

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Gróh Gáspár**
Széljegyzetek a hallgatáshoz
Mészöly Miklós évszázada
- 14 **Thimár Attila**
A helyi érték változatai
A Mészöly-kontextusokról közelről, távolról
- 20 **Győri Orsolya**
Kinek az emlékezete?
A mediatizáltság esetei Mészöly Miklós prózájában
- 28 **Nátyi Róbert**
Dante, az „örök jelen”
Adalékok a hazai képzőművészeti Dante-recepció jelenkori történetéhez
- 36 **Máté Zsuzsanna**
A gondolkod(tat)ó kép
Raffaello Santi *Athéni iskola* című freskójának képfilozófiai megközelítése
- 46 **Józsa Mónika**
Nagyszombati kötődések, pozsonyi kapcsolatok
Kodály Zoltán életművében
- 53 **Sümei György**
A Bolyai-könyvek képei
- 59 **Molnár Zsolt**
„A kő marad”
A trianoni emlékművek története és szimbolikája
- 69 **Novotny Tihamér**
„Újraértelmezett hagyomány”,
avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb, mint az élcsapat kényszeres előrerohanása – Nemes László világa

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 84 **Horváth Péter**
Szabad emberként meghalni
Egy irodalmi példa az 50-es évek holokausztirodalmából
Bodó Béla: *Káin visszatért*

INTERJÚ

- 91 **Karkó Ádám**
A műveknek reagálniuk kell az emberiséget érintő kérdésekre
Interjú Fabényi Juliával

SZEMLE

- 95 **Gombor Lili**
A többszólamúság harmóniája
Szolláth Dávid: Mészöly Miklós
- 97 **Balogh Csaba**
Szellemi erők és kisugárzások
Dukkon Ágnes: *A veszélyes szépség útjain*
Eszmék, témák, kapcsolatok a klasszikus orosz irodalom világában
- 103 **Fülöp József**
A lét velejére tapintó művészet(filozófia) korlátai és lehetőségei
Nikola Mirković: *Werk und Wirkung*
Eine Hermeneutische Untersuchung der Kunsphilosophie Martin Heideggers

FÜGGELÉK

- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja

a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,

a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,

Farkas Ádám, Fekete György, Jankovics Marcell,

Kelemen László, Mezei Gábor, Turi Attila, Vigh Andrea

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet

szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta

Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár

mojzes.ildiko@mmakiado.hu

06-30/936-0984

www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Mészöly Miklós szellemi öröksége

Dante a hazai képzőművészetben

Kodály Zoltán nagyszombati és pozsonyi kötődései

Nemes László világa

GRÓH GÁSPÁR | THIMÁR ATTILA

GYŐRI ORSOLYA | NÁTYI RÓBERT

MÁTÉ ZSUZSANNA | JÓZSA MÓNIKA

SÜMEGI GYÖRGY | MOLNÁR ZSOLT

NOVOTNY TIHAMÉR

ma
mű

Széljegyzetek a hallgatáshoz

Mészöly Miklós évszázada

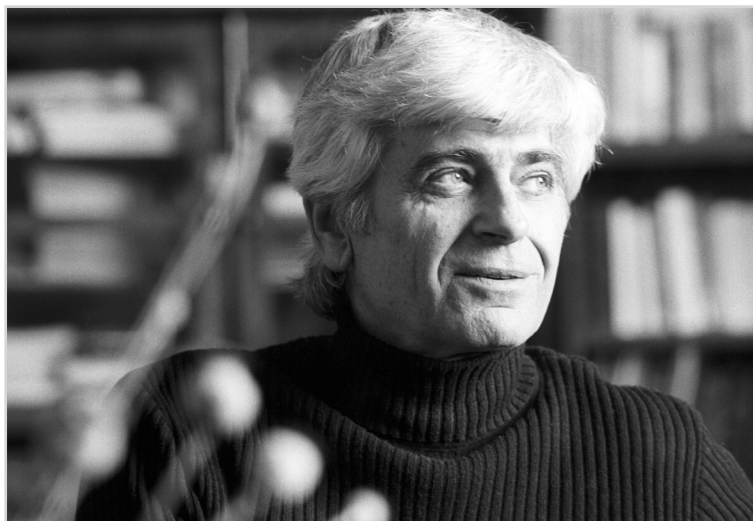
„Amennyire én látom, sem a tudomány, sem a művészet, senki nem képes a létezést egészében úgy kiismerni, hogy teljes tudáson alapuló gyakorlati útmutatásokat adhatna. [...] Íráságom egyetlen mércéje magából a leírandó dologból következik. Csakhogy éppen ez az, ami minden másnál kérdésesebb. S mert a leírandó minden másnál kérdésesebb, hogyan lehetnék biztos abban, hogy éppen a leírt az, ami a leírandó akart lenni? Nem. A valódi tudással és a valódi tudománnyal nem fér össze semmilyen hatalom. Még az írói hatalom sem.”¹

Mészöly Miklós

Az utókor általában szeret válogatni az eredetileg oszthatatlan egységként születő, de összetett életművek összetevői közül. E gondolkodásmódra a leglátványosabb példa alighanem Ady. Mindig volt, akinek a harcosan liberális, szociális oldala a fontos, másnak a nemzeti sorskérdések költője, avagy az istenkereső Ady tetszik. Ugyanilyen fontos, hogy kinek miért nem tetszett-tetszik: van, aki a szabadkőművest, van, aki a nacionalistát, és van, aki a hívót utasítja el. Ám ezek az olvasatok nem annyira a műről, mint az értelmezőről árulkodnak.

Így állunk Mészöly Miklós örökségével is, amelyet sokak szemében terhel utolsó, szellemileg még működőképes éveinek több pártpolitikai állásfoglalása. Mészöly bibói értelemben „túlfeszült lényeglátó”, de íróként, azaz nem a politika dimenziójában, hanem művészi ideákban, eszményekben, írói víziókban: ezek nem vihetők át direkt módon közéletiségbe, politikába. A fogalmak tiszták, a politika nem az. 1989–1990 után Mészöly a diktatúra fekete-fehér világának egyértelműségét kereste a féldemokrácia képlekenységében: író módjára hitt a szavakban, mint annyian mások. Pedig pontosan tudta, hogy ez veszélyes játék. Ezért kérdezte, hogy „lehet az ártatlanságot ugyanazokkal a szavakkal védeni, mint amikkel hazudunk”.²

Politikai, sőt: pártpolitikai megnyilvánulásait, bármennyire is úgy tűnt valaha, hogy fontosak, írói teljesítményét illetően már akkor sem kellett volna túl komolyan



venni: író a legtöbbször úgy keveredik a politikába, hogy rosszul ítéli meg annak retorikáját. Számára a legfontosabb a nyelv és a szó. A politikus is ezeket használja, mégis napi, nyilvános működésében egészen másként viszonyul a nyelvhez. Neki csak eszköz, ami az írónak egzisztenciálisan fontos: csak használja, de nem teremti. Az irodalomban a szavak és mondatok maguk jelölik ki határukat/végtelenségüket, a mű konstituálja magát. A politikai retorika a tömegdemokráciákban már inkább irányul a valóság eltitkolására, mint feltárására. Ezt egy író, ha csak író, nem feltétlenül veszi észre, vagy ha igen, akkor már elkésve. Ezért is lesznek rossz politikusok azok az írók, akik írásuk felől túl mélyre, politikai működésüket tekintve pedig nem eléggé merülnek a politikába.

Ebbe a csapdába Mészöly is beleesett. De a halála óta két évtized telt el: ideje, hogy (miként eddig is kellett volna) csak műveire figyeljünk. Már csak azért is, mert Mészöly a pártállam durva nemzetellenessége idején is a mélyen a nemzeti örökségben gyökerező irodalom kiemelkedő alkotója volt: íróként akkor is ezt a hagyományt folytatta, amikor a pártpolitikában hagyományos közéletiség keretei közt szakítani látszott vele.

Mészöly Miklós,
1980, fotó:
Molnár Edit,
MTI

¹ MÉSZÖLY Miklós: *Párbeszédkísérlet. A kérdező SZIGETI László.* Bp., Digitális Irodalmi Akadémia, PIM, 2020
https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-Parbeszedkiserlet-34398

² MÉSZÖLY Miklós: *Tragédia = Uő: Alakulások.* Bp., Szépirodalmi, 1975, 451.

A mézőlyi gondolkodás nemzeti vonulatának közép-pontjában a hagyományok újrafogalmazása, megújítása állt. Úgy gondolta: „a nemzettudat *tartalmi* reformja nélkül nincs terápia”.³ „Újra kell hangszerelnünk nemzeti érzésünket. Objektívabbá és főként történelmileg végiggondoltabbá kellene tennünk magunkban, hogy mi az, amiben észszerűen engedhetünk, és mi az, amiben nem, semmilyen áron és semmilyen körülmények között. Egy pillanatra se szem elől téveszteni az érdemes megmaradást.”⁴ Ez a közelítés nem azonos azzal a normatív nemzeti gondolkodásmóddal, amelyben a legfőbb hivatkozási alapot a „gyökerek” jelentik. Erre hívta fel a figyelmet Sőtér István is. „Megdöbbenő, mennyire magyar ez a valóság, amit Mészöly bemutat: »nemzetinek« semmiképp sem mondanám, de annál inkább: magyarnak. Tehát színesnek, néha pedig otrombának, de mindenképpen megindítóknak. Távol áll tőle az illúzió és a cinizmus. Kálvinista módon puritán és szigorú – kihívja maga ellen a mai közízlést és léhaságot.”⁵

Mészöly ismeri a természetet, és tudja: részei bármilyen fontosak, önmagukban nem életképesek. Ha egy fának nincs törzse, koronája, lombja, a gyökerei is elpusztulnak: a levelek asszimilálnak (e szó átvitt értelmére is gondolhatunk). És, mint írva van: gyümölcséről lehet megismerni a fát, és nem a gyökeréről. Ennek megfelelően Mészöly meggyőződése, hogy a hagyomány akkor őrizhető meg, ha képes megújulni, ahogyan azt (a kései) Liszt és Bartók munkássága mutatja. Hogy éppen az ő példájuk került ide, azt Liszt és Szekszárd kapcsolata indokolja, és az, hogy Mészöly gyerekkorában Bartók első feleségétől tanult zongorázni. És abban a sejtelmes szövevényben, amelyből aztán fölépül egy személyiség, a megfoghatatlan összetevők közt minden, önmagában talán esetleges elemnek megvan a szerepe.

Mészöly életművét illetően a hagyomány szerepéről kevesebb szó esik, mint az újszerűségről. Egyfelől azért, mert politikai és érzelmi okokból a magyar nemzettudat eredendően hajlamos a múltba fordulásra, és ez igaz az irodalommal kapcsolatos poétikai elvárásokra is. Ez a gondolkodás, Mészöly szavaival, „múltba néző irodalmi igényt teremt és tartósít”.⁶ Ez oka, de nem elfogadható magyarázata annak a közömbösségnek vagy elutasításnak, amellyel a nemzeti örökség elsődlegességét hirdető olvasók körének kánonjába Mészöly nem került be. Így életműve az irodalmi közbeszédben a nálunk posztmodernnek nevezett irodalmi és művészi konglomerátum hivatkozási alapja lett: nem ok nélkül, de egyoldalúan.

Mészöly legtöbb művének születése idején a magyar próza mesterségesen retardált állapotában, a hagyományos elbeszélő stílus etalonja jegyében kellett dolgozniuk az íróknak, ezt is tették: a korszak hivatalos irodalomeszménye a „szocialista realizmus” volt. Hogy ez mit jelentett, arról évről évre hatalmas konferenciák zajlottak, kutatási programok keresték a meghatározás tartalmát. A szocialistaság politikai megfelelést jelentett, a realizmus ugyan realizmust, de még inkább közérthetőséget. Ami nem felelt meg ennek az elvárásnak, az a kapitalizmus dekadenciájának való behódolást, polgári elhajlást, alkalmanként további más bűnökbe esést jelentett. A korszak sikerkönyveit változó képességű és tisztességű írók írták, Berkesi Andrástól Végh Antalig, Fejes Endrétől Galambos Lajosig, Somogyi Tóth Sándortól Lengyel Józsefig, Santa Ferencről Szabó Magdáig. Kétségtelen, születtek ebben a modellben is maradandó értékű művek, mint Füst Milántól *A feleségem története* vagy Ottlik Iskola a határonja, és írta őszikéit Déry Tibor és Németh László. Ami szembeötlő: úgy kellett írniuk, mintha korábban nem élt volna Proust, Joyce, Kafka – vagy éppen Hamvas, Szentkuthy. Az írói megszólalás módja nemcsak egyenműsödött, hanem félszáz évvel korábbi állapotokat idézett – eltekintve attól, hogy akkor az irodalom szokványos nyelvhasználata nem zárta ki az avantgárd kísérleteket. A pártállam idején az írók igen szűkre szabott térben próbálkozhattak egyéni nyelvük kialakításával. Nem is nagyon fáradtak vele, a legjobbak is tudomásul vették ezt a korlátot, és inkább egyéni világlátásuk szövegbe mentésével foglalkoztak (másra nem volt ennyi esélyük sem), mintsem a szövegformálás új megoldásaival kísérleteztek volna: a kulturális vasfüggöny kiszakította a magyar irodalmat a (nyugat-)európai-amerikai kultúrkörből, így a stílári megújulás útját is eltorlaszolta. (Ezért lett akkora ügy a 80-as években már megakaszthatatlan paradigma-váltásból.)

A pártállam irodalompolitikája nemcsak ideológiai elvárásokat közvetített, hanem ízléspolitikai is volt. Ez gyakorlatilag ellehetetlenítette az irodalom önmozgását, bár a költők talán kevésbé voltak kiszolgáltatottak, mint a prózaírók. Mészöly minderről alig vett tudomást. Ha hagyományos módon szólalt meg, azért tette, mert amit mondani akart, azt így tudta a legpontosabban kifejezni, ugyanezt tette akkor is, amikor más utakat választott. Életművének alakulásába a hivatalos elvárások nem tudtak beleszólni, de nyelvhasználatának külső jegyei nem álltak látványosan szemben a kor stíluselvárásával: annál

³ MÉSZÖLY Miklós: *Tudat és nemzettudat = Uő: Otthon és világ. Esszék, tanulmányok*. Pozsony, Kalligram, 1994, 43.

⁴ ALEXA Károly: *Beszélgetés Mészöly Miklóssal = Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Szerk. FOGARASSY Miklós, Bp., Nap, 2004, 314.

⁵ SÓTÉR István: *Cím, szándékolt szórendi hibával = Uo.*, 345.

⁶ ALEXA: *i. m.* (2004), 315.

inkább mélyebb rétegeit tekintve. Azt azonban a vezető irodalompolitikusok pontosan tudták, Mészöly minden sora szemben áll az ő elvárásaikkal, céljaikkal.

Befogadását illetően megkerülhetetlen tény, hogy a közőnség, köztük a szakma túlnyomó része, nem volt fölkészülve műveinek értő olvasására. Ezért nem volt mindegy, hogy mikor és milyen műveivel találkoztak először az olvasók, és még kevésbé volt mindegy, hogy melyik olvasatukra figyeltek. Nem mintha több Mészöly lenne: kevés egységesebb, következetesebb életmű létezik, mint az övé, de gondolkodása, művészete változatos formákban mutatkozott: maga ez a sokféleség is része az egy tömbből faragott mondandónak.

Ha csak a szöveget nézzük: hangütése a hagyományos realizmustól a klasszikus modernségen át a 70-es évek irodalmi újhullámának utat nyitó, azt megelőző és azon is túljutó elvontságig terjed. Változáiban nem lineáris, belső mozgása inkább hullámmozgáshoz hasonlítható. Mit jelent ez? A *Magasiskola* modellszerű elvontsága előbb a *Saulus* elvontságában, majd a *Film* szerkezetének absztrakt valóságábrázolásában folytatódik, miközben a hagyományos realizmus nyelvén születik *Az atléta halála* és a *Pontos történetek útközben*. (És még annyi más, amit joggal illeszthetnénk e felsorolásba.)

Mészöly következetes kísérletező, de saját nyelvének folyamatos újratemetésében vannak egyszeri kalandjai. Mindenekelőtt a *Saulus* ilyen, noha minden Mészöly-mű a maga módján elvont, mert az író meggyőződése, hogy a legelemibb jelenségben is ott van a kozmosz (mindenség, teremtés) teljességének lenyomata. A *Saulus* elvontsága azonban szokatlan. Talán Hegel *Logikájához* hasonlítható, meg persze Wittgensteinéhez, akinek műveit Mészöly elmélyülten tanulmányozta. Erről be is számolt a *Levél a völgyből* meghatározhatatlan műfajú összefoglalójában,⁷ olyan téziseket kölcsönözve, amelyekkel saját logikáját igazolja. (Nem mintha Wittgenstein nélkül nem tudta volna azt, amit nála olvasott, de még számára is megnyugtató volt, ha talált külső igazolást.) Elvontságának ősforrása az volt, hogy a látható-tapasztalható világon túlra figyelt. Ezt jelzi, amit Reverdytől idéz: eszerint „a negyedik dimenzió: ez az Isten”.⁸ Mészöly a negyedik dimenzió írója volt, de nem lévén a hagyományos értelemben hívó ember, azt nem azonosította semmivel. A *Saulusszal* eljutott az elvontság számára végső pontjái, de művészi ösztöne jelezte: nem szabad ezen az úton tovább mennie, az irodalom nem erre kapott jogosítványt. Ahogyan arra sem való, „hogya aszerint éljünk. A művészet

semmiféle megváltást nem biztosíthat. Túl van a hatáskörén. Csak csábíthat, megvilágíthat. Utána tisztább a levegő. Nem tiszta, csak tisztább.”⁹

Vagyis az irodalmi megváltók kudarcait látva, leszámolt az ilyesféle ambíciókkal. Mégsem fordult szembe azzal a szándékkal, amely túlzásokra ragadtatta őket. De életműve a bizonyíték, hogy úgy gondolta: ha művészi megváltás nincs is, a megváltás szomjúhozása nélkül a művészet elkorcsosul. Ezt igazolják az ilyesféle irodalomról többször, több formában közvetlenül is megfogalmazott megjegyzései a sokak számára mértékadó nyugati irodalomról: „fantáziája mára oly mértékig leszegényedett, hogy igazából nem tud feldobni, meghatni vagy megdöbbszteni. Lélektani játékokskák labirintusában tapogatóznak, amivel torkig vagyok, és unom őket. Számomra az élet máshol is van”.¹⁰ Vagy: „Nem a neoavantgárd onániái, nem is a posztmodern grammatika csavarásai és ficamításai, meg a nyelvi játékok idiotizmusig fokozható önimádatai, vagyis nem holmi nyelvi modernizálások érdekelnek, hanem egyes-egyedül az, hogy a nyelv mint hitelesítő elem és nagyhatalom egyetlen mozzanatával se dudvásíthassa el fölértékeit.”¹¹

Más szempontból is fontos állásfoglalás ez, kritikáján túl a maga írói törekvéseit illetően is. Nem kevesebbet mond, mint hogy érzelmi világa, „fölértékei” döntő fontosságúak számára, azokhoz keres alkalmas nyelvet. Vagyis legfontosabb írói feladatának a rációt megelőző intuíciónak közvetítése, megfoghatatlan teljességgel való találkozás rögzítését, az ennek alapját jelentő nyelv megteremtését tekintete. Azt pedig mi tehetjük hozzá: ha ez a nyelv megszületik, a többi jószerével formalitás.

A „fölértékek”, vagyis szubjektuma és a realitás összekapcsolásában mindkét oldalon megvan a maga szerepe, és mindkettő folytonos mozgásban van.

Mészöly írói gondolkodásának és gyakorlatának is megvolt a maga mozgástere. Ennek meghatározó vonásáról egy 1964-ben, Veres Péternek címzett levelében írt. Tételét ugyan szűkebb jelentésben fogalmazta meg, de élete és életműve egészét illetően is jellemzőnek tarthatjuk: „a legnagyobbak példáját véve: kívül maradni, de szenvedélyesen a körön belül” kívánt maradni.¹² Ez Mészöly Möbius-szalagja, amelyen nem lehet meghatározni a külső és a belső felületet. Ennek az egységnek/kettősségnek jegyében kell értelmeznünk anyagtalanná váló elvontságát és ábrázolásmódja esetenként dermesztően pontos realizmusát, ez szüli meg azt a nyelvet, amely jellemzően az övé.

⁷ MÉSZÖLY Miklós: *Levél a völgyből* = Uő: *Volt egyszer egy Közép-Európa. Válogatás a szép reménytelenségre*. Bp., Magvető, 1989, 625.

⁸ Uo., 627.

⁹ MÉSZÖLY Miklós: *A mesterségről* = Uő: *i. m.* (1994), 278.

¹⁰ MÉSZÖLY: *i. m.* (2020)

¹¹ Uo.

¹² MÉSZÖLY Miklós és VERES Péter *levelezéséből* = *Magasiskola. i. m.* (2004), 83.

Ott van ebben egész életútja, különösen annak korai állomásai: nem feltétlenül konkrét események ezek, hanem olyan, sokszor láthatatlan pillérek, amelyekre vilásképe épül. Ez pedig jóval korábban elkezd formálódni, mintsem irodalom/nyelv legyen belőle. Móricz Zsigmond sokat idézett tétele, hogy minden, ami fontos volt életében, hatéves koráig megtörtént vele. Mészöly útja is hasonló, bár pontos életkorhoz talán nem köthető: a gyerekkor kitörölhetetlen benyomásait háborús élményei, majd a kommunista diktatúra tapasztalatai érlelték-csiszolták véglegre.

Nevelődési regényének két alapélménye: a természet és a család, illetve az a miliő, amelyet a családon át ismer meg. Utóbbiban egybemosódnak azok az értékek, amelyek megőrződtek benne, és az a fenyegetés, amely ennek a világnak a repedéseiből szivárog elő. „Szekszárdon egy [...] sátáni világ vett körül, amelyben egyetlen igazi kihívás létezett: meg kell írni. Ennek felismerése egybeesik azzal, amikor – tizenhárom éves lehettem – egy napon hirtelen rájöttem, hogy minden egyes tárgynak, minden egyes ábrázolatnak mögöttes értelme van. Bárhová nézek, semmi sem pontosan az, aminek látszik. Csupán azzal a kiegészítéssel, ahogy én ránézek, ahogy én az ablakomat, az értelmemet rányitom.”¹³

De ez a felismerés egy másféle tudással együtt érkezett: aki gyerekként-kamaszként a Duna tolnai szakaszának ártéri erdőit bújta, öntudatlanul is azzal találkozott, ami a kozmoszból befogadható. Mészöly természetélménye nem a XX. századi, modern emberé, nem nosztalgikus, hanem prehistorikus: a világ ősi teljességét idézi fel, amikor az ember még egy volt a természettel, nem kívüllálóként azonosul vele. Ez olyan mélyen meghatározta személyiségét, hogy akkor is hatott, ha nem idézte meg. Jogot tanult, de gondolkodásában még a római jognál is fontosabb volt a természetjog. Hogy mennyire, azt művek sora mutatja, a *Magasiskolától a Családáradásig*.

De az a valahai, eszmélkedő kamaszfiú már nem lehetett természeti lény. Ez a világ már több, mint természet: Mészöly Szekszárd-élménye nemcsak tájélmény, ez a tolnai-dunántúli-pannon táj nemcsak szülőföldet, hanem „szülőkultúrát” is jelent. Valahai udvarházakat, a nyugati mintáknál visszafogottabban barokk ízlésre épülő, klasszicizáló kúriákat, majd egy jellegzetes, vidéki magyar eklektika és/vagy szecesszió formálta falusi polgárházakat, enteriőröket, polgárosult (így nem pusztán polgári!) viselkedést, műveltséget, szokásokat. Ennek a világnak a tradíciói nem voltak túl régiek, a török kiűzése utáni időktől, a XVIII. századtól formálódtak. A Mészöly által megismert világ pedig a kiegyezés után, az Osztrák–Ma-

gyar Monarchiában. A múltját tehernek érző sok mai ember számára nehéz elképzelni, hogy a családi emlékezet akár az eseménytörténetet illetően is át tud ívelni másfél-két századot. Mészöly történelemképében a családi hagyomány organikus emlékezése jelenik meg: ez gyermekkorához adódó, amely örökséggé válva mutatja meg etnikai és kulturális sokszínűségét, természetes nyitottságát, azt, ahogyan maga is formálódott.

