diplomáciai érzékkel. Érdekes módon, a későbbiekben, amikor Gabi főleg egy-egy könyv írásával, szerkesztésével foglalkozott, a televíziós képi látásmód e munkáira is igen jó hatással volt. Remekül érezte a szövegek és képek arányait, a feszes szerkesztői vágásokat.

Művészettörténész-írói működése fordítva működött: televízióként ő kereste meg a művészeket, ám a későbbiekben, ha egy-egy művész tanulmányt vagy könyvet szeretett volna, akkor ők keresték meg őt. Olyan elismerést és rangot vívott ki magának a kortárs képzőművészek körében, hogy mindegyikük örült, ha Kernács Gabriella írt róla.

Pérel Zsuzsa (1947) a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas képzőművész, kárpitművész:

Az élet megadta, hogy többször találkozunk, filmet készített a munkáimról és rólam. Különösen emlékezetes, amikor az aubussoni kiállításomra kiutaztak B. Farkas Tamás rendezővel, a férjével. Akkor sem az utcákat nézte, csak azt, miként tud a legjobban közvetíteni valamit úgy, hogy az élmény legyen a néző számára.

Fantasztikus, léleklátó filmet csináltak akkor. Kiderült számomra, hogy Gabriella hosszan könyvtárazik, mielőtt egy művésszel elkezdi beszélgetni, hogy tökéletesen ismerje a műfajt. Ebben a filmben is az volt az érdekes, hogy én, aki évtizedek óta a gobelint szövöm, tőle tudtam meg sok-sok részletet a kárpitszövés történetéről. Mi, kortárs művészek nagyon sokat köszönhetünk neki, ennek ellenére hihetetlen volt a szerénysége és az odaadás. Élt-halt azért, hogy olyan kép maradjon fenn rólunk, ami artisztikus, reális és bármikor visszanezhető. A munkáiról elmondható, hogy művészi alkotások voltak. Érdemes volna ma is műsorra tűzni ezeket. Hihetetlen, hogyan tudott kutatni a művészlélekleben!

1996-ban, az akkor még romos Sándor-palotában nyolcan, kárpitművészek összeálltunk, és létrehoztuk a *Szövött himnuszok* című kiállítást. Mellénk állt, és segített. Ez nagyon jellemző volt rá. Fantasztikus filmet készített arról, hogy a belövéses, romos palotában, gyertyafénynél kiállítottunk nyolc falikárpitot.

Gabriellának megvolt az a különös tulajdonsága, hogy saját személyiségét félretette, egyáltalán nem érzékeltük, amikor filmet forgatott rólunk. Végtelenül szerény ember volt. Sosem éreztem, hogy interjút készít, mert az alázatnak valami mérhetetlen magasságában, olyan emberi nagysággal csinálta, hogy hálások lehetünk neki érte. A kérdései nem átlagosak voltak, hanem mindig személyhez szólók. Olyan volt, mint egy artisztikus művészeti lélekűbúvár. És legfőképpen: nagyon nagy tudású, kivételesen művelt ember volt.

Schrammel Imre (1933) a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas magyar iparművész, keramikus, a Magyar Iparművészeti Egyetem egykori rektora, az MMA rendes tagja a naplója aktuális részét osztja meg az olvasóval:

„2021. március 5.

Ma hajnalban meghalt Kernács Gabi.

Szegény már hosszú ideje nem tudott járni, ennek ellenére szorgalmasan és lelkiismeretesen dolgozott Szabó Marianne-könyvében. Nagyon bánt, hogy ez a könyv, amelyet az ő írása alapján szerkesztett Wehner Tibor, még éppen a megjelenés előtt van, amit ő már nem érhetett meg.

Kísértetiesen hasonlított halála feleségem halálára. Még a hajnali időpont is egyezett. Visszagondolok Gabira: sokszor találkoztunk, dolgoztunk együtt. Ők készítették még a *Föld és tűz* című portréfilmet rólam férjével, Farkas Tomival és Nemescsói Tomival. Milyen tragikus sors jutott nekik! Farkas Tomit évekig ápolta Gabi szűkös otthonukban. Halála nagyon megviselte Gabit. Azután jött Nemescsói Tomi, az operatőr. Fantasztikus szeme volt! Műtárgyakat fantasztikusan filmezett. Kórházi fertőzés következtében néhány nap alatt elhunyt.