Világításának meghatározó vonásait minden nemzedék készen kapta. Mészöly világának polgárai ezt az örökséget magyar hagyományként őrizték, miközben nem volt kétséges számukra, hogy az etnikai értelemben nem csak magyar. Így Mészölynek sem volt nehéz kiterjeszteni magyarságfogalmát a Duna-völgyre, a Kárpát-medencére, a pannon örökségre, Közép-Európára: művei úgy nyújtóznak a nemzeten túlra, hogy közben a nemzetparadigmban is legitim olvasatot kínálnak. Ezért olyan gyakori témája esszéinek, előadásszövegeinek a (vázolt értelemben vett) magyarságtudat, illetve ezért tiltakozik a nemzeti gondolkodás vadhajításának tekintett modern, illetve kortárs nacionalizmusok ellen. De érvényesnek kell tartanunk egy iróniába hajló komolysággal fogalmazott és pozicionált politikai beszédimitációban megbúvó figyelemztetését is: „a nemzet szokásai törvényerejűek, melyeket nem szabad egy másik nemzet szokásainak kaptafájára húzni”.¹⁴

A Mészöly-mű e két legfontosabb eleme összekapcsolódik Mészöly Szekszárd-élményében, amely túlnő egyetlen város határain. A kisváros a maga rendies hagyományokat őrző társadalmával organikus egységben lélegzik a környező természeti és falusi világgal. Ez a hátszaga a paraszti világról a köztudatban élő képpel szemben nagyon is polgárosult. A hódoltság után ez vidék sem a jobbágyi függőség keretei között népesült újra – ez pedig a város szellemiségét a következő századokra is meghatározta. De az is erősen hatott rá, hogy polgárai, a városi hierarchiában elfoglalt helyüktől szinte függetlenül, nem szakadtak el a gazdák világától: maguk szőlősgazdák is voltak (gondoljunk a *Halálfiában* Babits által vázolt szekszárdi világra: jövedelmük több volt a borból, mint „polgári” forrásaikból). Ezzel mindennapi életüket is természeti törvények diktálta ritmus szabályozta. A Duna áradásai éppúgy tagolják idejét, mint a szüreték. Ennek a sajátosan organikus életmódnak hatása világgépük egészét befolyásolta: az évszakváltozások természetességével viszonyultak a társadalmi változásokhoz, a történelmi megpróbáltatásokat is úgy fogadták, mint az elemi csapásokat.

Mészöly egy ilyen ritmikájú világban nőtt fel, és ennek nyugalomával nézett körül. Így látta azt is, hogy ebbe a kul-

¹³ MÉSZÖLY: i. m. (2020)

¹⁴ MÉSZÖLY Miklós: *Bolond utazás* = Uő: i. m. (1989), 191.

túrába az idő is beépült, a megelőző századokba, sőt évezredekbe nyúlnak gyökerei. „Az emberek túlnyomó többségének személyiségét, öntudatát, önérzetét sokkal bonyolultabban határozza meg a történelmi háttér tudata, mint ahogy esetleg a látszat mutatja.”¹⁵ Ez ellen nincs mit tenni, de kell róla tudni. Velünk-bennünk él nem csak a történelmi tegnapelőtt török hódoltsága, a rác apácák, az aktuális lengyel felkelés leverésétől megcsömörlő, már a magyar forradalom lehetőségét kereső ezredes, a tegnapelőtti (és tegnapi) forradalom, a közjogi (és morális) kiegészítés, a monarchia történetei, az udvarházak világát őrző családi szövevények, majd a megkisebbitett ország határai közé szorított és azokon túlra is tekintő kapcsolatok rejtett és valóságos hálózata. De ott van e mögött a Római Birodalom láthatatlan öröksége, a valahai Pannónia provincia, amely a hanyatlás korában császárok sorát adta Rómának. Meglehet, mindez a múlt, de valóságos öröksége nélkül is olyan mitikus háttér és előzmény, amely eszmei és eszményi módon, olykor végzetesen befolyásolja egy kései kor pannon derűjét és öntudatát, de egyéni és közösségi pszichopatológiáját is. Mészöly Pannóniájának természetesen nem annyira az antikvitáshoz van köze, mint inkább a XIX. század eleji klasszicista ízléshez, kultúrához (amely egy másik, pannon hagyományokra hivatkozó dunántúli közegben, a Ság és a Somló vidékén egy Berzsenyit tudott fölnevelni) – és ahhoz, ami eltakarította ezt a világot: így lesz a magyar urbanitásból poszt-pannon infernó.

Mészöly más korban nevelkedett, mint amelynek egykor szilárdnak gondolt rendje az organikus bomlás állapotát élte (vesd össze Babits narratívájával). De a gyerek Mészöly nem a romlást érzekelte, és amikor egy újabb világháború és a bolsevik rezsim működése végképp összetörte a valahai rendet, akkor tudta, milyen kötelezettséget jelent rá nézve, hogy annak örökségét magában hordja tovább. De nem nosztalgikusan emlékezett gyerekkora Atlantiszára: látta, hogy az mindenféleképpen süllyedőben volt. Úgy idézi meg ezt a világot, hogy annak egy időben láttatja repedéseit és rajzolja fel valóságának égi mását. Így megjelenítve a valahai rémségek sem pusztán az összeomlás előképei: inkább olyan üzemműveknek tűnnek, amelyeket akár korrigálni is lehetne.

Szekszárd kisváros mivolta, mint geográfiai és szociológiai tény, önmagában nem sokat jelent: Budapesten kívül minden magyar város kicsi. (Vidéki ország vagyunk – mondta Németh László.) De a hozzá hasonló kisvárosoknak saját kultúrájuk, értékrendjük, kultúra- és értékteremtő képességük volt, ők jelentették a magyar urbani-

tást. Ami természetesen nemcsak magyar volt, hanem közép-európai is. „Egyre inkább úgy érzem, hogy csak úgy beszélhetünk és írhatunk magunkról hitelesen, ha egyúttal az egész térség világáról írunk és beszélünk [...]. Magyarán: – Kelet-Közép-Európát kellene megfogalmaznunk prózában. Egy ilyen tablón mi is élesebben, kevésbé provinciálisan, egyetemesebben rajzolódunk ki. Például Krúdy ilyen értelemben vett tágasságát és realizmusát talán még nem is értettük meg igazán”¹⁶ – mondja, és hozzáteszi: „Van tehát itt bőven tradíció, amit támaszként magunk mögött tudhatunk, és amit korszerűen folytatva újra lehet építeni és a holnap tradíciójává tenni. Új arcot adni egy olyan *mélyrealizmusnak*, amely magába szívta az »új« próza egyetemesebb technikáit is.”¹⁷

Amit ő látott, nem volt új vagy különleges, hanem természetesen simult a magyar irodalmi hagyományba is. Krúdy megmutatta a poézisét, Móricz a valóságát, Kosztolányi a személyiség-lélektanát, Márai a méltóságát, az egész kérdéshez másként közelítő Erdei Ferenc a mezővárosok szociográfiáját – sorolhatnánk és árnyalhatnánk. De hogy ez a világ mennyire fontos szerepet kapott az irodalomban, azt mutatja, hogy a polgári örökség tudatos fölszámolására törekvés évtizedei után olyan írók műveiben tért vissza, mint Szilágyi István, Grendel Lajos vagy Temesi Ferenc.

És közben ott voltak Mészöly Miklós munkái. Attól olyan eredetien, hogy minden más ábrázolásmóddal valamiképpen rokonságba került – ami természetes, hiszen adott volt közös nevezőjük. Mészöly nem annyira magát a kisvárosi létet mutatta meg, hanem azokat az embereket, akik ebben gyökereztek, innen nőttek ki, az itt formálódott szellemiség és lelkület képviselői maradtak. Nem tudtak mások lenni, mássá válni.

Gondoljuk végig: a *Magasiskola* hőse egyszerre fogad el férfiasan fegyelmezett, a természet rendjére hivatkozó, minden elemében racionális rendet (mindez megfelel neveltetésének) – majd utasítja el az egészet, mert ugyanez összességében mégis tagadása annak a kultúrának, amelyben felnőtt. Az *atléta halálában* a kisváros topográfiája is megjelenik, de főhőse azt a gondolkodásmódot képviseli, amelyben a tradicionális normák szerinti versengés már szinte anakronisztikus: az általa képviselt erkölcs, teljesítményelv, „férfiasság” fogalmával magára marad. A *Saulus* Jeruzsáleme igazi kisváros, a maga bensőséges és normatív kapcsolataival, a magánéletet is befolyásoló szabályozottsággal. A *Pontos történetek útközben* a Trianonban nemcsak magyar állampolgárságukat veszített, hanem azt követően kulturális erózió sújtotta, (polgári) identitásukat

¹⁵ MÉSZÖLY Mikós: *Egy jövőendő nemzettudat felé* = Uő: i. m. (1994), 102.

¹⁶ MÉSZÖLY Miklós: *Még nem jött fel a nap. Rádióbeszélgetés* VARGA Lajos Mártonnal = *Magasiskola*. i. m. (2004), 357.

¹⁷ Uo.



Mészöly Miklós,
1964, fotó:
Hunyady József,
Fortepan

elvesztett, másra cserélt kisvárosi embereket mutat be. Aztán ott vannak azok az írások, amelyek kifejezetten a valahai kisvárosok emberének individuálpсихológiájára épülő emberábrázolásukkal felejthetetlenek: a *Stiglic*, a *Térkép Aliscáról*, az *Ahol a macskák élnek*, az *Anyasírató*, egészen a *Családáradásig* vagy a *Sutting ezredes tündöklésének* kisvárosokba vagy még annál is kisebb közösségekbe rejtett, titokzatos historizmusáig. És ott van a *Film* vagy éppen a *Teréz krónikája*: a nagyvárosban elvesző kisvárosiak rajzával.

A Mészöly-írások tehát őrzik az egykori vidékies, de csak Budapestről nézve megbélyegzésnek tekintett vidékiség életformájának megannyi sűrűsödési pontját, sérülékeny nyitottságát, a biztonságot ígérő otthonokba menekvés és az azokból menekvés, elvagyódás emlékeit. Ezek jelenléte mutatja: a kisvárosi polgár más, mint a (nagy)városi kispolgár. Ő még őrzi a teljesség emlékét (vagy többet is annál), igényessége leginkább abban mutatkozik, hogy mindenből többet, jobbat, tágasabbat szeretne, mint ami helyben megélhető, és nem tudja, hogy mindez máshol is megélhető. Megtapasztalhatták ezt nemcsak Szekszárd, hanem Pozsony, Kassa, Kolozsvár, Zilah, Nagyvárád, Szabadka, Kecskemét, Galánta és Nagyszentmiklós szülőttei is. Ezt a világot le lehet becsülni, és lehet magasztalni; vagyis éppolyan, mint bármilyen másik világ. Mészöly maga még barátai közt is érezte a nagyvárosi pályatársak gyanakvását: az volt a benyomása, hogy még azok is hajlanak arra, hogy bizonytalan szellemi egzisztenciájú vidékiként gondoljanak rá, akik szerették, becsülték, maguk közé fogadták.

Valahogy úgy, ahogy egy faluba betelepülteknek még sokadik generációján is ott a „gyüttmentség” bélyege. Erről így beszélt: „Kisvárosi lévén nem voltak sem urbánus, sem népi elkötelezettségeim. Nekem barátaim és kapcsolataim a pálya mindkét felén mozogtak. S mert nem rekeszelgettem a dolgokat, a pesti irodalmi mentalitás nehezen kezelhető attitűdként tartott nyilván. Ez a közeg ugyanis, hogy okosnak és informáltnak látsszék, mindig is szerette a beskatulyázást, és bizonyos mértékig árulás számba ment mindkét oldalon a magaviseletem. Hát hogy lehetsz te jóban azzal az izével, amikor ő oda tartozik? Mindkét oldalról volt valami kizárólagosságot igénylő bizalom irányomban. Ugyanakkor gyanakvás is. Az újholdasok szemében abszolút megbízhatatlan voltam kisvárosiságom és a népi oldal iránti érdeklődésem miatt, a népiek pedig urbánus reflexeimet és vonzódásaimat voltak képtelenek megbocsátani.”¹⁸

Hogy milyen mélyen rögzült benne az az érzés, hogy ebben a közegben ő nem magától értetődően, beleszületve volt egyenrangú, hanem csak befogadottként, az abból is sejthető, hogy Budapest és a budapestiség sohasem lett egészen természetes közege. Írásaiban a nagyváros csak háttér, környezet, azoknak nem valóságos anyaga. Jellemző, hogy a *Film* Budapest egy olyan zugában zajlik, ami kisváros a nagyvárosban. Az egyenesen ijesztő, hogy főhősei egyike, a vidéki Silió Péter mindvégig egy marslakó idegenségével mozog a főváros forgatagában, hogy aztán megaláztatások sorát szenvedve el, a vele történetekből semmit nem értve, összezavarodva, önmagát is elvesztve gyilkoljon, majd halálra ítéljék.

Mészöly ebben a történetben tudatosan aligha utalt önmagára, de a történet mélylélektani háttérétől elválaszthatatlan saját valahai idegenségélménye. Aminél közelebbi áthallás Camus magyarra *Közöny* címmel fordított *Az idegenje* (*L'Étranger*). De ő nem idegen, hanem hangsúlyosan jelen lévő kívülálló. Amivel azonosul, azon is kívül marad: így őrzi meg szuverenitását – és ezzel a kívülállással, szuverenitással gazdagítja azokat, akik be-, illetve elfogadják. Ahogyan minden közegben, társaságban, szellemi körben egyszerre volt ott – és maradt kívül rajta. Ez az akaratlan, de következetes és tudatossá váló kettősség az egyik legfontosabb vonása a mészölyi tartásnak, gondolkodásnak. „Kívül maradni, de szenvedélyesen a körön belül. S örökre hűtlenségre készen, hogy dialektikus ellensúly lehessenek”¹⁹ – írta már idézett, esztétikai alapvetésének is tekinthető levelében. Nem véletlen, hogy nem a köztudat szerint hozzá legközelebb állók valamelyikének, hanem Veres Péternek. Ebben a relációban feloldódott a közéletben és közbeszédben közhelyként kí-

¹⁸ MÉSZÖLY: i. m. (2020)

¹⁹ MÉSZÖLY-VERES: i. m. (2004), 83.

sértő ellentét népiek és urbánusok között: ezt az ellentétet a magyar urbanitás nem fogadhatja el.

A magyarázat egyszerű. Mészöly Miklós urbanitása nem szakadt el attól a tágabb közegtől, amelyből kinőtt, amellyel eleven kapcsolatot tartott. Mészöly diákkora idején a népi mozgalom átjárta a magyar társadalmat – jellemzően a nemzeti középosztály mozgalmaként. (Ezzel függ össze Mészölynek a Nádas Péter által nem értett részvétele a Magyar Közösség munkájában, ami nyilván nem egyéni kezdeményezése volt – nem is lehetett az –, hanem családja gondolkodásából következett.) „Otthon, Tolnában, diákkoromban, a hitleri, Volksbund-szervezkedés idején mi is szervezeten jártuk a falvakat, falukutattunk, népkutattunk. És a közösen megélt sors szemszögéből tulajdonképpen ellenpropagandát fejtettünk ki az ellen, amit a németországi vakációról, diáktáborokból hazatért diákok próbáltak akkoriban az agyukba beleszokolni.”²⁰ (Utóbbi motívum *Az atléta halálában* bukkan fel.) Ám „véletlenül éppen ugyanakkor, Bergson *Idő és Szabadság* című műve volt a napi stúdiumom – és mindez nagyszerűen kiegészítette egymást.”²¹ Ilyen egyszerű ez? Igen, de csak annak, aki azt vallja: „Számomra a kívül maradás pozíciója biztosítja lélektanilag az optimális tettenérés állapotát és létrehozhatóságát, az eredményt magát.”²²

Ha olvasóként ennek az összetettségnek meg tudjuk érezni intimitását, már szinte illetlenség beszélni róla. De nem felejtethetjük el, hogy Mészöly írói életében minden e körül forog. Így lehet otthon egy solymásztelepen, így hal meg atlétaként, így járja be roskatag hőseivel a Város-major utcát, lovagol át Közép-Európán, így vakul meg Saulusként. Mert van egy olyan dimenzió, amelyben mindegy, hogy üldözött vagy üldöző valaki.

Mindez elválaszthatatlanul összefügg azzal az élet-, azaz létezésformával, amelybe Mészöly beleszületett, és amelyből kinőtt, és amelynek szövevényébe a legkülönbözőbb életek és életformák is beleakadtak. Azaz nem is beleakadtak: ennek a szövevénynek az író is része volt, ennek anyagából formálódott. Otthonosan idegen benne, mert úgy részese ennek a titkait építő rendszernek, hogy kívülről is látja. És ez a mindig megőrződött kettőség az oka, hogy a világban való jelenlétét „illegális közérzetével”²³ jellemzi.

Ami elválaszthatatlan magyarságélményétől, azaz közép-európaiságtól, még pontosabban pannon tudatától: a magyar urbanitás nem etnikum-, hanem régió- és történelemfüggő. Birodalmak végvidéke, rómaiak, szlávok, törökök, Habsburgok, oroszok megjelenése és eltűnése olyan hullámmászás, amely mindig el akar mosni valamit.

A magyarok bejövetele a Pannon-medencébe az itteni világ szempontjából éppolyan véletlen, mint mások tündöklése és hullása (jó esetben nem a semmibe, hanem egy új formációba). Nem csak annyiról van tehát szó, hogy földarabolták azt az államalakulatot (a történelmi Magyarországot, illetve a Monarchiát), amelyik kitermelte a Mészöly által is fémjelzett mikrovilágot. Ez a közeg mindig épült és pusztult, és megint épült, és megint pusztult. Magába szívtá az előző világok törmelékét, egybegyúrta az aktuálisan érkező kultúrákból magába fogadható elemeket, de ha nem is tudta, hogy Róma távolra szakadt gyermekeként született, mégis ez adott neki tartást: Szekszárd-Alisca európaiként fogadta Európát, azzal a méltósággal, ahogyan egy elszegényedett arisztokrata fordul sikeres rokonai felé, és titokban felkapaszkodottnak látja őket. Ez volt olyan gazdag és sűrű, hogy legyen benne valami hazug és sátáni is – e nélkül lett volna igazán kiszolgáltatott a hazug és sátáni erőknél...

Mészöly ezen a körön is egyszerre van kívül és belül. A magában hordott kisváros történelme jogán képletesen „római polgár” (ahogy egyébként Saulus is), ami közvetve magyarságát is legitimálja, de rögtön egy fokkal magasabbra tör. „Mindenekelőtt ember vagyok, vagyis nem állat, növény, tárgy, gáznemű anyag vagy bármi más. Másodsorban Mészöly Miklós, egy individuum vagyok. Harmadsorban pedig, abszolút véletlenül, magyar. Hogy mi ez a magyar, érzés-e, állampolgári jog- és kötelesség-halmaz, álmok kuszasága, geográfiai tér, permanens halálvárá és nemzetsíratás, idiotizmus és zsenialitás, esetleg sok minden más, erre még visszatérhetünk. Ez a magyar azonban legnyilvánvalóbban a nyelvvel azonos, amelyben lakom. A nyelv az én írói otthonom és hazám. Ebben a hazában rejtezhet a magyarságom is. Mindenesetre [...] a sorrendiség nem jelent hierarchiát, s ha mégis, csak úgy, mint a szentháromságban. Nem lehet egymással szemben kijátszani őket. És ennek ellenére, mégis, a szentháromságon belül is: hierarchia.”²⁴

Vagyis az isteni teljességgel szemben az embernek mégis szüksége van valamiféle rendre, ha másként nem, akkor az életét megkönnyítő munkahipotézisként. Hogy tudjuk, mihez tartsuk magunkat, Wittgensteint idézi: „Mindaz, amit leírhatunk, másképp is lehetne”, hiszen „a dolgoknak nincs a priori rendjük”.²⁵ Ezt persze könnyű, szinte kötelező félreérteni, és azt olvasni ki belőle, hogy ha ilyen rend nincs, akkor az fölösleges. De ennek éppen az ellenkezője az igaz. Az a priori rend hiánya felszólít arra, hogy a mi rendünket mi teremtsük meg, az irodalomban pedig az író. Vagy, ahogy Mészöly az író fel-

²⁰ ALEXA: i. m. (2004), 318.

²¹ Uo.

²² MÉSZÖLY: i. m. (2020)

²³ Uo.

²⁴ Uo.

²⁵ MÉSZÖLY Miklós: *Levél a völgyből* = Uo: i. m. (1989), 625.

adatát megfogalmazza: „a legtöbb, amire vállalkozhatunk: világosan megírni a homályt”.²⁶ Vagyis az író teremtette rend nem olyan csodagyógyszer, amely meggyógyít minden emberi és történelmi nyavalyát, hanem még a legjobb esetben is csupán rendezett rendetlenség.

Ahhoz azonban, hogy idáig eljusson az író, meg kell teremtenie a maga nyelvét, a megszólalásnak azt az egyedi formáját, amely kizárólag az övé, és önmagában is kifejezi azt a kivételességet, amellyel az író az általa látott világot mutatja meg. Ezért számolnia kell azzal, hogy amit megteremtett, az csak egyike a lehetséges megoldásoknak: végleges változat, hiszen a dolgok végtelen sokféleképpen rendeződhetnek el, ahogyan látjuk őket, az csak az adott pillanatban érvényes. De akkor minden más érvényességgel szemben az.

Mészöly nem szakít a hagyományos prózanyelvvel, hanem megújítja, nem annyira látványosan, mint amennyire mélyrehatóan. Miközben szinte alig változik szellemi alapállása, rendre új dimenziókba látogat. Lehet fényképszerűen pontos – miközben álomszerűen oldja fel a látvány határait: van, amikor a történetet rehabilitálja, van, amikor az állóképek egymásutánjával imitál epikai mozgást. Olykor úgy tesz, mintha folytatná Jókait, Krúdyt, Móriczot – és közben azok iránytűje lesz, akik éppen övelük szembefordulva, ellenükben formálják a maguk poétikáját. Mészöly más megfontolásokból kísérletezik: a pontos megszólalás lehetőségét keresi, nem technikai újdonságával tüntet. Beszédmódjának alapja a hagyományos történetmondás, ennek linearitása lényegében akkor is megmarad, ha olykor tudatosan tördeli vagy éppen filmszerű montázstechnikával gazdagítja. A filmes látásmód amúgy is fontos vonása írásainak: kivételesen erős képesség jellemzi. Mészölynek félelmetesen pontos szeme van, minden részletet észrevesz, és amit meglát, azt rögtön rögzíti. Így tanulta meg a természetben, és ezzel a kérlelhetetlenséggel őrizte meg mindannak képeit, amit figyelemre méltónak talált.

Márpedig figyelme bármilyen tárgyat fontosnak találhat. Természetélményéből következően tudja, hogy minden létező egyazon egyetemesség része, ami a legköznapiabb tárgyakkal is kozmikus távlatot ad. Embereknek, közösségeknek, történeteknek, tájaknak, tárgyakkal akkor is van metafizikai jelentésük, ha csak fizikai létükben mutatkoznak: minden végtelen. Azaz elmondhatatlan. Éppen ezért kell megpróbálkozni elmondásával, és éppen ezért olyan fontos írói feladat megteremteni azt az írói nyelvet, amely magára maradvá is meg tud szólalni. Mészöly ilyen nyelvet teremt – ettől kell másként olvasni,

mint ahogyan az szokásosnak számított –, ezért lett kihívás olyan, átfogó műveltségű kultúrpolitikusok számára is, mint Király István vagy Pándi Pál, akik amúgy is érezték idegenségét a maguk ideológiavezérelt irodalmi, azon belül stílári elvárásaikkal szemben. Ezért okozott állandó csalódást a hivatalos irodalompolitikának Mészöly írói útja: nemcsak kívül maradt rendszerén, azaz a rendszeren, hanem pusztán jelenlétével kétségbe vonta annak legitimitását.

Hogy ezt íróként tegye, ahhoz először a szellemi életben elfoglalt szerepét tekintve kellett íróvá válnia. Indulása ezt nem segítette, egy novelláskötet ehhez máskor sem elég. Az 50-es évek elején neki sem volt esélye arra, hogy az irodalmi világban a maga műveit írva, közreadva alakítsa ki írói arcát, fogadtassa el magát, keresse írói nyelvét, egyáltalán: hogy megszólaljon. Író voltát illetően tehát kényszerpályára került, de az Állami Bábszínház munkatársaként mégis művész státusba kerülhetett, és nem olyan munkát végzett, amely szinte leküzdhetetlen akadálya lett volna kibontakozásának. A bábművészet valamiféle cinkos területenkívüliségben nem gyerekszórakoztatást jelentett, hiába is gondolta így ezeknek az éveknek a hivatalos művészetpolitikája, hanem folytatta azt a hagyományt, amely lépést tartott a XX. század művészi útkeresésével. Ettől Mészöly találkozása a bábszínházzal egyértelműen sikeres lett, írói értelemben is. Tehát nem azért, mert részt vehetett konferenciákon, nemzetközi tanácskozásokon. Az *atléta halálában* erre is utal, de közvetlenül is megjelenik benne a bábozás műfaja, igaz, nem modellértékűen. A bábművészet jellemzőjének egy közelebről nem meghatározott „különc stilizációt”²⁷ tart, amelyben az előadás sajátos pátosza erősebben hat, mint maga a szöveg. A bábozás-bábművészet helyzetéről írva a pártállam centralizáló szenvedélyéről is szó esik: a hős szeretőjének-sógornőjének bábszínházát „nem érintette a háború utáni államosítás”, bevonták „valamilyen politikai ellenőrzés alatt álló művészszövetségbe, de lényegében ugyanazt csinálhatta, mint azelőtt”, és „pusztán az a tény, hogy produkcióit ellenőrzik, megnövelte munkakedvét és hivatástudatát”, és „burkolt mondanivalójával”²⁸ bizonyította, legalább önmaga számára, a függetlenségét. A jelek szerint Mészöly mindezt nem látta túl meggyőzőnek, de nem dönti el, hogy dilettáns igyekezetnek vagy igazi művészetnek tartja-e. De mégis sokat tanul a bábozás poétikájából. A gyakorlatban szerez ismereteket a mese dramaturgiájáról, ami egész életútjára kihatóan fontossá teszi számára a történetet, mint mesét, mint minden epika bölcsőjét. (Ezeknek az éveknek hozadéka első

²⁶ MÉSZÖLY Miklós: *A mesterségről* = Uő: i. m. (1994), 281.