Most pedig Kernács Gabi.

Március 7.

Immár két nap is eltelt, hogy Kernács Gabi nincs köztünk. Azt is megbeszéltük a hozzánk közel állókkal, „amit ilyenkor intézni kell. Döbbenetes volt felismerni azt az egyedüllétet, amely Gabit körülvette. Engem az az igazságtalanság gyötör, hogy ő ennek a korszaknak a legjobb és legpontosabb krónikása volt, és ilyen nyomorúságosan távozott körünkéből.

Hangoskodó szakmatársak sikeres pályáját látom nap nap után, akik ma ragyognak, holnap senki sem emlékszik rájuk. Gabi munkássága előbb-utóbb megkerülhetetlen lesz.

De hát a könyörtelen teendőket most kell megoldani...

El fog telni jó néhány hét, talán hónap is, amíg tisztábban fogom látni azokat az adminisztratív gátakat, amelyek az orrunk előtt akadályozták meg Gabi teljes joggal megérdemelt helyét az MMA kereteiben.

Végigkövettem útját az akadémiai évek megelőző, ún. Kecse utcai Makovecz-korszakától, köztestületi időszakon át a mostani időpontig. Képtelen vagyok felfogni azt a közönyt, amely megakadályozta abban, hogy teljes jogú akadémikus legyen. Helyére olyan szakmatársak jöttek, akik biztosan komoly ígéretek, de még nem bizonyítottak.

Az ő esete az egyik nagy figyelmeztetés az MMA felhígulásának veszélyére. Ebben magamat is vádolom, amikor megfelelő pillanatban nem álltam a sarkamra.

Most olvastam el a *Magyar Iparművészet*ben Kernács Gabi utolsó cikkét, amit Mezei Gábor székeiről írt. Olyan emelkedett, szép írás! Méltó Gábor munkáihoz. A Mezei-székek élőlények, és a cikk érzékenyen követte ezt. Ahogy megjelenítette jellemzéseivel, az élőlényeket tág horizontú legendába helyezte. Mintha szürreális mesét mondott volna.

Istenem, de nagy kár, hogy ezt már nem érhetette meg. Nagyon hiányzik nekünk.”

Sturcz János (1958) Németh Lajos-díjas művészettörténész, az MMA rendes tagja, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészettörténeti Tanszékének egyetemi tanára:

Ami először eszembe jut róla, az a mérhetetlen kedvessége. Nagyon pozitív életszemlélet áradt belőle, soha, senkiről nem mondott rosszat. Kívül és fölötte állt a belterjes budapesti művészeti, kulturális élet pletykáinak. Angyali személyiség volt. Jóindulat, rendkívüli nyitottság, igazi érdeklődés jellemezte. Ha megkérdezte az embert, mivel foglalkozik, biztos, hogy nem udvariassági kérdés volt, és mindig hozzá is tudott szólni. Merthogy szakmailag is kompetens volt, ami televíziós munkásságában is megnyilvánult. B. Farkas Tamással együtt dolgozott, nem is lehetett tudni, hogy ezt milyen munkamegosztásban csinálták. Nyilván Gabi volt a művészettörténész szakértő, férje pedig a filmes megvalósító, de valószínűleg a szellemi és a vizuális megközelítésben kölcsönösen hatottak egymásra.

A filmjeiben is érezni lehetett, hogy hihetetlen szerény ember volt, rendkívüli alázattal közelített mindenhez. Talán nem is tudtam gimnazista koromban, hogy azokat a csodált filmeket, amik sokáig megmaradtak bennem, ők csinálták. Ilyen volt az Ország Liliről, Tóth Menyhérről, Deim Pálról, Farkas Istvánról készített alkotásaik. A képi világ csodálatosan illeszkedett az aktuális művész munkásságához. Régen láttam ezeket a filmeket, sajnos manapság nem adják őket a televízióban, pedig jó lenne, ha legalább az emlékére levetítenének egy sorozatot. Ez a fajta professzionális ismeretterjesztő képzőművészeti műfaj nagyon hiányzik a mai tévés palettáról.