²⁷ MÉSZÖLY Miklós: *Az atléta halála* = Uő: *Az atléta halála; Saulus; Film. Bp., Századvég, 1993, 69.*

²⁸ Uo.

[illegible]

Kiállítás
Mészöly Miklós
emlékére, 2001,
Szekszárd,
Irodalom Háza –
Mészöly Miklós
Emlékház,
fotó: Kálmándy
Ferenc. MTI

ben: ez a nyelv pusztá tényével is állásfoglalás volt a hatalom gondolkodásával szemben. Természetesen az is, amit ezen a nyelven mond: azt, hogy a végső kérdéseket éppen azért kell újra és újra feltennünk, mert megválaszolhatatlanok. Főként a kíváncsi pontossággal. Újból és újból neki kell futni a lehetetlennek: „Azzal viszont számolni kell, hogy minél jobban közelítünk a pontossághoz, annál igazoltabb lesz a bizonytalan és biztos, az abszurd és evidens, annál realisabb ítéletekből áll össze a megítélhetetlenség panorámája. Egyszóval, hűség a pontossághoz, még ha hűtlenségnek látszik is. Ami természetesen, a fikció vagy akár a »gyökvonás« valóságával szemben is ugyanúgy kötelez. A képzelet, ha hiteles, nem hatálytalnabb, mint, mondjuk egy fal, amelyiknek fejjel nekimegyünk. Durván és röviden: addig kell mennünk, amíg falba nem ütközünk. Aztán az ütött résen tovább.”³⁰ Tudomásul kell ugyanis venni, hogy a végtelenhez a leghosszabb úton sem lehet közelebb jutni. De miközben azt is tudjuk, hogy tökéletesen mindegy, merre indulunk, mégis meg kell találni azt az irányt, amerre érdemesnek tűnhet elindulni...

Mészöly világképének mélyén az a gondolat lappang, hogy valójában a hallgatás volna a világ kihívására adott leghitelesebb válasz. Ez azonban mégis elfogadhatatlan, mert nem adható tovább. „Végül is a hallgatást nem lehet szavakkal megfogalmazni. Ez már a próféták műfaja”³¹ – írta Tandorinak. Ez a tétele egész életművére érvényes, nem csak a levél megfogalmazása idején. Azért kellett megszületnie saját nyelvének, hogy szavakkal is megfogalmazza a hallgatás okait, fontosságát, mindazt, ami miatt hallgatni kellene. Amikor megtalálta ezt a nyelvet, a maga nyelvét, korai novellái közül csak egy-kettőnek kegyelmezett. Aligha azzal volt elégedetlen, amit ezekben mondott, inkább azzal nem békélt meg, hogy azokban még nem a saját nyelvén beszélt.

Mészöly azt tartja, hogy csak magyar nyelven lehet úgy pontosan fogalmazni, hogy a szöveg többértelmű legyen: „a bizonytalanság árnyalatai azok, ami miatt érdemes magyarul írni. Grammatikai-stilisztikai adottságainkkal a megcélzott megjelölésen túl mindig másra is tudunk utalni (ha akarunk). Minden gazdagságunk ebben van: a logikus, konkrét, masszív – félreérthetetlen többértelműségben.”³² Idáig kellett eljutnia, így tudta aztán föl-vázolni a személytől eloldottan is létező árnyalatokat. Az elsődleges jelentés pontossága vitathatatlan: ez töri át

a kimondhatatlanság és a kimondatlanság falát, és az így nyitott résen lehet továbbhaladni. Mészöly ezzel arra ítéli olvasóját, hogy maga keresse meg szövegeinek azt a jelentését, amely számára a legfontosabb, mert „a lehetséges dimenziókon túl mindig van egy széthullott, végre valódi dimenzió”.³³ Ezért minden, amit elbeszél, „jelentés”, „pontos történet”, amit azért rögzít, mert valamiként megrendíti, és a megrendülés is kimondhatatlan („Nem érez az, ki érez szóval mondhatót” – írta Vörösmarty). Kiváltó oka azonban (annyira, amennyire) kimondható. Mészöly ki is mondja, hogy bele ne roppanjon. Ettől lesz számára az írás lelki higiénia kérdése. Amihez már-már a romantika idealizmusával ragaszkodik: így jár az, aki gyerekkorában Jókain nő fel, és aztán egyre anakronisztikusabb módon ragaszkodik az olyan, mára elfelejtett, sőt kigúnyolt értékekhez, mint a becsület, a bajtársiasság, sőt a férfiaság és a bátorság. (Utóbbit Lengyel Balázs 1956-os emléke bizonyítja. A Moszkva tér fölött, a Várfo utcán a barikádjuk felé közelítő mentőautónak integető emberekre a kocsiból ávósok lőttek, géppisztollyal. A továbbhaladó kocsit aztán fölborult, a kiugró ávósok futásnak eredtek. Mészöly utánuk iramodott. Az ávósoknak géppisztolyuk volt, neki fékezhetetlen igazságérzete és indulata. A jelenet hátborzongató és fölemelő. Mindenesetre hitelesíti azt a szekszárdi legendát, hogy 1944-ben egyetlen szál pisztollyal akart szembeszállni a bevonuló németekkel.) Ez a tartás jellemzi, amikor arról kérdik: miért maradt itthon, mikor élhetett volna máshol is. Ezt mondja: „egyfajta kötelességérzet munkált bennem, hogy ebben az országban a kommunistákkal valami iszonyat kezdődik, és ezért cserbenhagyás lenne a távozásom. És még dolgozott bennem az a katonai magatartás is, hogy engem soha nem érhet szituáció, amelyben cserben hagynám a bajtársamat. Egy ilyen érzés nagyon erős tud lenni az emberben. Emberfelettien erős. Talán minden emberi érzelemnél erősebb.”³⁴

De kik voltak a „bajtársak”? Kiket nem hagyott cserben? Családja, barátai, a beléivódott hagyomány? A szekszárdi utcák, a horhosok, a szurdikok, a Duna-menti galériaerdők? Mindez együtt. A haza. A nemzet. Ebben a műhelyben lett olyanná Mészöly, amilyennek megismertük, és amilyennek ő is ismerte magát. Ezt az élő és holt, múltját hordozó, jövőjére váró „bajtársat” nem hagyhatta itt, és ezért nem szabad nekünk sem cserben hagynunk.

³⁰ ZSUGÁN István: *Interjú MÉSZÖLY Miklóssal (Élet és Irodalom, 1970)* = MÉSZÖLY Miklós: *A tágasság iskolája. Tanulmányok, esszék.* Bp., Szépirodalmi, 1977, 228–238.
https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367_kv.html

³¹ MÉSZÖLY: *i. m.* (2020)

³² MÉSZÖLY: *A mesterségről. i. m.* (1994), 281.

³³ MÉSZÖLY Miklós: *Családáradás (beszély).* Pozsony, Kalligram, 1995, 95.

³⁴ MÉSZÖLY: *i. m.* (2020)

A helyi érték változatai

A Mészöly-kontextusokról közelről, távolról

Sokszor gondoljuk úgy, hogy szinte minden a kontextuson múlik. Amikor egy tárgyat vagy személyt nézünk, a szellemi vagy fizikai környezete nagyon erősen befolyásolja, hogy miként jelenik meg számunkra. Egy könyvre gondolva mást jelent az, ha a könyvespolcunkon áll (vagy éppen hiányzik róla), mint ha alátámasztunk vele egy komódot, hogy ne billegjen. A meztelen emberi test is mást jelent, ha a tengerparton látjuk meg, vagy az intenzív osztályon.

Az irodalmi művekről szeretünk úgy beszélni, mintha azok elválaszthatók lennének a kontextusuktól, mintha egy semleges, hermetikusan elkülönített „esztétikai” térbe helyezhetnénk azokat, és az elemzés teljes lehetne úgy, ha kizárólag a szövegre koncentrálnánk az elsőtől az utolsó betűig, s csak esztétikai szempontú kérdésekre figyelünk. Valójában az irodalmi művek esetében nem tudunk eltekinteni a kontextustól, hiszen az, hogy milyen kötésű könyvben vagy éppen melyik elektronikus felületen olvassuk a szöveget, meghatározza az értelmezés eseményének minőségét. Többek között azt is, hogy az értelmezésben a jelentéssíkok feltérképezésén túl (vagy mellett) milyen esztétikai értéket, jelentőséget tulajdonítunk a műnek.

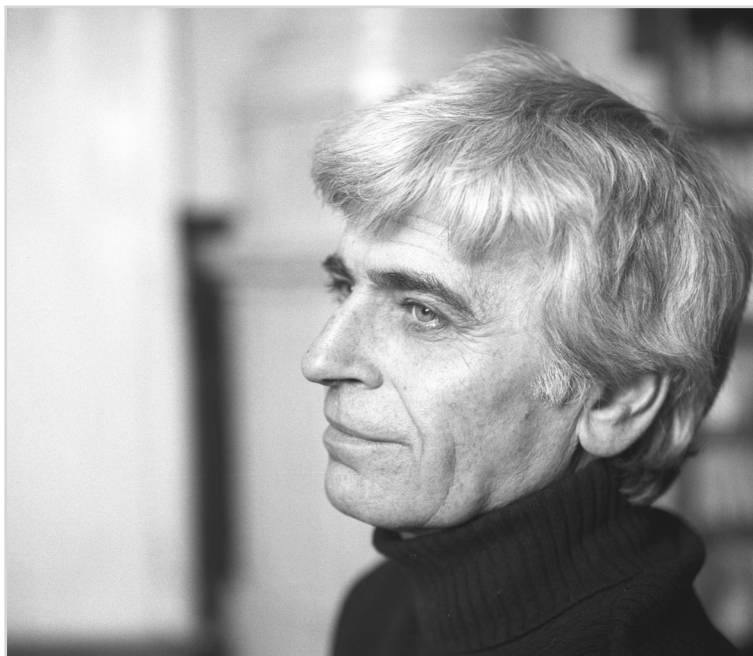
Megfontolandó tehát az, hogy mennyiben és milyen módon tartható fenn egy olyan irodalomszemlélet, amelyben megpróbáljuk elválasztani egymástól a szövegeket, hogy csak „önmagukban” álljanak. Nem vitatom, hogy minden műnek van olyan esztétikai minősége, amelyet sajátjaként bír, de esztétikai értékére vonatkozó személyes (és egyedi) ítéletünket az előbb elősorolt kontextuális mezők minden bizonnyal erősen befolyásolják, és ezeknek a kontextuális mezőknek sok olyan vonatkozása, kiterjedése is van, amely túlnyúlik a hagyományos hermeneutikai horizontokon, az intellektuális megértés terepein. Egyik irányban az érzések, élmények kognitív feltérképezhetősége, a másik irányban a tárgyi-materiális világ kognitív befogadásának, értelmezésének terepén.

Az élmények szempontjából a legegyszerűbb példa, amely az értelmezés temporális meghatározottságára is utal, hogy az újonnan olvasott művet azokhoz tudjuk csak hasonlítani, amelyeket egészében vagy részben korábban már megismertünk. Az elméletileg-módszertanilag „tökéletesnek” tartott olvasó nem létezik, tehát nem tudunk minden olyan művet elolvasni, amely az adott szöveg értelmezése szempontjából releváns lehet, ezért az olvasott-

sági korpusz csak egy nagyon sajátos és elsősorban saját élményeink érzelmi meghatározottsága által adott mennyiség és minőség egyben. Összehasonlító ítéleteinkben, értelmezésünkben rá vagyunk utalva a saját korábbi tapasztalatunk adta kontextusra. Ez bizonyos esetekben a felejtés hermeneutikáját jelenti, azaz azt a fontos összefüggést, hogy mit és hogyan felejtünk el olvasmányainkból.

A materiális kontextus tapasztalata szempontjából nem mellőzhető például, hogy az a könyv, amelyet a kezünkbe veszünk olvasáskor, milyen állapotú, állagú, de idetartozik az is, hogy milyen szövegek olvashatók benne, a regények vagy elbeszélések milyen sorrendben, elhelyezésben követik egymást. Ez lehetne pusztán filológiai megközelítés tárgya is, ám a kontextuális viszonyok szempontjából jóval több annál. Főleg az elbeszélések terén (de a versek esetében is) nagyon sokszor előfordul, hogy különböző kötet szerkezetekben vagy akár különféle antológiákban olvashatjuk azokat, s korántsem mindegy, hogy milyen kötetben, kontextusban kerül eléink az adott szöveg. Egy példát véve, egészen más hatást gyakorol ránk Cholnoky Viktor *A kövér ember* című elbeszélése, ha Cholnoky válogatott novellái között olvassuk, vagy ha egy *Kísértethistóriák* című, akár a világirodalomból válogatott

Mészöly Miklós,
1980, fotó:
Molnár Edit,
MTI



darabokat is tartalmazó könyvben. Noha a szöveg ugyanaz, még mielőtt az első betűt elolvassánk, már az elvárás- és befogadási horizontunk változik a könyv címe és tartalomjegyzéke alapján. Mindannyian tudjuk saját tapasztalatunkból azt is, hogy egy folyóiratban mennyire megemelheti egy szöveg értékét, hogy mely más szerzők szövegei között olvashatjuk, másként megfogalmazva: mennyire emelkedik meg a szerző és az írás irodalmi (nem feltétlenül esztétikai) értéke a többi szerző és mű értékétől.

A megjelenés körülményeinek van elvont, nem közvetlenül materiális vonatkozása is: milyen más szövegekkel egy időben, egy helyen vagy azonos esemény kapcsán lát napvilágot. Ez részben az olvasók befogadásának mintázata szempontjából fontos – milyen más írásokkal együtt, egy időben olvassák a szöveget –, de van nem befogadói vonatkozása is, hogy a kiadó milyen stratégia mentén, milyen gazdasági érdektől vezérelve ad ki egy kötetet, kivel, illetve milyen művekkel akarja versenyeztetni. Az olvasási élmény lehetséges szinkrón körülményei, amelyekből személyes választás vagy külső kényszerítő körülmények hatására csak egynéhány kel életre, meghatározók lehetnek minden olyan esetben – és a legtöbb eset ilyen –, amikor nincsen bizonyíték arra, hogy az adott időszakban mit olvasott az alkotó. Nem szoktunk számolni vele, de legalább ennyire fontos, hogy mit olvasott a befogadó. Megint egy példát említve, Ottlik esetében sokan foglalkoztak azzal a kérdéssel, hogy vajon ő olvasta-e Musil híres regényét az *Iskola a határon* írása idején, de azzal kevesebben, pedig ugyanilyen fontos, hogy a legelső kritikai hullámban megszólalók vagy a Hátranézés-vitában részt vevők vajon olvasták-e. Befolyásolta-e őket és mennyiben a Musil-élmény. Mészöly esetében ugyanilyen összefüggés, hogy az ő Camus-olvasásával párhuzamosan kritikussai, illetve kiadói szerkesztői olvasták-e a francia egzisztencialista szerzőt, vagy az egzisztencializmus vádját úgy fogták Mészölyre, hogy valójában nem is ismerték az irányzat gondolati vázát.

Az irodalomtudományi megközelítések állandóan hullámlázó tengerén a XX. század második felében erősödött meg az az irodalomelméleti törekvés, hogy a műről leválasszák különféle kontextusait, elsőként és legmeghatározóbban a szerzőt, és azt csak mint a művek egy meghatározott csoportját összefogó kategóriát értelmezzék. Ez a szemlélet háttérbe szorította azokat a vizsgálatokat is, amelyek a művek kiadási, megjelenési idejére, esetleges

népszerűségükre, olvasottságukra, későbbi megszerezhetőségükre irányultak – nem mellékes kérdés például, hogy valaki bármennyire is szeretné elolvasni az *Iskola a határon* első, 1959-es kiadását, ahhoz elég nehéz hozzájutni. Szeretnék visszatérni a korábbi, véleményem szerint holisztikusabb szemlélethez, amely a pusztán szövegen túl az irodalom különböző mélységű és szélességű kontextusait is számon tartja.

Erre a kicsit hosszabbra nyúlt, elméletinek tűnő bevezetésre azért volt szükség, mert Mészöly Miklós két elbeszélésének történetét ilyen szempontok szerint szeretném megvizsgálni, nem titkolva azt a szándékomat, hogy az ilyen jellegű és irányú vizsgálatoknak nagyobb teret próbáljak nyitni irodalomtudományunkban.

Mészöly Miklós szerencsére hosszú pályáján jellemző volt, hogy műveit többször, sőt többféle szerkesztésű kötetekben is kiadták a könyvkiadók. Annak feltérképezése, hogy miért éppen ilyen módon jelentek meg kötetei, csak nagyon aprólékos filológiai adatfeltárási munka után válna lehetségessé, ez ennek a tanulmánynak kereteit bőven meghaladná. Az okok között szerepelhet a művészi megformáláson túl az egyszerű anyagi megfontolás ugyanúgy, mint az önzetlen emberi gesztus is, hogy amikor kötetet kért az írótól egy kiadó, nem akarta őket megbántani a visszaütéssel. Indok lehetett az is, hogy az adott években milyen politikai légkörben kellett jóváhagyatni egy kötet megjelenését. A művészi megformálásban az játszhatott elsőrendű szerepet, hogy a fontosabb művek újraközlésével nyomtatékot adhatott azoknak, de ugyanígy az is, hogy az egyes kötetek emiatt jobban illeszkedtek az éppen aktuális időszak (év vagy évtized) gondolati kihívásaihoz, illetve folyamatosan változó, kísérletező művészi ars poeticájához. A vizsgálatot most diakrón irányban, tehát kronológiailag előrehaladva láttam célravezetőnek elvégezni, és ehhez két elbeszélést választottam példának – vizsgálati tárgyának. Az egyik *A stiglic*, a másik a *Balkon és jegenyék* című elbeszélés.

Ebben az elemzésben a kötetes megjelenésekre koncentrálok, jelenleg nem találtam e két elbeszélésnek folyóiratbeli közlését.¹

Az első megjelenés a *Sötét jelek* című kötet, 1957-ben.² Ennek a kötetnek, amely egyrészt az akkoriban már réginek („előző korszakból származónak”) tartható *Vadvizeket* (1948), másrészt az 1955-ös *Hétalvó puttanyocskát* követte, az írói világba való komoly belépés szerepét szánhatta a kiadó (Magvető) s valószínűleg maga a szerző is.

¹ A *Sötét jelek*ből a *Csendes délután* például 1957 októberében megjelent a *Kortársban* (1957, 2. sz., 256–266.). Ennek a megjelenésnek az elemzése is mindenképpen megér majd egy tanulmányt, hiszen ebben a számban – amely Szabó Lőrinc gyászírásával kezdődik – Rónay György, Weöres, Kodolányi János, Pilinszky, Csoóri és Mórincz Virág

is publikált, és az egész számnak szimbolikus jelentősége is van. Csak a további kutatások miatt említem meg, hogy a *Sötét jelek*ből, a mesékből a *Kököny kisasszony* is megjelent egy meseválogatásban (*Kisgyermek nagy mesekönyve*. Szerk. T. ASZÓDI Éva, Bp., Móra, 1955).

² MÉSZÖLY Miklós: *Sötét jelek*. Bp., Magvető, 1957

A *Sötét jelek* szerkezete nagyon jól érzékelhetően két nagy tömbből áll. A másodikat *Mesék* címmel választotta el az író.³ Az első részben nem keletkezési időrendben állnak az elbeszélések, poétikai szempontból a két tömb domináns különállását láthatjuk. Az egyik a korábbi, a 40-es évek végén írt novellák, egyszerűbb szerkesztéssel, a realizmushoz közelebb álló narrációval. A képzeletbeli határt valahol 1953 táján láthatjuk meg, amikor már érzékelhető a narrációs váltás az összetettebb mesélési szituáció és mód felé. A váltás ilyen módon nem kronológiai, hanem inkább poétikai, és innen nézve az *Agyagos utaktól* indul, vagy még inkább az 1954-es *A stiglic*től. A poétikai váltás felől nézve a *Balkon és jegenyék* ennek a meginduló útnak, egy új narrációs poétikai módszer kialakításának itteni záró pontját jelenti. Itt most nem a kihagyásos történetmesélési módszerre gondolok – amit éppen ekkor, 1958-ban kárhoztatott Rónay György kritikájában⁴ –, hanem arra az írói-írástechnikai helyzetre, hogy a szerző a szokásosnál jóval nagyobb mértékben engedte benyomulni saját biográfikus tapasztalatait a szövegbe. Az egyes szám első személyű narrátor még csak narrációpoétikai fogás, a korlátozott szubjektum bemutatására alkalmas eszköz. Mészöly ezt a megszólalásmódot a korai novelláiban is többször alkalmazta, de mindig olyan eltávolító effektusokkal, hogy ne lehessen önéletrajziként olvasni ezeket a szövegeket.

A személyes élményanyag előretörésének említésekor arra a bátorságra gondolok a szerző részéről, hogy engedte előtérbe lépni és közvetlen formában megnyilvánulni nagyon erősen személyes érintettségű emberi helyzeteit. Noha a szövegben csak Férfi és Asszonyként vannak megnevezve, a szereplők életproblémája nagyon erősen párhuzamba állítható Mészöly és Polcz Alaine életviszonyaival. Természetesen Mészöly nem enged biográfikus olvasást, de saját maga számára a transzformáció nélküli, közvetlen átadás hitelességét írja elő követelményként. Ez a bátorság lesz az – értelmezésemben –, ami egy új poétika felé nyitja meg az utat. Azért gondolom ezt kiemelkedően fontosnak, mert a Férfi másik jellemzője, folyamatos harca a lepkék és éjjeli bogarak ellen, illetve az ebből következő lelkiismereti vívódása és harca önmagával, amelyben az etikai parancsnak való engedelmisség

(az élő létezőket nem szabad elpusztítani) is eme erővonalak mentén értelmezhető, innen láthatjuk a lepke-motívum továbbfejlődését *Az atléta haláláig*. A gyengébb állatok elleni harcból következő lelki vívódás – amelynek ellentétpárja Rexi megkötése, a reflektálatlan állatkínzás – szintén olyan intim, a narrátor (és ezzel együtt a szerző) belső világához kötődő megnyilvánulás, amely innentől kezdődően lesz először tartalmi, majd rövid időn belül nyelvi része is Mészöly prózájának. Az intimitás kendőzetlen bemutatása és a személyes élményanyag nem transzformált előretörése a *Balkon és jegenyék* végponti helyzete a *Sötét jelek*ben.

Szolláth Dávid monográfiájában a *Sötét jelek* elbeszéléseinek sorrendjét időrendinek véli.⁵ Ez a kötetekben a novellák keletkezési dátumát tekintve nem helytálló, de értelmezhető úgy, hogy a novellák cselekményének fikcionált valóságideje a háborús időszakból a háború utáni időszakba vezet át. Ebből az értelmezési keretből tekintve a *Balkon és jegenyék* a háborús időszak utáni „megérkezés” – hazaérkezés darabja lehet. Kontextusait tekintve a végső, záró darab, amely egy korszakot (akár fikcióbeli korszakot) zár le. Fontos Szolláthnak az a meglátása, hogy a háborús trauma feldolgozását a töredezett beszéd és töredékes, akaratilag kevésbé befolyásolható emlékezés jellemzi, ez tükröződik vissza a rövidebb elbeszélésekben. A két hosszabb szöveg (*A stiglic*, *Magasiskola*) már a háború utáni időszak kiegyensúlyozottabb és ezért elbeszélhetőbb, elmesélhetőbb korszakát mutatja fel.

Érdekes és fontos kérdés – Szolláth is felveti –, hogy miként jelenhetett meg a *Sötét jelek* 1957-ben, hiszen a kiszolgáltatottság, a hatalom önkényes működése olyanira alaptémája a legtöbb elbeszélésnek, még a „háborús idők utánról” szólóknak is, hogy ezekben a kommunista párt nyugodtan magára ismerhetett.⁶ A megjelenési nehézségekből és anomáliákból, illetve Bodnár György kiadóvezetői pártfogásából talán az a fontos számunkra, hogy a kötet összeállításába a személyes művészi ambíciókon túl feltehetően erősen belejátszottak az egészen pragmatikus, a megjelenést egyáltalán lehetővé tevő szempontok is, tehát nem elképzelhetetlen, hogy a még ezeknél is erősebben hatalomkritikai (vagy tabutémákat érintő) szövegek kimaradtak a kötetből.⁷

³ A kötetek kialakítása esetében alapvetően mindig a szerzőt tartom elsődleges cselekvő ágensnek, noha ez módszertanilag bizonyos pontokon kifogásolható, hiszen sok esetben a kiadói szándék, a könyv tipográfiai kivitelezése és más tényezők is befolyásolhatják. Mégis lényegében abból indulok ki, hogy a megvalósuló szerkezet a szerző jóváhagyása nélkül nem jelenhetne meg, tehát végső soron köthető hozzá a cselekvői, megvalósítói szerep.