Emlékszem a közeli felvételekre, mikrofotókra, amelyek olyan többletet adtak, amit még a múzeumban sem lát így az ember. Csodálatos volt a vágások ritmusa, és ezek a vizuális-filmes etűdök nem voltak túltöltve szöveggel. Költői, lírai hangulatuk Gabira is jellemző volt. Tamással együtt nagyon szelíd, kedves emberek voltak.

Farkas Ádám (1944) a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth- és Munkácsy Mihály-díjas szobrászművész, egyetemi tanár, 2002 és 2005 között a Magyar Képzőművészeti Egyetem rektora. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja, a Köztestület elnökségének tagja:

Úgy emlékszem vissza rá, hogy ő volt a legkedvesebb és a legértőbb művészettörténész, akivel valaha is találkoztam. Elbűvölő, kedves nyíltság, kíváncsiság és megértés volt benne. Kitűnő párost alkottak férjével, B. Farkas Tamással, nagyon jól kiegészítették egymást. Ez afféle ikertestvéri kapcsolat volt. Mégis Gabi volt az, aki a szellemi és érzelmi irányítója volt a művészethez való viszonyuknak. Tamás kissé visszafogottabb, de nagyon alapos, Gabi pedig tüneményes szakember volt. Az arca és a lény pozitív előjellel rögzült bennem. Tele volt gondolattal és ötlettel az utolsó pillanatig, szívesen folytatta volna, amit egész életében csinált.

Amióta tömegessé vált a televíziózás Magyarországon, ő volt a képzőművészeti műsorok értő házigazdája és mozgatója. Négy évtizeden keresztül óriási szolgálatot tett ezzel a magyar művészetnek, rendkívül szerényen és a legtermészetesebb módon. Csak példaképe lehet a jövő nemzedékeknek. Ő nem „valakivel” volt kedves, hanem a művészet érdekelte, és a művészen keresztül közelített az emberhez.

Mezei Gábor (1935) Munkácsy Mihály-díjas belsőépítész, bútortervező és szakíró. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja:

Nagyon jóban voltunk. Szerettem Gabit mint embert és barátot. Nagyra becsültem a szakmai tevékenységét, kiváló szakember volt. Óriási rutint, gyakorlatot szerzett a televíziózás során, hiszen férjével rengeteg művészeti műsort csináltak. Páratlan, széles körű ismeretei voltak, és nagyon jól írt. Ez a művészettörténészek esetében nem mindig van így. Szerkesztő-riporterként portréfilmet készített rólam, amit András Ferenc rendezett. Kiváló volt vele együtt dolgozni! Sajnos nem érte meg a rólam írott cikkének megjelenését a *Magyar Iparművészetben*.

Rendszeres személyes kapcsolatban voltunk. Akkor is gyakran meglátogattam, amikor beteg lett. Nagyon fog hiányozni! Remélem, a szakmai munkássága nem fog eltűnni, hanem bekerül a Magyar Művészeti Akadémia archívumába. Ebben az ügyben folytatunk most megbeszéléseket.

Keserü Katalin (1946) Széchenyi-díjas művészettörténész, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének professor emeritusa, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja:

Kernács Gabi három évvel járt fölöttem a művészettörténet szakra az ELTE-n. Rögtön utána – 1968-ban – a Magyar Televízióhoz került.