⁴ Rónay György egy olyan divatjelenség utánzását látta ebben, amely szerinte idegen Mészöly írói alaptermészetétől. Rónay ebben valószínűleg tévedett ekkor, de ehhez látni kell azt is, hogy ebben a kritikájában Mándy Idegen szobák és Ottlik Hajnali háztetők című könyvét

elemezte még, s ezekhez képest kapta Mészöly a maga értékelését, értelmezését. RÓNAY György: *Az olvasó naplója = Vigilia*, 1958, 2. sz., 117–123.; Mészölyről: 119–122.

⁵ SZOLLÁTH Dávid: *Mészöly Miklós. Monográfia*. Pécs, Jelenkor, 2020, 88.

⁶ Uo., 88.

⁷ Ilyennek tételezem fel a *Teréz krónikáját* is, amely végső lezárása dátumául az 1959-et kapta a *Jelentés öt égeről* kötetben, de erős megérzésem szerint már 1957-ben is olyan állapotban lehetett, hogy akár be is kerülhetett volna a kötetbe. Később aztán az 1959-es változatot átdolgozva, 1961-es keltezését kapott a szöveg.

A *Sötét jelek* után indult meg a különböző novellák, elbeszélések vándorlása évtizedeken keresztül; új és új szerkezetű kötetekbe léptek át. A *Sötét jelek*ben a terjedelmileg kisebbnek tartható elbeszéléseket zárta a *Balkon és jegenyék*, a *Jelentés öt egérről* kötetben⁸ viszont ez az első rövidebb szöveg, amely a kötetnyitó *Magasiskola* után áll. Nem nehéz észrevenni ebben a folytonosság érzését keltő, illetve adó szándékot, amely az előző kötet anyagához kapcsolja az újat, illetve annak folytatásaként értelmezi. A *Balkon és jegenyék* 1957-es dátumától sorban jönnek az írások az 1964-es *Történetig*.⁹ Ez a mondat így félrevezető lehet, mert azt sugallja, hogy az írások egyenletes szórásban állnak az utolsó darabig, a *Történetig*. Valójában az elbeszélések nagyobb része az 1957-58-es évkörből való (1957: *Balkon és jegenyék*, *Tragédia*, *Árnyék*; 1958: *Az Állatforgalminál*, *Jelentés öt egérről*, *Teréz krónikája*, *Idegen partokon*), majd egy írás 1959-ből, egy 1960-ból, egy 1963-ból, s végül a záró darab 1964-ből, azaz a könyv kétharmada csak két év termése. A kötet ebből a szempontból sajátos súlyponti helyezkedést mutat. Az élén a már a korábbi kötetben is megjelent és a korszakban is már tudhatóan egyértelműen magas esztétikai értékkel bíró *Magasiskola* áll, utána a régebbi elbeszélések, amelyekből a *Balkon és jegenyék* fért még bele az előző kötetbe, és utána ebből a régebbi időkörből származó több darab, a későbbi időkörből már csak egy-egy. Igaz, természetesen kicsit távolabbi kontextusként itt számon kell tartanunk, hogy közben készült el és jelent meg *Az atléta halála* 1966-ban s majd a *Saulus* 1968-ban, tehát a beválogatott novellák szempontjából ritkásabb időszakban nagyobb terjedelmű prózai művekkel dolgozott Mészöly.¹⁰ Összességében súlypontilag az 1957-58 körüli prózai változásnak, az új utak keresésének a felmutatása a kötet, amelyet a további irányok, kísérletek felé való elmozdulás zár le. Érdemes azonban – akár kontextusként is – számon tartani, hogy a *Jelentés öt egérről* című kötet darabjainak jó része majdnem tízévi várakozás után látott könyvben nyomdafestéket, így óhatatlanul is egy korábbi korszak „lenyomatát” hordozzák, és ezért megírásukkal egy időben más műveket olvashatott a közönség, mint megjelenésükkel egy időben.

A *Jelentés öt egérről* szerkezetében a *Balkon és jegenyék* az előző kötethez való kapcsolódást, a kiindulópontot jelenti, s talán egyfajta poétikai fordulópont rögzítését is, ahonnan a további elbeszélések narrációpoétikai jellem-

zőit regisztrálhatjuk. A többféle jellemző (időkezelés, több nézőpont érvényesítése, kihagyásos mesélés, metaforikus történetyszerkesztés) közül most azt emelném ki, hogy az elbeszélések szereplői nagyobb, szélesebb, akár egész város méretű szociálisan szervezett emberi hálón belül mozognak még akkor is, ha ez nincs külön érzékeltetve, kimondva a művekben. Nem urbanisztikai szemléletre gondolok, netán a társadalmi vonatkozások kitapintására, hanem inkább a kiválasztott és fókuszba helyezett szereplők mögötti nagyobb háttér, szélesebb perspektíva érzékelésére s néhány finom vonallal való jelzésére, ami az első lépés abba az irányba, hogy a közvetlen tartalmat (példázatosságot) egyre általánosabb szintre emelje a szerző. Ezen megfigyelésnek ellene mond, hogy éppen *A stiglic* maradt ki ebből a kötetből, amelynek társadalomképe, a városmajori közösség típusainak felvillantása éppen beillene ebbe a gondolatmenetbe, de az 1956 előtti írás, s szerintem e vonatkozásában „határvonal” előttinek számított.

A következő gyűjteményes elbeszéléskötetig újabb hosszú idő telt el, hiszen nyolc évvel később látott nyomdafestéket az *Alakulások* című kötet.¹¹ A legnagyobb változást az jelentheti, hogy ebben már bőven volt milyen anyagból válogatni, s maga a kötet áttekintő válogatást ad az író addigi rövidprózai teljesítményéből. Ez volt az első olyan összegző kötet, amely az egész addigi pálya, illetve az elkészült alkotások hosszsmetszetéről kívánt képet adni. A fűlszöveg is ezt emeli ki: „Közel harminc év novellatermésének legjavát foglalja magába Mészöly Miklós kötete; a legkorábbi 1942-ben keletkezett, az utolsó 72-ben. A kötetben vannak kisregények, elbeszélések, groteszk történetek, mesék, pillanatképek.” A könyv címe a záró novella, ez a szöveg kiemelt szereppel bír az egész könyv értelmezésében, és a folyamatosan változó szellemi-gondolati és poétikai minőségekre utal, egyben költői ars poetica is.

A közel harminc év novellatermését azonban nem lajstromozó szándékkal, időrendben adja közre ez a könyv, hanem tematikus csoportosítással. Úgy tűnik, a nagy terjedelmű, tehát immár bőven válogatható életműben itt kezdődik meg a tematikus formációk szerkesztése.

A tartalomjegyzék tipográfiája, illetve grafikája kilenc nagy blokkra osztja a kötet egészét. Az első elbeszélésekből álló blokkot a nagyobb terjedelmű *A stiglic* önálló egyiségként választja el a következő bloktól, itt tehát terjedel-

⁸ MÉSZÖLY Miklós: *Jelentés öt egérről*. Bp., Magvető, 1967

⁹ A dátumok abból a szempontból lehetnek fontosak, hogy 1964-től még három év telik el a könyv megjelenéséig, de Mészöly ebben az időben már nem fejezett be, illetve a kötetbe nem helyezett el más írást. 1957-ben még az ősszel megjelent írásokból is szerepel a kötetben egy.

¹⁰ Egy még nagyobb kontextusmezőben természetesen számon kell tartani, hogy milyen esszék, tanulmányok születtek meg ebben az időben. Noha ezek más műfajokban és a témákat másképp tárgyalva készültek, sokszor ugyanazokra a problémákra, kérdésfelvetésre reagáltak.

¹¹ MÉSZÖLY Miklós: *Alakulások*. Bp., Szépirodalmi, 1975

mileg eltérő paramétere okán elválasztó, határmegjelölő szerepe van. A harmadik egységbe a korai mesékből került egy csokor, amelyet azután a negyedik egység a *Magasiskola* – megint mint hosszabb terjedelmű írás, kisregény – választ el a kötet további részeitől. Öt elbeszélés került az ötödik blokkba, vegyesen a *Sötét jelek* és a *Jelentés öt egérről* kötetből, de itt már nem egy hosszabb írás következik elválasztó elemként, hanem a hatodik blokkban egy újabb csoport, összesen kilenc novella. Ez az egység is a *Sötét jelek*ből és a *Jelentés öt egérről* című kötetből áll össze, de „rendezett módon”, azaz az elején két elbeszélés a *Sötét jelek*ből, majd a többi az 1967-es könyvből. Ebben az egységben szerepel a *Balkon és jegenyék* is, a *Csöndes délutánt* követve, a második helyen. A következő blokk a riportszerű, erősebben szociográfiai írásokat fogja egybe, amelyeknek megformálásában is a tárgyszerű, a lehetőségesig objektív pontosság volt a leginkább meghatározó tényező. A nyolcadik egység a narrációs továbblépés munkáit tartalmazza (*Levél a völgyből* és *Nyomozás 1., 2., 3.*). A kilencedik pedig a zárás három kisebb írással, amelyekből csak a *Térkép repedésekkel* jelent meg korábban, a két záró novella itt először.

E kötetben tehát mindkét, eddig vizsgált mű helyet kapott, *A stiglic* a korábbi szerepében, elválasztva egymástól a korai, rövid novellákat és meséket. Ám míg a *Sötét jelek*ben a *Magasiskolával* együtt hosszabb terjedelmű, nagyobb ívet átfogó írásokként töltötték be ezt a szerepet, addig itt inkább a tartalom egyszerre realizisztikus és mesészerű voltával kapcsolva össze az előtte és utána álló blokkokat. Ebben a pozícióban hangsúlyosabbá válik a narrátor és Mariann kapcsolatának mesészerűsége, illetve az, hogy ezt intakt módon meg tudják őrizni a körülöttük nyüzsgő valóság sokszor durva, de mindenképpen realizisztikusan erősen ábrázolt forgatagától. A „legkorábbi” elbeszélések után a továbblépést jelölheti a metaforikus szerkesztés irányába. A címben is szereplő stiglicmadár, illetve annak szabadulása-szabadsága itt nem allegorikusan értelmezhető, mint a megelőző elbeszélések realizisztikus környezetében egy-egy motívum, hanem jóval összetettebb és nehezen megfejthető jelentést hordozva. A Mariann képviselte szabadság, a narrátor körön belüli, de kívülálló szabadsága, a gyermeki titkos világ szabadsága egyformán megjelenik benne, de ugyanígy az éneklés motívumán keresztül a történetmondás „szabadsága”. Mészöly ugyanis itt erősíti meg először a kihagyásos me-

sélési módot, amikor a narrátori szövegben a cselekmény bizonyos elemeit szándékosan nem mondja el, de ugyanilyen kihagyásos az egyes történetelemek logikus kapcsolódásának elmagyarázása. Az elbeszélő mesélési tempójából adódóan könnyen követjük az egyes történetelemeket, s nem gondolkodunk el azon, hogy közöttük esetleg nincs logikai-metonymikus kapcsolódás, s legfeljebb valamiféle homályosan kikövetkeztethető magyarázattal fogható egységbe a történet.

A *Balkon és jegenyék*ről első megjelenése kapcsán írtam, hogy egyfajta lezárulásként, végpontkijelölésként válik értelmezhetővé, itt viszont a *Csöndes délutánnal* együtt a nyitány, a kezdés darabja lesz, amennyiben a személyes sors és annak vállalása, az egyéni döntések szabadsága és következményeik elszenvedése lesz ennek az egységnek a fő témája.

A következő kötet, amely szintén összefoglaló szándékkal készült, de az életmű terjedelmi felduzzadása okán ezzel együtt már eleve csak „egy rész” bemutatására lehetett alkalmas, a *Volt egyszer egy Közép-Európa* lett.¹² Már a cím jelzi, hogy nem az epikai művek időrendi válogatása, hanem az egy témához tartozó írások összegyűjtése volt az elsődleges cél.¹³ Ezzel együtt a kötetben elbeszélések kaptak helyet, esszék, feljegyzések nem. A megjelenési dátum fontos lehet számunkra, hiszen az 1989-es évben az orosz hatalmi blokk felbomlása és egyáltalán a kelet-európai átrendeződés miatt már látni, érezni lehetett, hogy egy korszak lezárul, és ez a korszak nemcsak a szovjet megszállás időszaka, hanem a voltaképpen már évszázadokkal korábbról indult közép-európaiság időszaka is volt. A könyv fülszövegében ezt az értelmezési keretet adja a szerző is a könyvhöz. Fontos olvasási ajánlata a kiadónak vagy a szerkesztőnek (Ács Margit), hogy az egymás mellé rendezett hosszabb-rövidebb elbeszéléseket (kisregényeket) egységes regényként olvassuk. „Ez a kisprózai válogatás harmincöt évet ível át Mészöly Miklós munkásságában, mintegy regénnyé ötvözve.”¹⁴ E felvetés azért érdekes a szerkesztő részéről, mert a különböző korokban készült és különböző korokban játszódó írásegyeségeket csak egy metaforikus, a címben megjelölt fogalom jelentésmezője alapján lehet összekapcsolni és egységbe foglalt regényként olvasni. Ez viszont arra mutat, hogy ekkor, az 1980-as évek végén már egyértelműen domináns pozícióba kerül Mészöly epikai műveinek olyan olvasása, amely a metaforikus szerkesztést tekinti elsődle-

¹² MÉSZÖLY Miklós: *Volt egyszer egy Közép-Európa*. Bp., Magvető, 1989

¹³ A cím értelmezésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni olyan kontextus hatását sem, amely nem az irodalom területéhez kapcsolja ugyan a szófordulatot, de éppen a másik alkotás kultikus hatása miatt figyelünk kell a tartalmi, jelentésbeli, és az ezekből következő lehet-

séges értelmezésbeli párhuzamokra is. Sergio Leone *Volt egyszer egy vadnyugat* (*Once upon a Time in the West*) című, 1968-as filmje, amely a vadnyugatnak állít emléket, inkább realizisztikus, mint romantikus módon. A film miután a 70-es években kultuszfilmmé vált, a cím-adásával mintául szolgált további alkotásoknak is.

¹⁴ MÉSZÖLY: *i. m.* (1989), fülszöveg

gesnek más, például a metonimikus vagy a logikai-lineáris szerkesztéshez képest.

Az írások időbeli határai 1953-tól (*Képek egy utazás történetéből*) a *Levél a völgyből* 1985-ös dátumú kidolgozásáig tartanak. Ebben az időrendi sorban az elején, rögtön második darabként helyezkedik el *A stiglic* 1954-es dátumával, térbelileg pedig nagyjából a kötet közepén. Megelőzi az 1973-as *Öregek és halottak*, követi az 1956-os *Magasiskola*, majd az ebből az időkörből való *Jelentés öt egérről* (1958), és ezután pedig már az 1984-es *Pardon* következik. A dátumok is jól mutatják, hogy itt nem egy külső, akár filológiai logikával megragadható szerkesztési elgondolás a meghatározó, hanem inkább az elbeszélések tartalmának sajátos egymásra olvashatósága lép előtérbe. *A stiglic*-ből ezért az idők ábrázolása válhat fontosabbá az *Öregek és halottak* mellé állítva. A narrátor és Mariann kapcsolatának különlegessége és misztikuma némiképpen hátrébb kerül, míg előrébb lép Bradákné, Ranka mama, Tauszigné alakja, az idők, a háborút is idősen megélt egykori generáció viselkedése. Innen nézve az egyes generációk elkülönülése – az idők, a narrátor, Mariann, a gyermekek – és világlátásuk mássága is nagyobb hangsúlyt kap. A helyszín, amely a *Sötét jelekben* mint budai városrész szerepelt (a *Film* című regény helyszíne is), kevésbé lesz jellemző attribútum, míg a környék hangulata, az építészeti elemek (kert, kerítésfal, kapubejáró, a Zsák utca házai, kerítései), amelyek más tér- és tájábrázolásokkal kerülnek kapcsolatba, ebben a kötetben a motivikus hálózatok miatt jelentékenyebbé válnak.¹⁵

Mészöly életéből, tehát az általa jóváhagyott időszakból még egy kötet érdekes a szempontomból. 1995-ben immár a Mészöly-életműsorozat részeként adta ki a Jelenkor Könyvkiadó az *Idegen partokon* című kötetet. A könyv a címadó novellával kezdődik, és elsősorban a korai novellákból ad válogatást, de nem időrendi sorrendben, hanem tematikus elrendezésben. Ez a kötet szerzői és kiadói szándék szerint is olyan válogatást tartalmaz, amely későbből, 1995-ből visszatekintve szelektálja a műveket, s nem filológiai-kronológiai szempontból, hanem inkább esztétikai-tematikus hatás, illetve tartalmi csoportosítás mentén adja közre azokat. A kötetben elbeszélések, tehát rövidebb művek kaptak helyet, az 1950-es évek elejéről a *Magasiskola* és *A stiglic* nem kerülhetett be a könyvbe. A *Balkon és jegenye* olyan elbeszélések közé került, amelyek a világháború embereket elroncsoló következményeit, illetve a kiszolgáltatottság példáit mutatják fel. Az

Állatforgalminál a túlélő, frontról visszatérő ember beilleszkedésének nehézségeit, lehetetlenségét mutatja meg nekünk, a *Tragédia* a háború alatti letartóztatás, elhurcolás kiszolgáltatottságát, a megmenekülés jellem- és helyzetátalakító erejét ábrázolja. A *Balkon és jegenyék* ebből a szempontból ellenpontosító szerkezetben áll a másik kettővel, mert szinte békésnek tűnik a világra reflektáló pár (Férfi, Asszony) élete, illetve a környezetükben (alattuk) élő Borzáék és Horváthék élete. Az életveszély, a háború közvetlen megtapasztalása nem érvényesül a szövegben, szinte idilli békét sugall a cselekmény szintje, igaz, ezt erősen színezi, felülírja egyrészt a férfi ideges támadása a balkonra beözönlő bogarak ellen, másrészt az a személyes tragédia, hogy a párnak nem lehet gyereke. A címben rejlő térpoétikai jelentéskódból így a balkon, a személyes tér válik erősebbé. E kötetben azok az elbeszélések kaptak helyet, amelyekben a közeli személyes viszonyt (többnyire férfi-nő kapcsolatot) teszik próbára a történelmi helyzet sokszor tragikus alakulásai. Ebben a szerkezetben egy központi, ellenpontosító helyen áll a viszonylagos békét sugárzó *Balkon és jegenyék*, bár itt is olvasunk finom jelzést arra vonatkozóan, hogy az Asszonynak a háború, illetve annak következményeiként megtörtént megerőszkolások okozták meddőségét.

A Mészöly halála utáni kötetmegjelenéseket nem vizsgálom, mert ezeknél nem tudható, hogy valamilyen mértékben hordozzák-e a szerző szándékát.

*

E tanulmányt kísérletnek szántam annak felvetésére, hogy az irodalmi szövegek elemzésébe milyen módon vonható be a kontextusok elemzése, amelyek folyamatosan változtatják az egyes művek jelentéseit. Előfeltevés, hogy a mű önálló, csak a szövegéből kiolvasható jelentése csupán részlegesen tudja megragadni a mű egészének jelentését, nem biztos, hogy mindenki számára elfogadható. Részben, mert a művek immanens értelmezésének lehetőségét bizonytalanítja el, részben, mert nagyon sok olyan tényező figyelembevételét igényli, amelyek akár nagy számuk miatt is meglehetősen nehezítik azt, hogy egységes keretben lehessen beszélni egyes művekről. Mindezen tényezők ellenére is remélem, hogy ezzel az elemzéssel sikerült bizonyítani, hogy van létjoga a kontextusok vizsgálatának, mert sok látens előfeltevésünkre is rámutathatnak, amelyek szükségesek lehetnek egy teljesebb megértés szempontjából.

¹⁵ Egy távolabbi, a referencialitás felé mozduló kontextus, hogy a szereplőket, illetve a helyszíneket azonosítani próbáljuk (Szekszárd, a környező völgyek, dülők stb.). *A stiglic*-ben ilyen vonatkozás, hogy a házban, ahol Mészöly és Polcz Alaine lakott, egy ideig megszállt egy

Svájcból érkezett nő, aki Mariann mintájául szolgált. POLCZ Alaine: *Egy ház, egy kor, egy személyiség = Újhold Évkönyv*, 1989, 1. sz., 357–377.; Mariannról: 367.

Kinek az emlékezete?

A medializáltság esetei Mészöly Miklós prózájában

Ha Mészöly esetében megpróbálunk történeti elvek mentén, alakulástörténeti folyamatokban gondolkodni, akkor a „kései dolgokról” való diskurzus a *Film*mel veszi kezdetét. Az úgynevezett pannón próza technikai megoldásainak csírái ugyanis már itt is megtalálhatók. A következő oldalakon a mészőlyi próza vezérfonalát (fejlődési motorját) a narráció egyre medializáltabbá válásában ragadom meg. Úgy vélem ugyanis, hogy leginkább ez adhat olyan szempontrendszert, amely képes „folyamatábra” megrajzolására.

A *Film* vízválasztó szerepéről

A *Film* a Mészöly-életmű egyik vízválasztója – valószínűleg egyébként prózatörténetileg is az. Hiszen a Mészöly-prózában belül két szöveg-halmaz, két nagyon különböző „próza-hagyomány” egymást érintő-átfedő metszéspontjain belül, egyfajta „közös” területen helyezkedik el; a két szélső érték (a korábbi és a későbbi szövegek) irányából nézve mégis peremvidéken. Átmeneti pozíciója miatt ugyanis kizárólag az egyik halmaz részelemeként sem azonosítható be. Átjáró a „korábbi” – hagyományos személységfogalommal (mészölyi terminusokkal: árnyalással, jellemezéssel, pszichologizálással, kifejtéssel, dialogizálással) dolgozó, metonimikus alapszekvenciát használó (többé-kevésbé lineáris időkezelésre építő) szerkesztésmód – és a „későbbi” (szétszóródott emlékképek körül gyűrűző, azokat többféle módon összerakható, nem tisztán metonimikus) elbeszélésmód között.¹

A „*Film* előtti” elbeszélésmód még zökkenőmentesen nevesíthető narratológiai terminusokkal, erőfeszítés nélkül olvasható a késő modernség hagyományának részeként, hisz bejáratott, XIX–XX. századi technikákra épül. A *Saulus*ban például elidegenítően hat a szereplő-elbeszélő egyéni érzékelése vagy tárgyilagos viszonyulása az őt körülvevő emberekhez; de a „beavatás” módja a főhős gondolataiba-érzéseibe megszokott technikákkal történik (párbeszéd, belső monológ, sejtetés, álomfoszlányok). Ezzel szemben a *Film* narrációja már ellenáll a tipológiának, a „kamera” jobb kvázi terminus a különféle szak-

fogalmaknál. A *Film* utáni próza jó néhány darabja pedig még tovább feszíti a kereteket. Természetesen mindez összefügg a „*Film* utáni” szövegek polifon időtapsztalattal is. Mivel nincsenek aktív szereplők, akik mozgatnák a cselekményt, ezért a rögzített helyszín körül szétrajzoló különféle idődimenziók (és az ezeket generáló epizód-szereplők) sokszorozzák meg a cselekményszálakat (például *Ló-regény*, *Nyomozás*); vagyis voltaképpen a centrumként szolgáló topográfiai középpont tartja össze a történetet és kordában a jelentésszóródást.

A szövegek és történetek széttartása tehát leginkább azzal mutat korrelációt, hogy mennyire decentráldódik az elbeszélői pillantás. Sok kései elbeszélésben teljesen szétszóródik a narratív „súlypont”; sem egységes elbeszélőszólam, sem szereplői dominancia nem sodorja egy irányba a szöveget. Ilyenkor vagy hagyja magát az olvasó vezetni (főleg, ha a beszély rövid: *Anno*, *Ló-regény*), vagy egész egyszerűen megszakítja az olvasást.² Ellenben ha a szöveg egyetlen szereplőhöz vagy elbeszélőhöz „horgonyozva” konstruálja meg önmagát – mint például az *Anyasíratóban*, a *Magyar novellában*, a *Fakó foszlányokban* vagy a *Bolond utazásban* –, akkor a befogadó hagyományosabb, egészszelvű struktúraként is képes dekódolni a szöveget, visszatérve a metonimikus elbeszélésmód adta rutinhoz. Ezen az sem változtat, ha az elbeszélő lehetetlen formációkat produkál (halott elbeszélő tudat ötlete – *Fakó foszlányok...*, *Bolond utazás*, vagy a folyamatosan változó elbeszélői kiterjedés – *Sutting ezredes...* –, hiszen a „lehetetlen” elbeszélővel együtt jár, szinte szubjektumszerű helyi rögzítettség kohéziós mezőként működik).

Mivel kölcsönösen egymásra ható epikai erőviszonyokról van szó, bármelyik elemet emeljük ki, más irányból is kvázi ugyanoda jutunk, ezért az epikai folyamatok a tudatfogalom felől is feltérképezhetők. Elgondolkodtató hipotézisnek tartom, hogy azért nem köthető egyféle, önmagával azonos elbeszélőhöz vagy szereplőhöz a kései Mészöly-elbeszélések fókusza (történetmesélésének iránya, asszociációs íve), és azért oszcillál mindig „valahol” közöttük a hang, mert nincs is szó tudatokról, és nem tudatműködéshez köthető például az emlékezés aktusa. Az

¹ Véleményem szerint nem létezik „tisztán” metaforikus elbeszélésmód. Mindig metonimikus történetdarabok között jön létre megfelleltethetőség, ami metaforikus tendenciaként is leírható.

² Lásd a *Pannon töredéket* vagy a *Családarádást* érintő kritikákat.



Mészöly Miklós,
1979, fotó:
Szalay Zoltán,
Fortepan

elbeszélte történet jelen idejéhez képest régebbi idősíkhöz tartozó történetelemek ugyanis sokszor nem a visszaemlékező szereplők emlékképeiként jelennek meg, de mások asszociációiként sem igazán értelmezhetők.³ A hely/helyzet járulékos elemei inkább, mintha a tér „aurájába” ragadtak volna, s onnan lennének spontán módon kiolvashatók. Mondhatni, nem annyira „valami/valaki”, hanem inkább a „valahol” szólal meg; s ennek lenne első megvalósulása a *Film*, ahol a két idősík közös helyszíne a valódi „szereplő”, aminek „emlékeit” a kamera közvetíti. Az emlékezés pedig épp azért nem valósulhat meg (a két idősík okságilag azért nem kerül egymással vi-

szonyba), mert a helyszínnek nincs valódi tudata. A gépi, mechanikus kamerametafora tehát elsősorban arra szolgál, hogy a „tudati” funkciók eliminálódjanak az elbeszélésből.⁴ Talán valóban ez a nyitja a sokat elemzett T/1. formának a *Film*ben. S így a *Film* az elbeszélői/szereplői tudat visszaszorításának technikáját tekintve is valami új megjelenésének a színtere.

A *Film* ekképp egyszerre összegzése-szintézise a korábbi munkáinak technikailag, és szolgál kulcsként a későbbi szövegek eljárásainak megértéséhez. Az értelmezés természetesen kétirányú. A *Film* Mészöly kései prózája (illetve jelenünk prózagyakorlata) felől nézve kétségkívül „érthetőbbnek” tűnik, mint amilyen a kortárs olvasók számára lehetett.⁵ A pannon próza felől visszatekintve jóval szembetűnőbb az új mechanizmusok iránya: az egymás melletti történetdarabok mozaikszerűsége, az ebből adódó többértelműség, a „szenvtelen” elbeszélésmód erősödése, az emlékezeti képek helyekhez kötődése, a vendégsszövegek megnövekedett szerepe.

Szemponctalanság mint medialitás?

A szenvtelen elbeszélői hang, a tárgyilagosságra törekvés Mészöly írói „venájának” egyik ismertetőjele; ez már a *Film* előtt is így volt. Később viszont még hangsúlyosabbá vált a törekvés: a „szemponctalanságig felnyújtózni” – a történetmondó-rögzítő hang, a leírás látószöge vonatkozásában. S mindez összekapcsolható azzal a hipotézissel, hogy az elbeszélő szubjektumszerű tudatműködésének kiiktatása az írói program része, de az ezzel együtt járó áthelyeződéshez is köze van, hogy tudniillik a tér marad az elbeszélés teherbíró alapzata.

A „szemponctalanság” irányába való elmozdulás a *Saulus* és a *Film* összevetésével könnyen érzékeltethető. Ugyanaz a nyomozó, a létezés törvényeit firtató attitűd, mégis nagyfokú átváltozáson megy keresztül az elbeszélésmód pusztán azáltal, hogy milyen „lencsén” keresztül jut el a (szöveg)világ az olvasóhoz. Amíg a *Saulus*ban szereplő-elbeszélőn keresztül mosódik át az „élet” (és a jellemzés, árnyalás pszichologizáló eszközeit használja a regény; például ilyen főmondatokkal vezet be érzelmekrőlírásokat, hogy: „attól félttem”, „azt éreztem”, „azt hittem”); addig a *Film*ben az elbeszélő szinte testetlen lesz, csak „tartja”

³ Lásd P. SIMON Attila: „Ugyanúgy másképp” = *Pontos észrevételek Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza. Tanulmányok*. Szerk. BAGI Zsolt, Pécs, Jelenkor, 2015, különösen: 72., 80–81.

⁴ BAGI Zsolt: *Realizmus: A Párhuzamos történetek és a dolgok állása = Pontos észrevételek... i. m.* (2015). A szerző a *Film* kapcsán megjegyzi: Mészöly „Nem a dolgok sajátos (tudat nélküli) struktúrái felé mozdult, hanem a semlegesített tudat, a tudat struktúráitól (emlékezés, elbeszélés, előrevetítés, tervezés stb.) mentes tudat, a filmfelvevő objektívének tudata felé.” (249.) „Az idő ezen új formája, az emlékezet

közvetítését kiiktató inzultáló jelenlét a tér újfajta kezeléséhez is köthetdik [...] A *Film*, a hely mészölyi poétikájának legfontosabb eleme.” (244.)

⁵ A kortárs percepciót nehéz rekonstruálni. A *Film* még a 90-es években is radikálisnak tűnt. Egy mai első olvasat számára, megköszöntöm, kevésbé tűnhet rendhagyónak. Annyi mindent tanult a prózanyelv épp Mészölytől, hogy a 2010 és 2020 közötti magyar próza felől nézve nem annyira mellbevágó, ami egykor az lehetett.

a kamerát, s az E/1. személyű mondatok ritkák. Legyen szó kameráról vagy később halott/holt eleven öntudatról (*Bolond utazás, Fakó foszlányok...*), szereplőkhöz csapódó, hol kívülről, hol belülről láttató és „figyelő” képződményről (*Sutting ezredes...*), a közvetítés médiuma később is folytonosan „eloldódik” az emberi szubjektumoktól. Mészöly kései narrátorainak nincsenek (hagyományos értelemben vett) érzései; sokszor hangjuk, tekintetük sincs. Nem körülírható, milyen szögből, milyen prizmán keresztül esik „tárgyukra” a pillantásuk. Egyetlen dolog biztos: a szüntelen mozgás – és valamiféle szereplők fölöttiség.

Legtöbbször a T/1. forma garantálja a viszonylagos rögzíthetőséget. Az elbeszélő nem időz el szereplőiben (én-elbeszéléssel ritkán találkozunk), a narrátor nézőpontja csupán addig azonos(ul) a látvánnyal/szereplővel, amíg átfolyik rajta. Mintha sok esetben a T/1. a „szemponttalan” elbeszélő hang és a „megszállt” látványelem kettőse lenne.⁶ S egyszerűsítés lenne pusztá elidegenedésként beazonosítani e formációt; inkább a *Műhelynaplók* buddhista személyiség- és tudatfelfogásához lehet köze, vagy az *Érintések*-beli Kohn-teorémához.⁷

Mintha épp ezt az elmozdulást (a *Saulus* és a *Film* módszereinek különbségét) értené Mészöly az állványzat felöltöztetésén és lecupaszításán: „Az állványzat felöltöztetése, az állványzat totális lemeztenítése. Két pólus, két nosztalgia, két ösztön, két valóság, két azonos valóság – [...] Világosabban: a Nyomozás, Anno tényközlő – rögzítő – informáló ábrázolása – a maga következtettségével (úgy érzem) új. Így nem próbáltam még. Ereje, ha van, abban van, amiről mer lemondani. [...] Nem árnyalni, jelmezni, pszichologizálni, kifejteni, dialogizálni – hanem szakadásig (amennyire csak lehet) közölni.” (*Műhelynaplók*, 418–419.)⁸ A csupasz állványzat a létezés/a valóság felszíne, a „felöltöztetés” pedig a „mögöttes” megszólaltatása belső dialóggal, pszichológiai eszköztárral, személyiségelemzéssel, tudatfolyamok visszaadásával, belső és külső konfliktusokkal stb. Ha utóbbi eszközökről képes lemondani egy elbeszélés, a felület hihetetlen dimenziókat nyer, áthatolhatatlan bőségben nyilvánul meg. Ez persze együtt jár azzal is, hogy amíg nagyon erős képekkel dolgoznak a késői Mészöly-szövegek (valamiféle érzéki

evidenciát sejtetve), addig igen keveset tudunk meg a szereplők önmagukhoz való viszonyáról, egymás iránti érzéseiről, konfliktusaikról. Felismeréseik, észleléseik önmaguk számára is rejtettek, vagy ha ki is vetülnek a környezetbe, érzelmi motivációjuk legtöbbször homályban marad. Mintha a leíró gesztusok kiterjesztésével azt is tesztelné Mészöly, hogy mi történhet egy szöveggel, ha kivonja belőle a hagyományos tudatműködések, mintha a tudat is csak az állványzat felöltöztetéséhez járulna hozzá.⁹

És az állványzat „tudatba” öltöztetésének metaforája az emlékezet kontextusában is beszédes. Mészölynél ugyanis az emlékeket (a *Film* óta) legtöbbször nem felidézi valaki, továbbá az emlékképek nem is felidéződnek valakiben spontán módon (mintegy tudatműködésként); az emlékek inkább külön életet élnek a tárgyak, terek, testek körül, generálódnak a szövegben (alig követhető, honnan bújnak elő), s a szemlélő/narrátor (médiumként) „csak” rögzíti őket. Azaz: mintegy a tárgyak, terek, testek emlékei kapnak hangot, nyernek formát képi „epizódokban”. A *Film* kamerája is a létezést, az észlelést rögzíti koncepció nélkül; koncepció csak az értelmezésben lehet(ne). A felületnél való lehorgonyzás, a felület „felmutatása” – úgy vélem – az állványzat „levetkőzését” is jelenti egyben. Mészöly elmegy odáig, amíg az állványzat szinte eltűnik. Hisz a posztmodern szubjektum utolsó állványzata kétségkívül épp a tudat. S a tudatregényeket megújítva, a tudatműködést kiiktatva nagyon radikális formációhoz jut el Mészöly; oda, ahol az emlékképek már a tárgyak, testek, terek gravitációs mezejében keringenek, kaleidoszkópszerűen. Hogy vajon miért épp ezek körül, arra később megpróbál választ adni e dolgozat.

Előljáróban csak annyit jegyeznek meg, hogy a következetesen rendszerekben gondolkodó, értekező Mészöly és a prózaíró, didaktikusságot kényszeresen kerülő Mészöly közötti (attitűdbeli) különbséget egy olyan, gondosan megválasztott – és (genette-i értelemben) architektusként szolgáló – műfajcsoport hidalja át a késői írásokban, amely a metafizikai érdeklődést szerkezeti úton képes visszacsempészni a szövegvilágokba.

⁶ Mészöly elbeszéléseiben nem a mindentudó elbeszélő megszólalását implikálja. Inkább mintha az indián nyelvekből ismert személyragok és névmási rendszer T/1. bennfoglaló (teveled) és kizáró (nélküled) értelmével játszana – az olvasó (és a szereplők) vonatkozásában. Az analógia nem feszített: a hopi igeragozás a historikus sajátosságaira (a folyamatos jelen és múlt idő összefonódására, miszerint a múlt mindig a jelenben játszódik) maga Mészöly is kitért egy esszéjében. MÉSZÖLY Miklós: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor, 1989, 85.

⁷ Idetartozik a későbbiekben tárgyalandó halott elbeszélő perspektívája is. A Kohn-teorémával hosszabban foglalkoztam disszertáciomban. GYÖRI Orsolya: *Elbeszélésmód és téralakítás. A mészölyi „magyar*

Orlando” epikai princípiumainak átmenetiségéről. Doktori disszertáció. Bp., ELTE BTK, 2009, különösen: 22–25., 52–54., 124–126.

<http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyoriorsoyla/diss.pdf>

De eszünkbe juthat az újplatonista részesedésfogalom narratív értelmezése is; tudniillik, hogy az elbeszélő részesedik (bent-foglalttá válik) szereplőiben, az epikai tájban.

⁸ MÉSZÖLY Miklós: *Műhelynaplók*. Szerk. THOMKA Beáta, NAGY Boglárka, Kalligram, Pozsony, 2007.

⁹ Ezért ontológiai a nyomozási folyamat Mészölynél, és ezért nincs pszichologizáló aspektusa.

Mészöly-vízjelek

A Mészöly-írások háttérében gyakran olyan műfajok kísértene (mindennek köze van a parabolisztikusság kérdéséhez is), amelyeknek alapvetően nem irodalmi a merítési és felhasználási területük. Ezek, kontextusukat tekintve, az egyházjog, konkrétan pedig a szentté avatási eljárás területéről származnak.¹⁰ A jegyzőkönyv, a helyszíni szemle, a tanúvallomás, az életrajz/legenda, a szakértői nyilatkozatok, valamint hagyatéki és bűnlajstromok kezdettől fogva az egyházi, bizonyító eljárásrend részét képezték. (S forrásként épp a Mészöly által elismerően említett Annales-kör, Braudelék és a mikrotörténetek kezdték el őket használni.) Közismert, hogy még az olyan, irodalmi tekintetű műfajok is, mint a legendák és szentéletrajzok praktikusán egy bírósági eljárás (bizonyítási folyamat) részeként fogalmazódtak meg, ahol az „ördög ügyvédjével” szemben kellett érvelnie annak, aki egy emberről bizonyítani kívánta, hogy szent.¹¹ Az európai kultúrtörténetben nagy karriert befutó nyomozás is jórészt innen eredeztethető; s valószínűleg e származás miatt nem tud a bűn fogalmának vallási implikációitól szabadulni.¹²

Nem csak *Az atléta halála* vagy a *Saulus* kapcsán elgondolkodtató e kontextus.¹³ A *Film*, a *Nyomozás*, a *Fakó foszlányok...* és a *Bolond utazás* is játszik e műfajregiszterekkel. Sőt, más Mészöly-szövegekben is visszatérnek olyan nyomozásvariációk, mint a vallatás, a kémlelés (bukott szabadságharcok és háborúk utáni kémhálózatok, kémlelő-elbeszélők, családon belüli traumák silabizálása) vagy a szentéletrajzok kontextusára való utalás (*Anyasírató*, *Fakó foszlányok...*). Biztosan szerepet játszik e műfajválasztásban Mészöly jogász múltja, de valószínűleg igaza volt Foucault-nak, mikor a megfigyelésre/jelentésre épülő börtönallúzióban kulturális alapstruktúrát látott.

A *Film*ben (a *Saulusszal* szemben) a nyomozás már profanizálódik, nem az egyházjogi, üdvtörténeti aspektus az irányadó. Viszont a régi kontextus helyére nem csúszik be másik; a hiátus, töredezettség képileg még áthidalható,

bár a „bizonyítékoknak” már nincs bizonyító erejük. A struktúra annyira eliminálódott, hogy időnként eldönthetetlen, a rács melyik oldalán ki van, ki a megfigyelt és ki a megfigyelő. Kiról lehetne/kellene terhelő anyagot gyűjteni, ki a vádlott/tanú. Ami biztos: a kamera az átfordulási pont.¹⁴ Itt lesz az előbből élettelen, a valóságból film. Ez a „szűrő” teszi a szemet (a mögötte álló személyiséget) szenvtelené, részrehajlás nélküli eszközzé. Lencse, ami leválaszt a látványról. Távolságot tartat, de hárányul, falhoz is szögez. Terméke a bizonyító (vagy épp nem bizonyító) erejű film, amely egy bizonyító eljárás részét képezhetné (emlegetett perújrafelvétel). De kétirányú fegyver. A kameraman bűnét is megőrzi, tudniillik, hogy siettetni az eseményeket a légzéskönnyítő cukor elűntetésével. A *Film* – jogi terminussal – leginkább egy helyszíni szemlén (épp most forgó filmmel párhuzamosan) íródó jegyzőkönyvhöz hasonlít.

A lencsevégre kapott valóság (a filmen megőrzött/rögzített pillantás) kétségkívül a mindentudó elbeszélés egyik szélső értéke. A kamera szó szerint mindent lát. S nem csak dokumentál, mert a kameraman bizonyítani is kíván; arra játszik, hogy az Öregember elárulja magát. A fulladási rohamnak egy másik (lovass) rohamról kellene tanúskodnia. De az értelemtulajdonítás már a koncepció per mintájára viselkedik,¹⁵ vagy – a testi funkciók ismétlődésében – a testi emlékezet működésére apellál (a tudatos emlékezéssel szemben), vagy egy középkori eljárás, az úgynevezett istenítélet mintájára működik, ahol a vádlottat próbának vetik alá: ha belehal, bűnös volt, ha megmenekül, ártatlan. Bármelyik „konceptio” érvényesül is e három közül, az eljárás részét képezi a szemlélő (olvasó) hite/vélekedése, hogy mit gondol a vádlotról. A vádlott meghal, tehát bűnös volt. De csak annyira, mint a kameraman, aki elvette a légzéskönnyítő cukorkát; tehát mindenki bűnös egy másféle/magasabb értelem szerint (mint Kafkánál). E parabolisztikus olvasatot erősítené a szöveg bábmétaforája,¹⁶ a rendezés és szabad akarat oppozíciójára való utalás,¹⁷ a célzás egy másfajta rendezésre, de

¹⁰ Áttekintésem alapja JENEY Gábor: *A boldoggá avatási eljárás peres jellege. Doktori disszertáció.* Bp., PPKE HTK, 2010 https://www.htk.ppke.hu/uploads/File/disszertaciok/Jeney_disser-tation.pdf

¹¹ Kelemen Zoltán a Mészöly-próza leíró, megnevező jellegét (az enciklopédikus jellegű lajstromokat és leltárokat) is összefüggésbe hozza a legenda „felirat” jelentésével. A legenda mint az „erények katalógusa” és mint „enciklopédia, melyben az időhatárok fellazulnak” fontos kontextust hoz játékba. KELEMEN Zoltán: „Az istenek technikája”. *Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prózájában = Irodalomtörténeti Közlemények*, 2006, 5. sz., 539–557.

¹² FOUCAULT, Michel: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák.* Ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1988, 60–62.

¹³ Mindkét szöveg tekinthető kifordított szentéletrajznak. Vö. a „szent” szónak megfelelő héber, ószövetségi „quados” jelentésével: elkülö-

nított, elválasztott. Hisz mindkét címszereplő „deviáns” abban az értelemben, ahogy e fogalmat Foucault szerint az európai kultúrkörben használják.

¹⁴ A kamera funkciója hasonló a *Bolond utazás* öregemberének üveg-szeméhez. Az öreg, a „vak végzet” metaforája, folyamatosan tisztogatja a szemet. Vagy ott a *Fakó foszlányok* messzelátó lencséje is. Mindhárom esetben a tárgyiasított szem az elbeszélés szűrője.

¹⁵ BALASSA Péter: *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről = Uő: Ésszjárások és formák.* Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 37–104.

¹⁶ MÉSZÖLY Miklós: *Az atléta halála, Saulus, Film.* Bp., Századvég, 1993, 309., 380.

¹⁷ „... mintha nem tudná eldönteni, hogy van-e joguk a tiltakozáshoz, s hogy egyáltalán mennyire vannak kiszolgáltatva a rendezés elképzelésének, és mennyire a saját szabadságuknak.” Uo., 313. „... egymást is figyelni kezdjük. Vagyis a kiszolgáltatottságnak arra a körforgására

a kegyelem-caritas „lecserélése” is emberi beavatkozásra.¹⁸ A bűnösség azonban nem bizonyíttatik logikai úton, csak a műfaji architextus, a processzus-kontextus vallási implikációi aktiválódnak. A háttérben felsejlő, eredetileg egyházjogi folyamat mintázata azonban – a legendaképződéstől a nyomozáson (anyaggyűjtésen) keresztül a mindent eldöntő perig, ami Mészölynél egyelőre/mindig késik – több késői Mészöly-elbeszélésbe is beleivódik.

Architextusba burkolt okok, idők, helyek

Közismert: Mészöly nem egyszerűen megszakította-felaprózta a történések és időbeli folyamatok linearitását, s nem is csupán sugalmazó résekkel-elhallgatásokkal dolgozott. Nem úgy dekonstruált történet- vagy emlékdarabokat, hogy azokat rekonstruálni lehessen folyamatokként. Az epizódpuzzle-ök sokszor „eredendően” nem illeszkednek; sokkal több készletet „keverték össze”, mint amit az olvasó észben tarthat, illetve e halmazok foltokká ugyan összerakhatók, de a tömbök szélei nem simulnak össze. Ezzel összefüggésben az időstruktúra olykor szétoldódik az értelmezhetetlenségig, a „résidők” egymáshoz képesti viszonyai nem rekonstruálhatók; ellenben centralizált pozícióra törő motívumok tartják fenn a kohéziót. A globális kohézió tematikus-motivikus hálója jóval erősebb kötést biztosít, mint a lineáris mondatrend. Az asszociációsorok túlnőnek a szövegen. Mintha a ki nem mondott, meg nem talált „jelentésnek” tapintható aurája lenne, miközben középpontja érinthetetlen, tabu alá esik.

S mindennek mi köze a legenda műfajhoz? E műfaj semmibe veheti a lineáris időkezelést; miközben kitüntetett figyelmet szentel a tárgyaknak, tereknek és (szent) testeknek – s ez összérímel azzal a már tárgyalt jellegzetességgel, hogy az emlékképek legtöbbször nem valamely szereplő-szubjektumhoz kötődnek, hanem tárgyak, terek és testek körül lebegnek, mintegy saját létük jogán. Ráadásul a Mészöly-elbeszélések különféle „entitásai” (a szereplők, a szereplői pozícióba került tárgyak és helyek, olykor az elbeszélők is) nagyon hasonló processzusoknak vannak kitéve, mint a legendahősök. A processzus itt vizsgálati sorozatként értendő. A forгатókönyv a következő: az „eljáró személy” ereklýeket, tárgyi bizonyítékokat, szóbeli tanúvallomásokat, írásbeli dokumentumokat listáz.

Majd csoportosítja és elrendezi az anyagot (a védő az ére nyek katalógusát, a vádló a bűnök lajstromát állítja össze); felülvizsgálja a válogatást abból a szempontból, milyen mértékben nyilatkozik meg benne a szentség/gyarlóság. Revizor vizsgálja az elhunyt iratait, erkölccsel ellentétes állításokat és fogyatékoságokat keresve. Orvos szakértők nyilatkoznak a csodás gyógyulásokról, természettudósok a csodás események lehetséges magyarázatairól. Végül a processzus alanyát nevesítik: boldog, szent. A minősítés aurája pedig visszahat személyes tárgyaira és a helyre, ahol élt/halt. Eldől: emlékezet vagy tisztelet lesz osztályrésze, személyes tárgyai az enyészeté lesznek-e, vagy ereklýeként fennmaradnak.¹⁹

Úgy vélem, e röviden ismertetett folyamatból kirajzolódik egy olyan motívumháló, amely a Mészöly-prózában is visszaköszön. A (szentté avatási eljárás részét képező) legenda ugyanis nemcsak műfaji „keretfogalomként” működik, hanem legalább ötféle „vízjelet” (motívumszóródási és szövegépítkezési irányt) is takar. Ezek mind hozzájárulnak a Mészöly-elbeszélések tér- és időkezelésének sajátosságaihoz. Az áttekinthetőség érdekében a metonímia alakzatához rendelten tárgyalom őket, s jelzem, ha az elvártól különböző módon működnek.²⁰

1. Oksági metonímiára hajazó érintkezés, de a motiválatatlanság tapasztalatával. A Mészöly-elbeszélésekben a megidézett processzus („előremenni”) folyamatosan fel van függesztve. Nem a processzus egésze érdekli Mészölyt, csak a részelemek. A részek felidézik az eljárás egészét, de nem alkotják újra egészként. Ez a magyarázata az oksági hiátusok jelenlétének, ezért akad meg – vagy marad hézagos – a nyomozási-értelmezési folyamat. Még kísért valamiféle igény, amely a bűn/ártatlanság tengelye mentén (is) értelmezné az eseményeket; csak a vádló/védő vagy épp a peres folyamat tűnt el a struktúrából (hacsak nem az olvasó és az olvasás tölti be ezt a helyet). Előfordul, hogy nem jutunk vissza az eredendő, történetalapító tettig. Marad a kémlelés, a vallatás, az anyaggyűjtés, sokszor már tét nélkül. Tét leginkább az olvasó részéről merül fel: a *Magyar novella* mint Jama történetének kislabilizálása, a *Nyomozás* mint annak értelmezése, miért lett öngyilkos Walter Karcsi, volt-e jégszekrény az előszobában, a *Bolond utazás* mint szentkút felkeresésének vagy a múlt értelmezésének a próbája, a *Sutting ezredes...* mint

próbálunk utalni, hogy bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket. S ez legalábbis bizonytalanná teszi, hogy amiről szó van, milyen mértékben minősülhet játéknak; és kérdésessé, hogy a minimális »rendezés«, amit engedélyezünk magunknak, egyáltalán rendezés-e, vagy inkább végrehajtás. Vagy olyasmi egyszerűen, ami sem ez, sem az. Amivel a történelem kérdését is érintjük, és minden történés ontológiai humorát és ironiáját; másrészt azt a botrányt, hogy legönzetlenebb közbelépésünk se lehet több a caritas jobb híján hatásosságánál.” Uo., 304–305.