Nem tudom, hogyan működött akkoriban a munkatárskeresés a volt Tözsdepalotában székelő televíziónál, de az kétségtelen, hogy szakemberek vezették és készítették a szakmai műsorokat (például volt Képzőművészeti Szerkesztőség), ami ma egyáltalán nem mondható el. D. Fehér Zsuzsa 1970-től lett szerkesztő-műsorvezető, és feltételezem, művészeti téren minden program tőle függött. Ideológiai tekintetben messzemenően megbízható lehetett, és éppen akkor – a már jó ideje forrongó, az 50-es évek előírásaival már mit sem törődő, mert ifjabb generációk által születő új művészet szellemi térfoglalása idején – a kultúrpolitikának erős kézre volt szüksége, különösen abban a tekintetben, hogy mi és hogyan kerül a széles nyilvánosság elé. Kernács Gabi (és férje, B. Farkas Tamás filmrendező) már akkor ott dolgozott. Sosem kérdeztem, miként zajlott a közös munkájuk, pedig érdekes lenne tudni, hiszen egymáshoz alig-alig kapcsolódó értékrendet képviseltek a korabeli nézők szemében. (De Gabi diplomatikus tárgyalófél lehetett, vagy ilyenné vált a tévés munkája során.)

Egyetemista korában a szentendrei művészet és hagyományainak, illetve a székesfehérvári István Király Múzeumnak a XX. század magyar művészettörténetét következetesen bemutató és feltáró, Kovalovszky Márta és Kovács Péter művészettörténészek tevékenységéhez kötődő kiállításai jelentették a legfőbb tudásforrást. Akkor a jelenbe vezető és elhallgatott (vagy másként szelektált) múltnak nemcsak a képzőművészetben volt új korszakot bátorító és előidéző szerepe, de a „képi” látásnak a sematikustól eltérő, jelentéssel bíró lehetőségeit a képzőművészetben kereső filmművészetben is. (Erről lásd B. Farkas Tamás és Kernács Gabriella írását *A dolgok összefüggnek* címmel a *Beszélő* online változatában.) Kernács Gabi Farkas Istvánról (1887–1944) írta szakdolgozatát (könyv formában csak 1980-ban jelent meg), amely a festő halála után az első művészettörténeti munka volt róla, megelőzve a következő évek, évtizedek széles nyilvánosság elé került kutatásait (könyveit és kiállításait) a festőről. Azt hiszem, hogy a jelenbe érő múlt (azaz a művészet történeti szemlélete) az egyik karakterisztikuma a művészettörténészként végzett tévés munkásságának. (Ez a szemlélet is hiánycikk manapság.)

A másik vonása szorosan összefügg B. Farkas Tamás filmes látásával. Gabi tudása, ismeretei alaposak voltak, de hangsúlyt helyezett magára az alkotófolyamatra is, amelyben megformálódik egy-egy műalkotás. Tulajdonképpen az a tény, hogy filmjeik betekintést engedtek ebbe a folyamatba (vagy filmes módon érzékeltették azt), hozzájárultak a művészetek jelentésének, jelentőségének megfogalmazásához, érzékítéséhez és elfogadásához. Különösen D. Fehér Zsuzsa távozása, azaz a 80-as évek közepe után ennek alapja tehát már nem a kultúrpolitika által szerkesztett rangsor volt, hanem épp a szövegben-képben megismerhető szellemi-fizikai alkotómunka. (Ma ezt is nélkülözhetik a tévénezők, és talán ez a legnagyobb hiány.) 1986-os, *Fény-arc-kép: Jovánovics György kiállítása* című portréfilmjük ilyen volt, és alapja lehetett egy valódi dokumentumfilm-sorozatnak, amely Jovánovics szobrászi ideái és munkája mellett a társadalmi-politikai körülményeket is tekintetbe véve kísérte végig a rendszerváltás után készült első, az 56-os forradalom áldozatainak tiszteletére szánt köztéri mű születését (*Emlékmű* a 301-es parcellában, 1990–1992).

Csak remélhetjük, hogy a Kernács Gabi által kezdett út nem szakadt meg véglegesen, hogy az alkotótevékenység kultúraépítő jelentősége nem veszett ki a tudatunkból.

JEGYZETEK

- 1 DVORSZKY Hedvig: *Képek, szobrok, képernyő. B. Farkas Tamás és Kernács Gabriella filmjei a Magyar Televízióban*. Bp., MMA, 2016, 20.
- 2 B. FARKAS Tamás – KERNÁCS Gabriella: *A dolgok összefüggnek = Beszélő*, online <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-dolgok-osszefuggnek>