¹⁸ „... mintha [...] valamilyen végleges kegyelemre várakoznánk...” Uo., 315. „a temetés utáni nyomozással olyan általános távlatot adunk mindkettőjüknek [...], amilyenre fiatalságuk teljében se számíthattak. S így némileg a kegyelem helyett is működünk.” Uo., 344.

¹⁹ JENEY: i. m. (2010) nyomán.

²⁰ Ezek az eltérések arra is választ adnak, hogy hogyan/miért nem metonimikus a késői Mészöly-próza.

a hiányzó egyetlen szó felkutatásának kísértése vagy mint a forradalmi szervezkedés rejtjelezése.

2. Időbeli metonímiára emlékeztető érintkezés, de szinkrón szemlélettel, alinearitással párosulva. A sokat emlegetett mozaikszerűség jórészt abból is adódik, hogy a szakrális, mitikus idő megidézése a hagyományos időszerkezet lebontásával jár együtt Mészölynél. De ez a jelenség a legenda architextusként való kiválasztásából is következik. A legenda időkezelése ugyanis alapvetően alinearis, mivel a szentség bizonyítási eljárása során már a szakrális idő keretében értelmeződik az egyén élete, az örökkévalóság szempontjából pedig az életút eseményei csak erényességük „fokán” eshetnek latba. Az életút elbeszélése helyett az erényekre összpontosítanak, bizonyító erejük szerint rendezve el őket (növekvő vagy gyengülő sorrendben). Így az életesemények nem okságilag vagy a földi időrend szerint hurkolódnak egymásba, inkább epizódok laza lajstromát adják. A halál időpontja is csak azért kiemelt, mert ez a szent ünnepének napja; a közösség ugyanis az „égi születés” napjára emlékezik, nem a földire. Néhány Mészöly-novella szintén az „utolsó” nap körül oscillál (*Bolond utazás*, *Fakó foszlányok...*, *Anyasirató*), s onnan morzsolja-olvassa a láncszemeket.

3. Térbeli metonímiára hajazó érintkezés, de megérkezés nélkül, úton levés.

a) A szent tárgyai kultusz alá esnek; relikviák, ereklyék lesznek.

A Mészöly-elbeszélésekben megjelenő tárgyak sokszor szöveget szervező, visszatérő motívumok. Egy nagyobb, ki nem mondható titokra, egy teljességében el nem beszélhető életútra (posztulált jelentéségszre) látszanak utalni azonfelül, hogy a szereplői-elbeszélői leírásnak és az epikai epizódoknak is kiinduló gócai. Az időkezelés vonatkozásában ugyanis (a tárgy történetének felidézésekor) e tárgymotívumok hozzák magukkal a történetelemek egyenrangúságra törekvését. Az *Annóban* a fapapucs, az üvegmozaikok, a *Sutting ezredes*ben a golyóval fához forrasztott harkály, a sárga mellény és a gyűrű, a szögekkel kirakott fa, az *Anyasiratóban* a rókaprém, a *Nyomozásban* a fácánfejek, a brácsa, a lapos pisztoly; vagy ilyen a *Térkép Aliscáról* című novellában a múzeumba került vályogcsikó, a viharágyú. S a múzeum-, vitrin-, lajstromleírások (kijegyzések) ugyanennek totalizált megvalósításai. A szerzői reflexiók megvilágító erejűek: „Minden tárgynak epika-aurája van; úgy adják, mint az örökégő kályhák a meleget” (*Műhelynaplók*, 431.); „Az érzékenyen és élesen megjelenített tárgyban, helyzetekben, környezetben

már-már lappangva, eleve benne van az epika? [...] »Halott tárgy«?? Nem száguld, történik benne – eleve és folyton – tovább és tovább bontható, részletezhető, végére nem járható módon a gazdagsága, ami maga valójában?» (*Műhelynaplók*, 594–595.) A tárgyak pedig mint rögzített (helyi érdekeltséggel bíró) „létezők” egy tágabb kontextusba illeszkednek. Alkalmasak a tudatfunkció helyett másféle szervezőelvként működtetni egy szöveget. Mivel „túlélők” az őket használókat, képesek hosszabb ideig „mesélni”, ugyanakkor rögzítettek a használati helyhez, a kistérségek „emlékező helyeihez”.

b) Szent helyek, emlékező helyek – egy élet vagy egy tárgy aurájába vonhatja az ezzel érintkező helyet is, úgynevezett emlékezeti térré téve azt. A szentkultuszban vagy a halál helye kiemelt, vagy az a hely, ahol a halott szent teste az oltárra került (bizonyos korszakokban ez a szentté avatási folyamat végpontja); de a csodák helyszínei is kultusz tárgyát képezik. A Mészöly-elbeszélésekben a kitüntetett helyek centrumként funkcionálnak, ezek körül rajzanak ki a szereplők életépizódjai; sok esetben a tér „gravitációs mezeje” rendezi el az eseményeket. A tér Mészölynél még a konkrét időelemek és a szereplői identitás kivonása után is képes garantálni egy szöveg egységét. A *Ló-regény*ben ilyen a Garay tér, a *Bolond utazásban* a milleniumi vagon, a *Fakó foszlányokban* a Bartina (ahonnan a kémlelő a nevé is veszi; ráadásul e helynek önmagában megvan a maga „szent kontextusa”, de erről később), és említhető Béri Balogh vagy a céhes legények fája is.

c) Halott- és halálkultusz – általános tanatológiai érdeklődés jellemzi Mészöly epikáját. Erről árulkodnak esszék, naplók, prózai írások. A távolítás és „szenvtelenség” jegyében az önvizsgálat lezárásának, az önértelmezés lekerékítésének esélye helyett azonban inkább nagyon pontos halalleírásokkal dolgozik Mészöly. Külső nézőpontú elbeszélőkkel, akik a tanú pozíciójában, halottkémi pontossággal (anatómiai nyelvhasználattal, a romlás precíz leírásával) regisztrálják az átmenetet. Sokszor csendéletszerű (natura morta) a végeredmény. A halott – a leírás által – mintegy eléri a tárgyszerűség/relikvia állapotát. Ám az is előfordul, hogy nem az elbeszélés tárgya (témája, szereplője) hal meg, hanem az alanya (az elbeszélő). Azaz a halott/halódó entitás kerül elbeszélői pozícióba. Ez az átmenet, az előbből halott „kilátóponttá” való átváltozás alkalmas az „idők teljessége” tapasztalatának kiterjesztésére, egy kitüntetett ontológiai látópont vagy egy nagyobb időtávot átfogó történetvízió (*Fakó foszlányok*, *Bolond utazás*) megalkotására is.²¹ A halál, mint létesé-

²¹ Az alábbi keretszituáció, az *Esti térkép (regény)* című darabja több Mészöly-elbeszélés történetére is ráillene, ezért hajlamos vagyok mesternarratívaként olvasni: „... három háború keveredik: a régi, az új, a következő; száguldó cselekmény, szétrobbant esemény, szétszaggatott

idő; hangütés; így haltunk meg (jelen, múlt és jövő használata fals, kijelentő és feltételes mód szintén); mit lehet tenni? a háború folyik tovább...” MÉSZÖLY Miklós: *Esti térkép*. Bp., Szépirodalmi, 1981, 80.

mény, ezért Mészölynél nemcsak szerkezeti határpozíció (a halál bejelentésével véget érhet a szöveg), hanem a határlépés élményéhez is kapcsolható (a testenkívüliség szinte isteni nézőpontot implikál). S mivel a véges perspektívából a végtelen felé nyílik, lehetőséget ad a T/1. beszédpozíció metafizikai elemekkel való felruházására. Innen nézve a halott elbeszélő – mint egy másfajta tudás lehetőségének a – szerepeltetése többszörösen is narratológiai kihívás Mészöly számára.

Véleményem szerint ez az ötféle „mintázat” vízjelként üt át a Mészöly-prózában. Ezek az „előképek” hol szerkezeti tényezőkké nőnek ki magukat, hol pedig a háttérben kísértének.

A medializáltság legszélsőbb értékei

E fentebb körüljárt formációk közül a legérdekesebb a halott öntudat beszédpozíciója. A következőkben a halott elbeszélő medializáltságának különféle aspektusait tekintem át a *Fakó foszlányok*ra támaszkodva. E beszély holt-eleven (és a szöveg végére meghaló-feltámadó) elbeszélőjének átmenetisége ugyanis már a T/1. formában tetten érhető. Mivel pedig hasonló pozíció jelenik meg például a *Bolond utazásban* is, ezért azt is körüljáróm, hogy – hipotézisem szerint – mit rejtethet e forma. Megjegyzem: talán már a *Film*, az *Anno* „mindentudó” elbeszélője mögött is e koncepció kísért.

Mészöly esszéinek fényében elképzelhető ugyanis, hogy a gyakran előforduló T/1. elbeszélésmód bizonyos esetekben nem más, mint a „személyes én” és az „egyetemes én” párosa (utóbbi a személyes én transzformációja; az, ami a halál után az egyetemes én részévé lesz). A kettjük közötti átmenet megragadásakor Mészölyt leginkább a tudati-érzékelési működés módosulása érdekelte. A *pille magányában* ez olvasható: „Csábító gondolat egy olyan öntudat, mely akkor is tovább tudná értelmezni magát, mikor már merőben más formációjú élő-lény az Egészen belül, a saját előzményeihez képest. És megelégedve a változott alattvaló-léttel, rész-alkatrész ranggal. Csak lenne mód az új >beosztásban< is értelmezni magát, s az éppen adottból megérteni (próbálni) az Egészet! [...] Úgy látszik, mégiscsak a tudat az a mérgezés, ami képes (volna) minden kompromisszumba beletörni. [...] Nincs kategória rá. Vagy ha van: az Öntudatban való részesség legyűrhetetlen öntudata?”²² A *Párbeszédkísérlet*ben Nietzsche istenné válásának gondolata kapcsán pedig megjegyzi: „Istenné lettem? [...] Az eszköziség határtalan felnövekedéséből? A bepillantási képességek kiteljesedéséből?



Mészöly Miklós,
1987, fotó:
Tóth István
Csaba, MTI

A [...] végtelen tágulás, az emberi fenomén [...] milyen szinten tehető át egy végtelen perspektívába?”²³ Ugyanitt fogalmazódik meg a kérdés: amikor az „egyetemes én” részévé válik halála után az ember, mit őriz meg magából, mit vihet tovább; Isten egyesével szatyorba gyűjti-e a bab-szemeket, vagy „babcsuszpájzot” csinál belőlük?²⁴

A fenti eszmefuttatás a véges-végtelen egymásba csúszása miatt is érdekes; hisz ilyen esetekben az elbeszélői pillantás valóban határtalanná válhat. S a *Fakó foszlányok*-ban időbeli akadályokba nemigen ütközik az elbeszélő. A tatárjárástól a Rákóczi-szabadságharcon keresztül egész Trianonig találunk utalásokat. A T/1. hol egy kémlelőtől függetlenebb, hol egy vele azonos nézőpont. A királyi többes az utóbbi esetben a királyi „én” többese, az egyéni-élő és az egyetemes-halott (avagy örökkévaló) tudat kettőse – amibe az olvasó is beleértheti magát (a korábban már szóba hozott bennfoglaló-kirekesztő értelem oszcillációjában), hisz ezt tradicionálisan (megelőlegezett) közös kilátópontként feltételezik a vallások – s ezt az ér-

²² Uo., 176.

²³ MÉSZÖLY Miklós: *Párbeszédkísérlet*. Kérdező SZIGETI László, Pozsony, Kalligram, 1999, 109.

²⁴ Uo., 118–120., 228. MÉSZÖLY: i. m. (1989), 177., 185.

tésmódot a legendaparatextus is felerősíti. A *Fakó foszlányok*nak ugyanis többszörösen köze van a legenda szent kontextusához (és a gyülekezeti hanghoz). A beszély rejtelmes története (éjt nappallá tevő elmélkedés a haza sorsán, „kémiai” nász, átváltozás) egy helyi legendát dolgoz fel újra, amelyhez egy régi beszély segítségével kerülhetünk közelebb.

Garay Alajos *A szegszárdi remete* című románcos elbeszélése²⁵ egy – a Bartinára, a forráshoz húzódott – helyi „agglegénynek” a története, aki mátkáját elvesztette a török invázió (Mohács) alatt, aztán sebesüléséből felgyógyulva, gyászolva kolostorba vonult, majd apátja halála után remete lett a Bartinán (a később róla elnevezett Remete-forrásnál), ahol éjt nappallá téve elmélkedett a haza múltján, imádkozva annak fennmaradásáért. Holttestét is itt, imádkozó helyzetben találta meg egykori rendtársa – épp a mohácsi csata évfordulóján, augusztus 29-én. A regényes esetet egy szekszárdi helytörténész, dr. Tóttós Gábor is felidézi *A Remete-csurgó egykor és ma*²⁶ című kiadványban. E helyi történet közismert, madarak és fák napján a Bartinára, a Remete-csurgóhoz kirándultak az iskolások, ahogy erről a *Térkép Aliscáról* is árulkodik;²⁷ és ez az ünnep korábbi római fesztiválokra (Silvanus mezei ünnepeire) rímél.

A névtelenséget választó mészölyi kémlelő tehát egy földrajzi kiterjedésről veszi nevét: Bartinai Bartina. „Lotyója” a szöveg egy pontján szintén tájszerű képződményként jelenik meg (erre egyébként éppúgy apropót adhattott Garay *Isten keze* című beszélye, ahol a megszemélyesített forrás a nagy körforgás részeként „emlője [...] az anyaföldnek”, „élők és tenyészők millióinak”,²⁸ mint ahogy Andrásfalvy gyűjtésének testrésznévű helynevei is motivációul szolgálhattak).²⁹ Tér és test egymásban részeseedik, ahogy ez csak átmeneti pozícióban lehetséges – és ahogy a szentség/csoda is szétárad közvetlen környezeté-

ben. A beszély kémlelőjének holtelevenységét a kulturális emlékekkel felruházott táj tehát részben maga motiválja. Hisz a haza sorsán elmélkedő remete alakja halálával sem tűnt el. Utána több remete is élt itt, identitásuk összezsúszott az idők folyamán a helyi emlékezetben, s ez sűrűsödött elnevezéssé: Remete-forrás. Ez az elbeszélői alap, amely alkalmas az időtáv kitolására. Mészöly ötlete – hogy a főnixként meghaló-feltámadó tudat a halála utáni eseményekre is ráérvülhet, például XX. századi intertextusokat hozhat játékba – voltaképp erre a legendára épül rá. És az apropó minderre, hogy a halott elbeszélői tudat és a legendaképzés alanya – mint láttuk – hasonló átváltozáson megy keresztül. A szent (az intézményesített emlékezés részeként) már elindult a kollektív tudattartalommal való útján, hiszen halálával egyéni tudata az egyetemes én része lett. Nem tűnik el nyomtalanul. Emlékezete megőrződik. Halála helye egyben mennybemenetelének utolsó lépcsőfoka is. Ha meglepte, egyetemes, végtelen, határtalan és mindentudó lesz. Részesedik az isteni attribútumokban. Messzelátóján mindent lát. Miért ne részesedhetne hát az irodalom és kultúrtörténet nagy szövegeinek ismeretében is? Az esszémben, interjúkban előkerülő „babcsuszpájz” miért ne valósulhatna itt meg szövegszerűen, intertextusok kavalkádjaként?

Tehát e beszély elbeszélőjének végletes medializáltsága ad – véleményem szerint – választ arra a kérdésre, hogy miért épp a *Fakó foszlányok*ban találkozunk (a Mészöly-életművön belül) a legtöbb intertextussal.³⁰ A végtelenség és határtalanság illúziója ugyanis itt nem annyira tematizálva, hanem nyelvileg teremtdődik meg; bizonyos fokú alázattal, hisz Mészöly ideája/vágya a középkori mestereket idéző „névtelenség”³¹ után ölt testet itt az intertextualitásban. Saját mondatai és a vendégsszövegek úgy csúsznak egymásba, mint az egyéni ének az egyetemes én masszájába, részesülve.

²⁵ GARAY Alajos: *A szegszárdi remete* = Uő: *Falusi élet (Népies elbeszélések). Képek a közéletből I–II.* Kiadja Hercz János, Pest, 1856, I., 136–152.

²⁶ TÓTTÓS Gábor: *Egy forrás történelmet ír = A Remete-csurgó egykor és ma.* Szerk. TÓTTÓS Gábor, Civilsegéd Közhazsnú Alapítvány, Szekszárd, 2014, 12–19.

²⁷ MÉSZÖLY Miklós: *Pannon töredék.* Bp., Tricolor, [2002], 57–58.

²⁸ GARAY: *i. m.* (1856), I., 115.

²⁹ A leírás tájnevei Andrásfalvy gyűjtéséből származnak.

ANDRÁSFALVY Bertalan: *Duna mente népének ártéri gazdálkodása Tolna és Baranya megyében az ármentesítés befejezéséig, Tanulmányok Tolna megye történetéből* 7. Szekszárd, Tolna Megyei Levéltár, 1975, 23–41. Mészöly nem írt ki minden olyan tájnevet, amelyek (ismétlődésükkel) hozzájárulhattak az emberi testként megjelenő tájképzet-hez (*Koponya, Köldök, Hát*). Andrásfalvy e kötetéből a helyneveken kívül körülbelül kétoldalmi intertextus került a *Fakó foszlányok*ba.

³⁰ GYÖRI: *i. m.* (2009), 129–153.

³¹ MÉSZÖLY: *i. m.* (1999), 32.

Dante, az „örök jelen”

Adalékok a hazai képzőművészeti Dante-recepció jelenkori történetéhez

A jelen tanulmány azzal a szándékkal készült, hogy a kortárs magyar vizuális művészet különböző indíttatású, sokszínű Dante-recepcióját számba vegye. A kutatás során gyorsan kiderült, hogy a terjedelmi korlátok miatt ez csupán egy korántsem teljes, bizonyos csomópontok mentén rendezett, vázlatos enumeráció lehet. Hiszen a firenzei költő szellemi örökségének gondozása Magyarországon számottevő történeti múltra tekinthet vissza, és tekintélyes tudományos és művészeti eredményekből építkezik. A magyar nyelvű fordítások (Angyal János, Szász Károly, Babits Mihály, Baranyi Ferenc, Nádasdy Ádám) számos sága és a hazai dantisztika (Péterfy Jenő, Kaposi József, Fülep Lajos, Koltay-Kastner Jenő, Kardos Tibor, Pál József, Kelemen János, Szabó Tibor stb.) kétszáz esztendősi tradíciója kiváló alapot jelent a kibontakozáshoz. A 2004-ben megalakult Magyar Dantisztikai Társaság tudományos és szervezőmunkájának is köszönhetően tudományos, művészeti és kulturális életünk igen aktív szerepet vállal a költő tiszteletének fenntartásában.

A XIX. század vége óta eltelt időben, amióta a magyar képzőművészek figyelme a komplex mű irányába fordult, az interpretációk sokaságával találkozhatunk, amelyek között alkalmi művek éppúgy fellelhetők, mint az opus összetett tartalmait felfejtő ciklusok.¹ A poéta személyes kultuszát ápoló kisplasztikától, a sorozatban gyártott kerámia-, porcelánrelikviáktól a monumentális köztéri alkotásokig, illetve az intim gyűjtői szenvedélyt kielégítő ex librisektől az illusztrált könyvek terjedelmes műgyűjtéseinek át a különféle emlékérmekig szinte mindennel találkozhat az érdeklődő.

Képzőművészeink az elmúlt három-négy évtizedben – mindenekelőtt az egyes évfordulók alkalmából szervezett – kiállításokra, meghívásos pályázatokra, a nem utolsósorban a költő emlékét ápoló ravennai biennálékra folyamatosan jelentkeztek az életműre reflektáló művekkel. Ennek köszönhetően igen gazdag a vizsgálat tárgyává tett anyag, amelyben a dantei mű sokrétű, bonyolult struktúrájának megfelelően eltérő alkotói szándékok nyilvánul-

Paczka Ferenc:
Dante,
1899, papír,
színes litográfia,
Magyar
Nemzeti Galéria



¹ KAPOSI József: *Dante Magyarországon*. Bp., Révai és Salamon Könyvnyomdája, 1911, 321–326.

nak meg. A kultúrhérosszá nemesült költő iránti egyszerű tiszteletadástól az enciklopédikus igényű szöveg illusztratív értelmezéseinek át az erkölcsi, filozófiai, metaforikus megközelítésekig, a műre és a szerző személyére történő konkrét utalásoktól az elvonatkoztatott, a *Commedia* szellemiségére reagáló, tematikus szinten csak az eredeti textussal párhuzamba állított, de annak valós motívumaira nem építő munkákig se szeri, se száma a reflexióknak. Természetesen – tényleges könyvillusztrációs megbízásokat itt most nem említve – az adott feladatnak megfelelően az egyes életművekbe illeszkedő egyszeri alkalmi megemlékezéstől a programszerű, számos esetben a *Commedia* százas felosztását ismétlő, invenciózus ciklusokig igen sokféle találkozási pontot agnoszkálhatunk. Elek Artúr (1876–1944) kilencven esztendeje Paul Schubring (1869–1935) Dante-illusztrációiról szóló könyvéhez² írt kritikájában a következő véleményt vetette papírra: „Messze elágazik az a hatás és kinyomozatlan területeken vész el, amellyel Dante megtermékenyítette az ábrázoló művészetet.”³

Dante munkássága – elsősorban a *Divina Commedia* – sokkal többet jelentett az irodalmi élménynél az európai gondolkodás számára, hiszen a középkor egyik leguniverzálisabb génusza az elmúlt hétszáz évben különös módon foglalkoztatta a társ művészetek alkotóit. A hatás jóformán felmérhetetlen, hiszen a hagyományos képzőművészettől az új médiumokig, a színháztól a filmig, a zenétől a balettig megszámlálhatatlan alkotás létrejöttében játszott szerepet.⁴ Aktualitása vitathatatlan, hiszen olyan témákról gondolkodik, mint a boldogság keresése, a rossz cselekedet büntetése, a jó cselekedet jutalma és az igazságosság fogalma. Magnum opusában a fantasztikus, sokszor szürreális leírások hatásos képként elevenednek meg az olvasó szeme előtt. A változatos jelek és jelképek metaforikus struktúrát alkotva váltak lebilincselő, komplex egységgé, így a hétköznapi valósága magától értetődően fonódott össze a természetfelettel. Annak ellenére, hogy a firenzei költőnek nagyon is fontos volt az itt és most kérdése, a következő korszakok művészei rendre felismerték a műnek a jövő nemzedékek számára aktuális üzeneteit.

Már a reneszánsz mesterei tudatosan merítették a *Divina Commediában* rejlő képzőművészeti lehetőségekből. Sandro Botticelli (1445–1510) például Cristoforo Landino (1424–1498) *Comento sopra la Commedia* című kötetéhez készített egy egész sorozatot, amely napjainkig

a képzőművészeti interpretációk láncolatát nyitotta meg. A XIV. századtól kezdve a kódexek jelentős csoportjában találkozhatunk az irodalmi szöveg, illetőleg a lenyűgöző költői képek illusztrációival. Természetes, hogy a könyvnyomtatás korszakában a kiadók a legjobb rajzolókat, grafikusokat bízták meg az „isteni mű” díszítésével. A manierizmusban, 1570 és 1593 között például Federico Zuccari (1539–1609) festette meg nagyhatású akvarelljeit. A XIX. században a romantika középkor felé fordulásával kézenfekvő, hogy Dante művét újra felfedezték, Delacroix és a preraffaeliták – különösképpen Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) – számos darabbal adóztak a Sommo Poeta szellemének. Az akadémista tökély mestere, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) ugyanúgy foglalkozott vele, mint a zabolátlan, „ős-szürrealista/szimbolista” Johann Heinrich Fuseli (1741–1825). A fin de siècle korszakában Auguste Rodin (1840–1917) monumentális kapujával folytathatjuk a számbavételt. William Blake (1757–1827), Gustave Doré (1832–1883), Franz von Bayros (1866–1924) és Salvador Dalí (1904–1989) csakúgy rajzsorozatokban értelmezte a művet, mint ahogy Robert Rauschenberg (1925–2008), Renato Guttuso (1911–1987) sem tudta kivonni magát befolyása alól.⁵

Az egyes országok fogadtatástörténetét tanulmányozva megállapíthatjuk, hogy Magyarországon mindig kitüntetett helye volt a babérkoszorús poéta művének. A kerek emléknapi kapcsolatok, a megelégnélkül kultusz hatására jelentős művek születtek. A XIX. század közepén Liszt Ferenc (1811–1886) *Zarándokévek – Második év: Itália* című zongoraciklusának hetedik darabjaként elhíresült *Dante-sonátájának* első változata 1837-ben látott napvilágot, majd 1857-ben, Drezdában színrallhatott fel először nagyromantikus *Dante-szimfóniája*. A szabadságharc leverése utáni borúlátó hangulat szülte 1852-ből Arany János *Dante* ódája, amelyet 1865-ben elküldött a költő születésének száz évfordulóját rendező firenzei pályázatra. A millenáris monumentális, alkalmi körképállítás dívatja természetes módon talált igazodást a dantei oeuvre költői, szürreális képekben tobzódó világához. Az *Infernót*, Gárdonyi Géza (1863–1922) koncepciója alapján, Molnár Árpád és Trill Géza díszlettervező tizenkilenc színpadi kompozíciója jelenítette meg az enyhe zsigeri borzongást kedvelő közönség számára.⁶

A századforduló környékén a fokozódó tisztelet jeleként értékelhetjük Paczka Ferenc (1856–1925) színes li-

² SCHUBRING, Paul: *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*. Zürich, Lipcse, Bécs, Amalthea-Verlag, 1931

³ ELEK Artúr: *Dante képes világa* = *Nyugat*, 1931. 24. sz. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00527/16453.htm>

⁴ *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Ed. BRAIDA, Antonella, CALÈ, Luisa, London, New York, Routledge, 2007

⁵ NÁTYI Róbert: *Végtelen, változó, örök színjáték. Dante hatása a kortárs magyar képzőművészetben* = *Dante Univerzuma – Dante's Univers*. Szerk. D. UDVARY Ildikó, NÁTYI Róbert, Bp., Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, 2021 (megjelenés alatt)

⁶ KOVÁCS Ákos: *Gárdonyi fényszínháza: A „Pokol”* = *Holmi*, 1997, 3. sz., 402–419.



Gulácsy Lajos:
Dante és
Beatrice,
1910 k., papír,
ceruza, toll, tus,
Magyar
Nemzeti Galéria

tográfáját (1899), Gulácsy Lajos (1882–1932) Paolót és Francescát, továbbá a toszkán költőt ábrázoló alkotásait.⁷ A szimbolizmus és szecesszió művészei közül Körösfői-Kriesch Aladárnak (1863–1920) a Zeneakadémia előcsarnokában festett, *Művészet forrása* című – preraffaelita ihletésű – falképe csakúgy Dante hatására vezethető vissza, mint Kövesházi Kalmár Elza (1876–1956) fantasztikus hullámgörbékkel pulzáló Paolo és Francescadomborműve.⁸ Száz esztendővel ezelőtt, 1921–1922-ben, a költő halálának hatszáz éves évfordulóján nagyszabású ünnepségsorozattal – a pesti Vigadóban, a Magyar Tudományos Akadémián, Debrecenben, Kolozsvárott, Székesfehérváron, Szombathelyen – emlékeztek meg hazánkban. A centenárius lebonyolítására Berzeviczy Albert (1853–1936), a Magyar Tudományos Akadémia elnöke vezetésével – a magyar–olasz kapcsolatokat ápolásának céljából – Corvin Mátyás Társaság jött létre. A Trianon utáni Magyarország számára ezzel megnyílt a lehetőség arra, hogy a jubileum eseményei segíthessenek a politikai elszigeteltségből való kiszabadulásban.⁹ Központi ceremóniának a Magyar Nemzeti Múzeumban rendezett ki-

állítás tekinthetjük, ahol az öt szekcióba rendszerezett anyagból az egyik egység a magyar művészek Dantéhoz készült munkáit mutatta be. Dudits Andor (1866–1944), Kacziány Ödön (1852–1933), Markó Lajos (1882–?), Tardos-Krenner Viktor (1866–1927), Than Mór (1828–1899), Udvary Géza (1872–1932) alkotásai mellett többek között Fülöp Elemér (1882–1949) és Csillag István (1881–1968) érmei is szerepeltek.¹⁰ Az egyesület az emlékv alkalmából Damkó József (1872–1955) és Berán Lajos (1882–1943) közreműködésével megrendelt egy kétoldalas emlékérmét is.

A felpozsduló érdeklődés egyik lépését Markó Lajos 1921-ben, éppen a Corvin Mátyás Társaságnak a jubileumi évre tervezett kiállítására, a *Pokolhoz* maratott rézkarc-szériája, majd Fáy Dezső (1888–1954) népszerű illusztrációi jelentették, amelyben Fáy negyven rajz segítségével értelmezte a babitsi fordítást.¹¹ Az először az Ernst Múzeumban kiállított gyűjteményről a *Nyugatban* megjelent recenziójában Farkas Zoltán (1880–1969) pontosan mutatott rá, hogy a rajzok – archaizálásuk ellenére – közelebb állnak a fordítás, mintsem az eredeti textus szellemiségé-

⁷ KIRÁLY Erzsébet: „Paolo és Francesca”. *Dante-kultusz Magyarországon 1900 körül* = *Művészettörténeti Értesítő*, 1997, 1–2. sz., 69–81.

⁸ KESERŰ Katalin: „Légi semmi” és „állandó alak”. *Dante a magyar szecesszióban* = *Irodalomtörténet*, 1986, 4. sz., 851–876.

⁹ SÓTI Lajos: „... a kapcsolat Olaszország és Magyarország között nem merülhet feledésbe.” *A Korvin Mátyás Egyesület működésének első évei és a Magyar Nemzeti Múzeum Dante-kiállítása* = *Folia Historica* 33.

Szerk. SZVITEK Róbert József, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2018, 91–105.

¹⁰ KAPOSI József: *A Dante-kiállítás képei és szobrai* = *Magyarország*, 1921, 249. sz., 6.

¹¹ NAMÉNYI Ernő: *Fáy Dezső Dante-illusztrációi* = *Magyar Grafika*, 1931, XII./1–2. sz., 37.

hez.¹² Fáy egyébként megrendelés nélkül, önálló inven-
cióját követve készítette el a sorozatot, amely később
mégsem jelent meg könyv formátumban. Hasonló utat
járt be az eredetileg festőnek készülő Bartoniek Anna
(1896–1978), aki a fametszet technikájával ismerkedve
– szintén egyéni elképzeléséhez ragaszkodva – készítette
el Dante-lapjainak fesztelen, kísérletező portfólióját.¹³

Az előző század közepének Dantéra vonatkozó hazai
képzőművészeti recepciótörténete egyáltalán nincs fel-
dolgozva. Néhány emléket érdemes itt is megemlítenünk.
Figyelmet érdemlő Ruttkay György (1898–1974) kilenc-
venkilenc akvarellből álló Dante-összeállítása, amelyet
1958 és 1963 között festett. Losonci Miklós (1929–2010)
Babits magyartításához hasonlóan, értelmező műfordítás-
ként értékeli az absztrakciós stilizálás eszköztárát bevető
ciklust.¹⁴

Az 1965-ös emlékünnephez közeledve rajzolta Gy. Sza-
bó Béla (1905–1985) erdélyi grafikusművész húsz lapból
álló Dante-mappáját. A metsző tömören így fogalmazott:
„Már első olvasáskor megejtett ez az írás, hisz gyakran
egyetlen sora is olyan távlatokat nyit meg, hogy illusztrá-
tór legyen a talpán, aki fantáziáját követni tudja. Száz
énekből egész világrendszert épít fel, s ezt a tömörséget
egy fametsző esetleg mindenkinél jobban megcsodálja.”¹⁵
A lapokon részben a költő a főszereplő, illetve Gy. Szabó
Dante szemszögéből ábrázolta a jelenetek jelentős hánya-
dát is.

Két évtizeddel később az antik örökséghez, mediter-
rán kultúrához, az itáliai művészethez sok szállal kötődő
Borsos Miklós (1906–1990) az 1986-os kiadáshoz készí-
tett részenként három-három, összesen kilenc szitanyo-
matot, amelyekben a dantei látomások végletekig letisztult,
sallangmentes vizuális nyelvét alkotta meg.¹⁶ Az egyvona-
las rajzok szereplői – a nap, a hold, az égitestek kíséreté-
ben – kozmikusra tágított, sematizált szcénában jelennek
meg. Maga a művész nyilatkozta, hogy a kilencvenkilenc
rajz helyett, kilencet készíteni mekkora kihívást jelentett
számára. „De azután, addig olvastam Babits fordítását,
addig töprengtem Dante vízióin, amíg ráéreztem, hogyan
lehet a Poklot, a Purgatóriumot és a Paradicsomot úgy
felidézni, hogy a rajz valóban a képzőművészet nyelvé-
n

szóljon – ne kelljen hozzá magyarázat” – kommentálta
a mester.¹⁷

A 70-es évek közepén kezdte el Kajári Gyula (1926–
1995) grafikusművész az európai kultúra nagy személyi-
ségeinek portrégalériáját rajzolni. 1975-ben Dante szi-
gorú arcmásának szikár, lendületes krétarajzával látott
neki nagyszabású vállalkozásának.¹⁸

2016-ban Tihanyban a Kogart a XX. századi illusztrá-
ciótörténetünk három, különböző időszakában és eltérő
szellemi irányultságú korszakában született opusát mu-
tatta be. A Fáy-féle és a Borsos-sorozatot Bencsik János-
nak eredetileg 1978-ban ismertetett harminchárom litog-
ráfiájával kiegészítve tárta a közönség elé.¹⁹ Bencsiknél
már érzékelhető az a hatás, amely az utóbbi évtizedek
hazai Dante-értelmezéseit elemezve alapvetésként nyug-
tázható, jelesül, hogy a művész már nem közvetlen a szö-
veghez alkotott illusztrációegyüttest, hanem inkább pár-
beszédet folytatva az irodalmi művel, újraértelmezi azt.

Az ezredforduló közeledtével Lajos Ferenc (1912–
1998) is csatlakozott azoknak a szerzőknek a táborához,
akik a teljes műhöz készítettek ciklust. Először 1990-ben
jelent meg a *Purgatórium*hoz és a *Paradicsom*hoz har-
minckét rajza, majd két évvel később az *Inferno* huszonhat
darabja is napvilágot látott.

A múlt század utolsó dekádján szobrászaink közül Ma-
darassy István mintázta a legterjedelmesebb műsorozatot,
hiszen az 1990-es évek eleje óta az egész *Commediát* si-
került egy száz darabot tartalmazó, 25 × 25 centiméteres
szoborképekből álló ciklusban összefoglalnia. Az első –
a Pokol kapuját ábrázoló – vörösrézből készült, színezett
szoborképpel az 1994-es ravennai Dante Biennálé arany-
érmét nyerte el. A következő tárlatra a Purgatórium, majd
az utána két évvel megszervezett enumerációra a Paradi-
csom kapujával jelentkezett. Az együttes végül 2016-ban
vált teljessé.²⁰

Szobrászaink számos esetben mintáztak Dante sze-
mélyéhez, ugyanakkor az *Isteni Színjáték*hoz köthető
plasztikákat, emlékérmeket. Álljon itt néhány név a sok
közül: Cséri Lajos (1928–2020), Janzer Frigyes, Kiss
György, Martsa István (1912–1978), Szathmáry Gyön-
gyi, Tápai Antal (1902–1986) mind hozzátett a hazai

¹² FARKAS Zoltán: *Fáy Dezső Dante-illusztrációi = Nyugat*, 1931, 7. sz., 485–488.

¹³ BAKOS Katalin: *Fametszet és illusztráció: könyv, album, mappa, sorozat 1920–1940 = A modern magyar fa- és linóleumművészet 1890–1950*. Szerk. RÓKA Enikő, Miskolc, 2005, 71–103., 86–87.

¹⁴ LOSONCI Miklós: *Ruttkay György aktivista festő életműve = Herman Ottó Múzeum Évkönyve XXII–XXIII*. Szerk. SZABADFALVI József, Miskolc, Hermann Ottó Múzeum, 1985, 207–231, 223.

¹⁵ *Kép és Gondolat. A Múzeumok éjszakáján nyílt a Dante Isteni színjátékához kapcsolódó kiállítás a Plakát- és Képzőművészeti Múzeumban*. Bp., OSZK, 2013–2014 = <https://www.oszk.hu/kiallitasok/kep-es-gondolat>

¹⁶ SZABÓ Tibor: *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*. Bp., Balassi, 2003, 181.

¹⁷ „A ma művésze nem ismételteti elődeit” – Két tihanyi beszélgetés Borsos Miklóssal.

http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=20_21/2021_C04_BorsosMiklos.html

¹⁸ SZABÓ: i. m. (2003), 181–182.

¹⁹ *Dante – Az Isteni Színjáték három művész értelmezésében*. Kogart-kiállítások, Tihany, 2016. február 5. – 2016. április 24.

²⁰ PROKOPP Mária: *Madarassy István ötvös- és szobrászművész = Aracs*, 2017, 1. sz., 108–118., 114–115.

Dante-tisztelet vizuális példatárához. Előfordul, hogy – az emberélet felén – az alkotó életkora adja az apropót a számvetésre. Csíkszentmihályi Róbert (1940–2021) például 1975-ben, harmincöt évesen mintázta meg „Incipit vita nova” feliratú emlékérmét, amelyet Juhász Ferenc a szobrászról írt elemzésében kulcsműként aposztrofált.²¹ A költőhöz fűződő ravennai Biennálék (Biennale Dantesca) és a magyar szobrászoknak, érmészeknek több évtizedre visszavezethető, szoros kapcsolata egyaránt művek sokaságát hívta életre.²²

2001-ben Ravennában a magyar kereszténység ezeréves évfordulójának tiszteletére *Dante in Ungheria* címen szerveztek összefoglaló kiállítást, amelyen nyolcvanegy magyar éremművész, szobrász és képzőművész mutatta be Dante hatására készült 236 kisplasztikáját, érmét, plakettjét és grafikáját. A teljesség igénye nélküli felsorolás – Albert Ildikó, Csíkszentmihályi Róbert, Egyed Emma (1935–2016), Fusz György, Kiss Ilona, Kutas László, Tóth Sándor (1933–2019) – a szemléletek és megközelítésmódok sokféleségére világít rá.²³ A magyar kulturális jelenlét elismeréseként, az év hivatalos Dante-érmét Kutas László mintázta, amelynek előlapját a költőről készült karakteres portré, míg hátlapját a magyar Szent Korona díszíti.

2005-ben a budapesti Olasz Kulturális Intézet hívott létre kollektív tárlatot több mint negyven magyar művész részvételével, amelyet Budapest és Szeged után a Római Magyar Akadémián, ezenfelül Pescarában is bemutattak.²⁴ A plasztikát Egyed Emma, Kampfl József, Lantos Györgyi, Lugossy Mária (1950–2012), Máté István, Pál Mihály, Szabó György, Szanyi Péter, Szentirmai Zoltán (1941–2014), Szöllősy Enikő és Tóth Sándor képviselte. A kiállítás címében is jelzett illusztráció, pontosabban szólva a grafika számban a rendezvény legkisebb együttese volt, jelezvén a tendenciát, hogy a kortárs értelmezések egyre távolabb kerültek a szöveg tényleges megjelenítésétől, így B. Szabó Edit, König Róbert (1951–2014) és Kőhegyi Gyula képviselte a hazai törekvéseket az Örök Városban.

A stílusosan és tematikailag szempontból változatos festészeti anyagban a szimbolikus, metaforikus megközelítések domináltak. Baksai József goyai mélységű, sötét infernális jelenetei, Ásztai Csaba és Kovács Péter Balázs puritán sejt-

tetései, Szurcsik József a dantei pokol bugyrait, útvesztőit idéző spirálisan csavarodó emberfej-labirintusai, Végh András krokiszerű festői gesztusai, a koncentrikus körökbe rendezett zárandokok végtelen vonulása és Vilhelm Károlynak (1943–2011), illetve Varsányi Árpádnak a *Paradicsom* derűs hangulatát megjelenítő színes, expresszív festői futamai a kortárs elképzelések pluralizmusát jelezték. Dréher János, Gallusz Gyöngyi, Hajdú László, Wagner László és Wrobel Péter a dantei geometria és térelképzelések ábrándjait ültette át a kép virtuális terébe, kozmikus tágítva e témakör mondanivalóját. Ganczaugh Miklós, Halbauer Ede, Kéri Imre, Kopócsy Judit, Kovács Borbála, Mayer Berta és Mózes Katalin az informel absztraháló eszközeivel vallott a toszkán poéta univerzalizmusáról, míg Ádám Zoltán, Benkő Cs. Gyula, Jovián György, Szabados Árpád (1944–2017) és Szegedi Katalin, valamint Varga Amár László a dantei túlvilág topografikus szemléletét idézte víziójában.

A szövegtől független képzőművészeti értelmezések széles körben megjelenített összhangzatához a katalógus előszavában Pál József a következő frappáns magyarázatot fűzte: „Dante teológiai poétikája megkönnyíti a művészek dolgát... Hősei örök formáját mutatja fel az utókornak, nem azok időnek alávetett, esetleges és szubjektív képét. Sorsuk Dante és a mi sorsunk egy-egy lehetséges folytatása. A számos alakváltozat valamelyikében szinte mindenki megtalálja a sajátját is.”²⁵

2015-ben a költő születésének 750. emléknapijára a Palazzo Falconieriben újfent kiállítást rendeztek, amelyen Balázs Eszter, Bardócz Lajos, Károlyi András, Mihályfi Mária, Szakács Imre és Törley Mária munkáit láthatta az Urbs közönsége.²⁶ A 80-as évek végétől eltelt bő negyedszázadban a klasszikus, a szöveg értelmét vizuális nyelvre átültető illusztrációtól az etikai kérdésekre hangolt humanista szemléleten át a metafizikus, szimbolikus tartalmú interpretációkig számos olvasattal találkozhattunk.²⁷

A toszkán poéta halálának hétszázadik évfordulójára a világon számos rendezvénnyel, kiállítással készültek, így a magyar művészeti szcéná is reagált az eseményre. Igaz, hogy a pandémia nélkül talán még több program valósulhatott volna meg. A Petőfi Irodalmi Múzeum Pál József kuratori koncepciója alapján „*Silány időből az örök-kévalóba*” címmel kultúrtörténeti kalandozásra, a költő

²¹ KOPIN Katalin: *Rejtekerdő. Csíkszentmihályi Róbert Kossuth-díjas szobrász kiállítása = Rejtekerdő. Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2017, 5–10., 6.*

²² SZABÓ Tibor: *Dante-reflexiók. Paradigmaváltás a magyar dantisztikában. Bp., Hungarovox, 2018, 175–176.*

²³ *Dante In Ungheria. Scultura, medaglio, pittura, grafica editoria di Autori Ungheresi tema dantesco nel 1000 anniversaria dell' Ungheria Cristiana. Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2001*

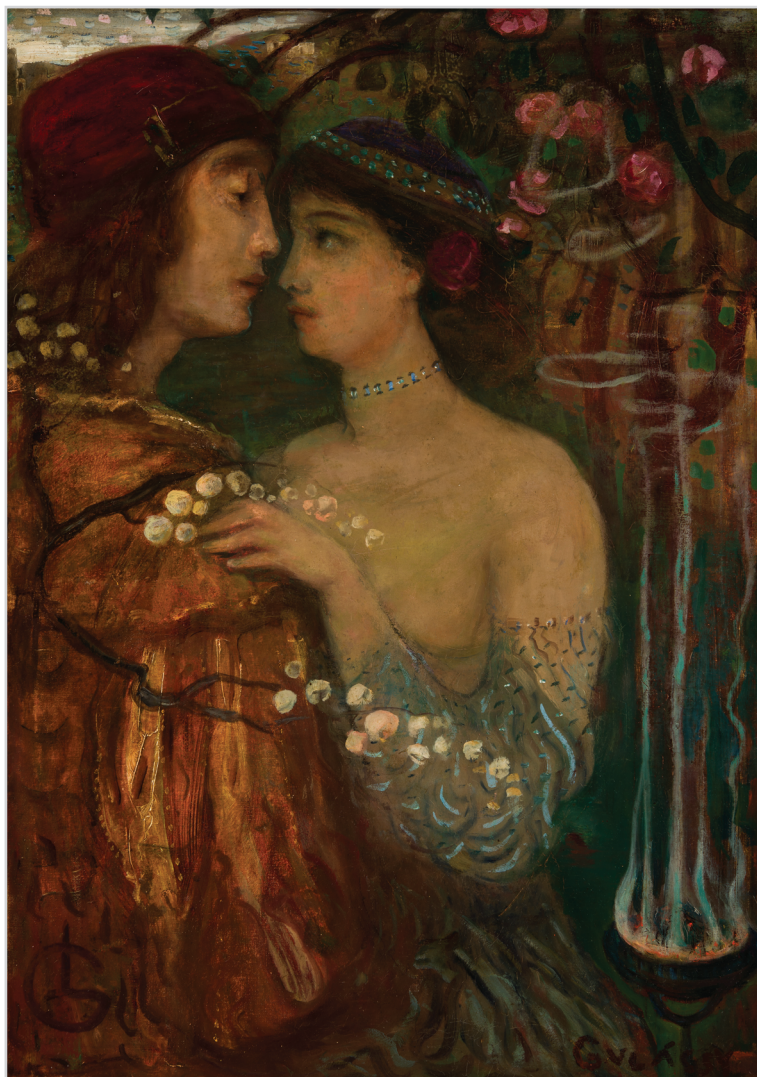
²⁴ *The Divine Comedy Illustrated by Hungarian Artists – La Divina*

Commedia illustrata degli Artisti Ungheresi – Magyar művészek illusztrációi az Isteni színjátékhoz. 2005/2006. Budapest, Szeged, Róma, Pescara, Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 2006

²⁵ PÁL József: *Miért éppen Dante Commedijá?* = Uo., 13–14.

²⁶ SZABÓ Tibor: *Dante és a magyar kultúra = Kultúratudományi Szemle, 2021, 2. sz., 6–12., 11.*

²⁷ JANKOVICH Júlia: *Dante Alighieri születésének 750 évfordulójára rendezett kiállításához. Dante 750 Roma. Roma, Accademia d'Ungheria, 2015, 7–9.*



Gulácsy Lajos:
Varázslat,
1906–1907,
vászon, olaj,
Magyar
Nemzeti Galéria

irodalmi, képzőművészeti és zenei hatásának feldolgozására vállalkozott.²⁸ *Infernális bűnök – Dante körei* címen a Halszajoptika Képirodalmi Hálózat a Kispont Galériában szervezett kirakatkiállítást, amely a dantei bűnhierarchiára, napjainkban alkalmazható aktualitásaira, a jelennek szóló üzeneteire reagált.

A Római Magyar Akadémia szeptember végén megnyílt *Kinek a pokla ma Dante pokla?* című kiállítása – Sulyok Miklós kurátori válogatásában – a Magyar Művészeti Akadémia négy tagjának műveiből nyújtott ízelítőt. Baksai József, Gaál József, Lovas Ilona (1946–2021) és Szurcsik József *Pokol-felfogásai* nem illusztratív módon közelítenek a címben megfogalmazott kérdéshez, hanem azokra az archetipusokra fordítanak figyelmet, amelyek könnye-

dén kapcsolódnak a dantei előképekhez is. Mind a négyük rendszeresen visszatérő motívuma a szakralitás, a vallás, a kárhozat, a próbatétel, a test és lélek kapcsolata, amelyeket valamifajta pszichológiai nézőpontból értelmeznek. A kultúra mélyrétegei, az archaikus múlt mitológiai biztos alapot jelentenek számukra egyéni, szimbolikus, allegorikus ikonográfiájuk kialakításához. Lovas Ilona videóinstallációja az emberiség szenvedéstörténetének hatásos feldolgozása, amelyhez nehézség nélkül kapcsolható a három festő sajátos, a hétköznapin felülemelkedő művészete, egyéni pokoljárása. A katalógus előszavát jegyző Sturcz János szerint összeköti őket a „pokoli” sötétség, mivel mindhármuk festészetében dominálnak az éjszakai vagy félhomályban játszódó szcenáriók.²⁹

Az évforduló apropóján a mindenekelőtt grafikusként ismert Sárkány Győző *Végtelen színjáték* című, száz darabból álló fotószeriával hódolt a nagy toszkán költő munkássága előtt. A tervezett kiállítássorozat, azonfelül az abból készült album nem Dante *Divina Commediájának* illusztrált kiadása, hanem annak jellegzetes, művészi átírata. Sárkány számára Dante életműve egyfajta kiindulás, biztos iránytű, értékteremtő, stabil viszonyítási pont, amelynek felvetéseit, létkérdéseit, etikus alapállását érdemes korunkban is folytonosan újragondolni. Miként Dante képzelet szülte tájakat járt be és írt le részletes aprólékossággal, hatalmas megjelenítőerővel, úgy Sárkány éppen fordítva, valóságos, létező vidéket fogalmazott át és változtatott a fantázia birodalmává, a szabad asszociációk szárnyaló terepévé.

A középkori irodalmi hőrosz halálának hétszáz éves emléknapja egyfajta kiindulópontot szolgáltatott a jelenkori képzőművész számára, hogy az originális mű textusától teljesen független modern interpretációt hozzon létre, amelynek alapja a Covid-járvány okozta kényszerű karanténidőszak természetjárásának eredményeként született. A természetben működő organikus rend, az élő folyamat permanens dinamikája így válhat a *Színjáték* komplex tematikájának parafrázisává. A művész a lokálisból kiindulva szélesre tárja az egyetemes horizont irányába az interpretáció kapuit, hiszen fotósorozatán a szentendrei Bükkös-patak részletei elevenednek meg, alakulnak át – a képzelőtehetség segítségével, a néző beleérző képességét segítségül hívva – végtelen, filmszerűen hömpölygő színjáték villódzó fényekből és élénk színekből felépülő illúziójává.³⁰

A *Dante 700* című programsorozat részeként, szintén a jubileum apropójából állította össze Géczy János ron-

²⁸ „Silány időből az örökkévalóba”. Dante hatása a magyar irodalomban, képzőművészetben és zenében. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021. szeptember 15. – december 31.

²⁹ Ezúton köszönöm szépen STURCZ Jánosnak, hogy a katalógus szövegének könyvvé bővülő kéziratába betekintést nyerhettem.

³⁰ NÁTYI Róbert: *Neverending Story* = SÁRKÁNY Győző: *Végtelen színjáték*. (megjelenés alatt)

csolt papírokból, tépett plakátrészletekből álló, dekolázs technikával készült, kép és szöveg kölcsönhatására épülő ciklusát, amely a *Pokol XXIII.* énekének vizuális megjelenítése.³¹ Az efemer nyersanyag, a kultúra hulladékai, amelyek a nap, a szél, az eső eróziója és a járókelők tudatos rongálása következtében személtre kerültek, az újrahasznosítás által a képek virtuális terében új értelmet kaptak. Az alkotó több évtizede kísérletezik az említett technikával, munkáiban metodológiai szempontok alapján fordult a költőhöz. Az eredeti – kisajátított – elemeknek sem felhasználott motívumai, sem a beillesztett szövegtöredékek alapján egyáltalán nincs köze az értelmezett műhöz. Az összeállítás vizuális, illetve szellemi eredőiből és a segítségével hívott – Nádasdy Ádám-féle fordítás – *Commedia*-idézeteiből a néző asszociációs képességeire építve következik a többsíkú Dante-értelmezés, amely a kulturális emlékezet színes, absztrakt, vibráló, festői felületű közvetítőjévé válik szemünk előtt.

A 2005-ös tárlat analógiájára, annak szerves folytatásaként a 700. évfordulón a Magyar Dantisztikai Társaság, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete és a Tiszatáj Alapítvány közös szervezésében Sárkány Győző grafikusművész és e sorok írójának kurátori részvételével – meghívásos formában – félszáz magyar művész ötven alkotása segítségével kísérte meg újragondolni az univerzális mű alapján napjaink történeteit, a *Komédia* etikai, erkölcsi, humánus távlatait. A szakmai érdeklődésre és a rendezvény horizontjára jellemző, hogy a reprezentatív seregszemle nemzetközi turnésorozatra indulhatott. Hiszen a dunaszerdahelyi Magyar Kortárs Galériában debütáló anyagot a szentendrei MANK Galéria fogadja be, majd a 2022 elején a szegedi Regionális Összművészeti Központba (REÖK) érkezik, ezután az Olasz Kulturális Intézetben nézheti meg a fővárosi közönség a műveket. A folytatás tavasszal a Római Magyar Akadémia barokk palotájának patinás falai között lesz látogatható, összekapcsolva Tóth Péter zeneszerző *Isteni pokol* című oratóriumának a római Chiesa Nuovában történő olaszországi ősbemutatójával.

Tekintve, hogy a kollekció csaknem felöleli a hazai képzőművészeti Dante-reflexiók típusainak szinte teljes repertoárját, érdemes néhány kiragadott példán bemutatni a különböző variánsokat. Alapvetésként konstataható, hogy a pályázók nagy többsége teljesen szabadon értelmezte a felkérést, így az ábrázolások a szövegnek nem kísérői, hanem újraértelmezői. A vizualitás sokszínű, plurális nyelvén, szenzibilis médiumokként az eredeti opusnak napjainkhoz szóló üzeneteit, az évszázadok alatt kifejtett eredményeit kultúránkban betöltött változó szerepé-

hez idomulva fogalmazták meg. A két csoportra osztható műalkotások egyik része közvetlen, a szöveg alapján létrehívott reflexió, parafrázis, a másikba a teljesen szabad asszociációkra épülő művek rendezhetők. Igazolva azt a költő által is preferált tételt, amelyet Dante támogatójának, Verona egykori urának, Can Grande della Scalának írt egyik levelében megfogalmazott. Szerinte a számos értelmezési rétegnek négy fontos eleme van: a szöveg szerinti, az allegorikus, a morális, ezenfelül az anagógikus.³² A kortárs művészet megközelítéseinek jelentős többségénél a szövegszerű értelmezésekről az utóbbi háromra helyeződött át a hangsúly.

Áttekintve a mezőnyt, jól körvonalazható az az együttes, amelyben hommage-ként, a tiszteletadás félreérthetetlen jeleként tűnik fel Dante az európai művészetből jól ismert, jellegzetes portréinak egy-egy változata, tovább bővítve az eddig is elképesztően gazdag ikonográfiai példatárát. Varga Amár László a XV. századi firenzei miniatúrafestészet köréből ismert, markáns arcélú profil felhasználásával elevenítette fel a Sommo Poétát. Sárkány Roland viszont a költő nagy rajongója, Sandro Botticelli 1495 körül készült arcképét ültette át a grafika nyelvére. Vásárhelyi Antalnál a Dan Brown *Inferno* című regényéből is közismert, Firenzében őrzött halotti maszkból indult ki az a geometriai tisztaságú túlvilágmodell, amely a művészettörténetben elterjedt, népszerű elképzeléseket ötvözi a konceptuális művészet filozofikus megközelítéseivel.

Feltűnő, hogy a költői képek gazdagsága következtében a *Pokol* infernális megjelenítése, kiváltképp a Pokol kapujának megszólító erejű, költői jelenése több munkát inspirált (Pistyr Imre, Magyar Gábor Valter). A selva oscura nagy, sötét erdeje, „e sűrű, kúsza, vad vadon” például Kelemen Dénes Lehel és ifj. Durkó Zsoltot is megihlette, míg leszögezhetjük, hogy a *Purgatórium*ban a spirituális megtisztulás lehetőségét felvető témák és a *Paradicsom* aranykort idéző képei már jóval kevesebb képzőművészt ösztönöznek.

A dantei mítosz újrateljesítésének igénye, a képzelet határtalan térségei sokakat csábítottak kozmikus, metafizikus kalandozásra (Lencsés Ida, Mayer Berta, Olajos György, Puha Ferenc, Sárkány Győző, Wrobel Péter). A geometrikus formaképzés absztraháló nyelvezete szintúgy kapcsolható a dantei szakrális geometriához. Ennek következtében a letisztult, konstruktív alakítás fegyelmezett rendje, a költő tapasztalataink újraértelmezése Aknay János, Bereznai Péter, Dréher János, Matzon Ákos, Nagámi, Serényi H. Zsigmond munkáiban felidézi Dante szellemét.

³¹ Tiszatáj Szalon, Szeged, 2021. október 11. – 2021. november 5.

³² SZABÓ: i. m. (2018), 13.

Henn László Andrást a sejthető, az irodalmi műben is csak alig hivatkozott jelenségek érdeklik, az úton levés élménye, a megismerés nagy kalandja foglalkoztatja. Henn a Pokolhoz vezető utat vetíti elénk színes, opálos fényben tartott, lírai, rejtelmes látomásában. Budaházi Tibor ugyancsak az utazás toposzával jelenítette meg a költő szellemét. A modern Róma és a történelmi Urbs konfrontációjából keletkező, vizuális koordinátarendszer feszültségteremtő színpadára Domenico Ghirlandaio Santa Maria Novella-beli, *Mária születése* freskójának szereplői visznek mozgást és életet. Ázbej Kristóf kaleidoszkópképekre emlékeztető látványos, színes mandalája két korábbi, híres Dante-értelmező – William Blake és Slavador Dalí – műveit parafrázeálta, felhíva a figyelmet a hagyomány mindig megújuló folytathatóságára, a dantei mű maradandóságára. Fürjesi Csaba korunk eseményeiből kiindulva, a tényleges műre történő utalások nélkül, Dante örökérvényű aktualitásáról szól. A semmiből érkező, háttározottan egy irányba – mégis definiálatlan cél felé – menetelő férfiak csoportja legalább annyi kérdést vet fel, mint amennyire talányos a titokzatos kompozíció.

Kalmár János, Drozsnyik István, Luzsica Lajos Dante szerelmének – az évszázadok folyamán az elérhetetlenség toposzává nemesült – mennyei Beatrice transzcendens szellemének állított emlékművet. Ördög Noémi (Naomi Devil) szimbólumokkal telített montázsában, amelynek középpontjában Beatrice reneszánsz Vénuszok ihlette alakja helyezkedik el, a kezdet és a vég egyidejűleg van jelen.

Az aktuális jubileumra elkészült művek is hűen jelzik, hogy Magyarországon Dante kultusza, múlhatatlan művének tekintélye nemcsak az elmúlt két évszázadban virágzott, hanem a nemes tradíciót folytatva a kortárs művészek is bőségesen találhatnak benne fogódzót. A költő világ-koncepcióját az elmúlt századok alatt revideálták. Napjainkban mást értünk és gondolunk a pokol, purgatórium, mennyország fogalmáról, mint a trecentóban, de az 1300-as évek emberének erkölcsi, a műben felvetett morális, etikai kérdések manapság is zavarba ejtően ismerősek lehetnek. Az eltérő megközelítések sokasága ráébreszt arra, hogy Dante költői világa, összetett rendszere „örök jelenként” állandó továbbgondolásra ösztönöz minket, jelenkori újragondolókat.

Gulácsy Lajos:
Dante találkozása
Beatricével,
1906. k.,
vászon, olaj,
Magyar
Nemzeti Galéria



A gondolkod(tat)ó kép

Raffaello Santi *Athéni iskola* című freskójának képfilozófiai megközelítése¹

Raffello Santi 1508-ban érkezett Rómába II. Gyula pápa meghívására, aki az alig huszonöt éves festőt bízta meg a pápai lakosztály négy szobájának fali és mennyezeti freskóinak festésével, amikor – a nála nyolc évvel idősebb – Michelangelo a szomszédos Sixtus-kápolnát festette.² Raffaello az első két terem falfestményeit, benne az *Athéni*

iskolával (hosszúsága 7,7 méter, magassága 5 méter) szinte egyedül készítette, valószínűleg 1509–1510-ben. A Stanza della Segnatura termében kapott helyet a *Disputa* (más címen: *A szentháromság disputája*) és két, kisebb falfestménye, a *Parnasszus* és az *Igazságosság allegóriája* mellett. Raffaellót hamarosan a „festők fejedelmének” nevezték,

Raffaello Santi:
Athéni iskola,
1509–1510,
freskó, Vatikán
© Wikimedia
Commons



¹ A tanulmány egy részlete előadás formájában elhangzott Raffaello *Athéni iskola* c. freskójának filozófikus narrációja és a filozófiáról szóló kollektív emlékezet címmel a Média, közösség, történetiség című online tudományos konferencián, 2021. március 19-én, az MTA Szegedi

Akadémiai Bizottság Állampolgári Kompetenciák Munkabizottsága és az SZTE JGYPK szervezésében.

² GOMBRICH, Ernst: *A művészet története*. Ford. G. BEKE Margit, FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1974, 244.

fel- és elismerve freskói és képei gazdagságát, a részletek kidolgozottságát, alakjainak elevenességét és kompozícióinak tökéletességét. A művészettörténet az *Athéni iskola* újszerűségét a kiegyensúlyozott kompozíció tökéletes kialakításában látja, Daniel Arasse szavaival: „tökéletes perspektívával megalkotott” mű, „a klasszikus reneszánsz csúcának remekműve”;³ a harmónia, a rend és a mozgalmasság, a szimmetria és a centrális elrendezés együttese, a megvilágított és az árnyékos felületek ritmusában, miként ezt Lyka Károly is összegzi.⁴ Daniel Arasse szerint Raffaello 1508 és 1520 közötti utolsó korszakában a „II. Gyula és X. Leó pápa udvarában diadalmaskodó újplatonikus humanizmus” hatása érvényesült, majd később a „Stanza della Segnatura-ban az egyértelműen újplatonikus művész festészete határozottan a vallási áhitat direkt, nagyon érzékelhető kifejezése felé vesz irányt.”⁵

Raffaello *Athéni iskolája* nemcsak az antik és kora középkori filozófiáról szóló kollektív és egyúttal kulturális emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem – véleményem szerint – a reneszánsz filozófiai gondolkodása is. Ennek oka abban rejlik, hogy az impozáns méretű freskó összetettsége révén a kollektív emlékezet valamennyi dimenzióját képes működtetni, mivel vizuális jelrendszere a filozofikus gondolkodás képi és narratív formái közötti igen szoros kapcsolatot hoz létre. Éppen ezért képfilozófiai megközelítésem átfogó irányultsága okán együttesen fedem fel a freskó filozofikus jelentésrétege, valamint a filozófiáról szóló kollektív emlékezetünk közötti kapcsolatot, amely új szempont a freskóról szóló szakirodalomban. Az alakok ábrázolásának hogyanja és a képtérben való elhelyezése, a kép figuratív hálózata⁶ a látvány mellett felfejthetővé teszi a bölcséleti jelentést, ebben az értelemben (is) „gondolkodtató” a műalkotás. Azonban nemcsak az a – már többé-kevésbé megválaszolt – kérdés, hogy a kép mire utal az egyes bölcselők filozófiája vonatkozásában, hanem egyúttal az is a kérdésfeltevés, hogy miképpen „gondolkodik” a kép maga a filozófiáról az érett reneszánsz korában. Új szempontú

megközelítésben Jan Assmann ezredfordulón kanonizálódott, kollektív emlékezetéről szóló teoretikus felfogását és terminológiáját a falikép vizuális jelrendszerére vetítve alkalmazom, és ennek nyomán fedem fel a freskó filozofikumát, remélhetően tovább gyarapítva e „gondolkodtató” és egyben „gondolkodó” klasszikus műalkotás értelmezését.

Jan Assmann a kollektív emlékezet első dimenziójaként különíti el a „mimetikus emlékezetet”, amelyet a mindennapi cselekvések, szokások és erkölcsök áthagyományozódásaként határoz meg. Ha valamelyike ritualizálódott, akkor átkerül a kulturális emlékezet dimenziójába, mivel célszerűségéhez értelmi jelentőség társul.⁷ Ilyen szokás – a sétálva filozofálás – jelenítődik meg a freskó fókuszpontjába helyezetten, Platón és Arisztotelész közös tevékenysége révén. A kisebb hallgatósággal körülvett, sétálás közben történő dialógus és diszkusszió folytatását nemcsak Platón írja le a *Prótagorasz* című dialógusában.⁸ Névadó funkciót is betöltve, Diogenész Laertiosz *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben* című, Kr. u. II. század végén és a III. század elején keletkezett, első antik filozófiatörténeti könyvében azt részletezi, hogy Arisztotelész mesterének, Platónnak halála után önálló iskolát alapítva: a „lykeoni sétányt” választotta iskolája színhelyéül, és itt „föl-alá járkálva filozofált tanítványaival... Ezért nevezték el peripatetikosznak.”⁹ A filozófia történetében Arisztotelész peripatetikus (szó szerint: körbesétál) iskolája ma is használatos elnevezése az arisztotelianus filozófiának.

Az assmanni kollektív emlékezet másik területe a „tárgyi emlékezet”, amely az emberek mindennapi életét övező dologi világ legkülönbözőbb, a használati tárgyaktól az adott kultúrára, civilizációra jellemző tárgyakig ível. E tárgyak az ember „saját képét tükrözik, önmagára, múltjára, őseire (stb.) emlékeztetik”. Hasonlóan a mimetikus emlékezethez, ha e tárgyak nem csupán célszerűségi funkcióval bírnak, hanem egyfajta értelemre is utalnak, akkor már egy szimbolikus, ikonikus vagy valamely jelentéssel és egyben jelentőséggel feltöltött formában és tartamban

³ ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Ford. VÁRI Erzsébet, VÁRI István, Bp., Typotex, 2007, 107., 160.

⁴ LYKA Károly: *Raffaello*. Bp., Corvinus, 1967, 18.

⁵ ARASSE, Daniel: *Raffaello látomásai*. Ford. PATAKI Pál, Bp., Typotex, 2013, 15–16.

⁶ Jelen tanulmányomban kiemelt filozófusok és tudósok a következők: a közel félszáz alakból: középpontban Platón és Arisztotelész; mellettük a freskó bal oldali terében a csoporttal körülvett Szókratész (zöld köpenyben, félprofilból); lejjebb Epikurosz (borostyánkőszőrűval a fején, kék köntösben); alul (a szakállas, félig fehér köpenyes) Püthagorasz könyvbe mélyedve; mellette (turbánnal a fején) Averroës. Magányosan ábrázolt: Arisztotelészről jobbra (bíbor köpenyben, elkülönülten álló) Plótinosz; középpont (a lépcsőn heverő) Diogenész és az alsó lépcső előtt (a sziklatömbön ülő) Hérakleitosz. A jobb oldali térben csoportokat alkotóan: alul Zoroaszter (éggömbbel a kezében)

és (barna köpenyben, lehajolva, körzövel a kezében) Euklidész vagy Arkhimédész. Rajtuk kívül több olyan filozófus és híres ember szerepel, akik valamely jelenet mellékszereplői. A freskó alakjainak azonosítása megtekinthető Klevajev előadásának szöveges változata első képén: KLEVAJEV V.: *Előadások a művészettörténetről. Magas reneszánsz. Raphael Santi*

<https://santorpack.ru/hu/cvet-v-interere/analiz-kartiny-afinskaya-shkola-kto-est-kto-na-freske-afinskaya.html>

⁷ ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 19–20.

⁸ PLATÓN: *Prótagorasz*. Ford. FARAGÓ László = PLATÓN összes művei I–III. Ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1984, I., 185–186. 315 a., b.

⁹ LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben. I–V. könyv*. Ford. ROKAY Zoltán, Bp., Jel, 2005, 207.



kerülnek át a kulturális emlékezet dimenziójába.¹⁰ Raffaello freskóján ilyen, a tárgyi emlékezet horizontján túl lépő, már a kulturális dimenzióba átkerült Szinópei Diogenész csészéje, illetve tányérja, amely egyben filozófiai alapelvének szimbóluma is. Az antik filozófiatörténet-író, Laertiosz által megörökített történet szerint, amikor Diogenész megpillantott egyszer egy kishűt, aki a tenyérből ivott, kidobta csészéjét, illetve tányérját, és ezt mondta: „Ez a kishű legyőzött engem egyszerűségben.”¹¹ Egyetlen tulajdonáról való lemondása releváns ma is ismert filozófiai alapelvével, miszerint az embernek mindenről le kell mondania, ami nem természetes. Hasonló, már az antikvitás kulturális emlékezetébe átkerült tárgy Epikurosz borostyánkoszorúja is, amely tárgyi emlékezetként a névadás funkciójával bővülve egyrészt utal a „kert filozófusára”, az örömelvűség, a barátság és az ataraxia bölcsére, másrészt már ekkor szimbolikus jelentéssel bírt. A görög mitológiában Dionüszoszhoz kapcsolódott a „mulatozás, a baráti kötelék” jelképeként, később a „férfiasság és a fia-

talság szimbólumaként a bakkhoszi életörömről utalt, és a „költői dicsőség” jelentésben pedig a költőket kitüntető koszorú volt, amely a reneszánsz korban éledt fel ismét.¹²

A csarnok két oldalán, az alakok fejmagassága fölött helyet kapó két, hatalmas, monokróm görög istenszobor szintén a tárgyi emlékezet horizontján túlmenően a kulturális emlékezet szimbolikus darabja, egyúttal a falikép kompozícióalkotó eleme is. Platón oldalán, tőle balra Apollón magasodik, a költészet, a művészetek, a jóslás és a gyógyítás istene, szimbolizálva a rendet, a harmóniát, a jót és a szépséget. Alatta, a freskó bal terében azok a filozófusok alkotnak csoportokat, akik ezeket az értékeket képviselik a földi szférában. Így az etika és a retorika első nagy filozófusa, Szókratész, aki Laertiosz szerint „etikai kérdésekről vitatkozott a műhelyekben és az agorán, azt kutatta, úgymond: mi jó és mi rossz történik a házakban.”¹³ Valamint az öröm, az élet élvezetének filozófusa, Epikurosz. Egyik, Laertiosz könyvében megőrzött levelében a filozofálás lényegét a lelki egészségről való gondosko-

Raffaello Santi:
Athéni iskola,
részlet,
1509–1510,
freskó, Vatikán
© Wikimedia
Commons

¹⁰ ASSMANN: i. m. (1999), 20–21.

¹¹ LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*. VI–X. könyv. Ford. ROKAY Zoltán, Bp., Jel, 2007, 99.

¹² *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József, ÚVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997, 80.

¹³ LAERTIOSZ: i. m. (2005), 89.

dásban jelölte meg: „az embernek már fiatalon legyen rá gondja, hogy foglalkozzon a filozófiával, és öregségére se fáradjon bele a filozofálásba. Ugyanis senki számára sem korai, hogy lelke egészségéről gondoskodjon, és senki számára sem túl késői.”¹⁴ Továbbá a freskó bal oldali alsó részén Püthagorasz, az égi, kozmikus harmónia földi leképeződésének filozófusa alkot csoportot. A jobb oldalon pedig Pallasz Athéné, a bölcsesség, az igazságosság, a tudományok és a kézművesség istennője magasodik, alatta két csoport: a tudományos szemléletet képviselő matematikus Euklidész (vagy egyes művészettörténészek szerint Arkhimédész¹⁵), továbbá az éggömböt tartó Zarathustra (görögül Zoroaszter) és a földgömböt tartó királyi alak.

A freskó filozofikus jelentésrétegének alapeleme: a transzcendens eredetű (apollóni és a Pallasz Athéné-i) duális tudás immanensé válása a földi világban, ahogy ennek dominanciáját láthatjuk a képtér bal, illetve a jobb oldalán. Ugyanakkor egy másik lényeges alapeleme – a bal és jobb oldali dominanciával ellentézőzve – e duális tudásáram, az égi, kozmikus, szellemi síkra irányuló (apollóni), valamint a földi, a gyakorlati, az érzékelhető valóságra irányuló (Pallasz Athéné-i) tudásáram együttlevőségének hatványozott hangsúlyozása: középpűt Platón és Arisztotelész, a jobb oldalon Zoroaszter és a bal oldalon Püthagorasz körül, háromszöget képezve a képtérben.

A jobb oldali jelenetben az éggömb és a földgömb szimbolikus együttlevősége az égi, kozmikus (metafizikus, valamint az asztrológiai, a csillagászati) és a földi (földrajzi) valóságra vonatkozó tudás együttességét érvényesíti. A fekete baretű fejfedős Raffaello félprofilból látható, saját magát is ebbe az együttlevőségbe helyezve, a képből tekint ki a szemlélőre, mintha egyszerre tartozna a körülötte állókhoz, és ugyanakkor el is különülne tőlük; mellette festőtársa, a fehér fejfedős Giovanni Antonio de' Bazzi, művésznevéen „Sodoma”, akit azért „tisztelt meg Raffaello, mert részt vett a szoba festői díszítésében”,¹⁶ Raffaello mellett Zoroaszter papi méltóságot sugalló, szakállas alakja, éggömbbel a kezében. Platón köréhez tartozó filozófusok igen nagy bölcsnek vélték, Arisztotelész például a filozófia eredetét az egyiptomiaknál ősbib mágusokhoz, kiemelten Zoroaszterhez kötötte, miként később Laertiosz művében is az első filozófus-mágusként szerepel, akinek neve „csillag-vént jelent”.¹⁷ Az éggömbbel szemben és lejjebb állva egy földgömböt tart a kezében a szemlélőnek háttal álló királyi alak, koronával a fején, díszes palástban. Megjegyzem, több alakot más és más

tudóssal, filozófussal, neves emberrel azonosítottak a terjedelmes művészettörténeti szakirodalomban, Lyka Károly művészettörténész például követte a földgömböt tartó királyi alak azonosításában a közmegegyezést, és Ptolemaioszt „Egyiptom koronás tudósának” vélte.¹⁸ Magában a reneszánsz korában elterjedt az a később tévesnek bizonyuló vélemény, miszerint I. Ptolemaiosznak, Nagy Sándor hadvezérének, az Egyiptomban 265 évig uralkodó Ptolemaida-dinasztia első fáraójának tulajdonították a föld gömbalakúságának felfogását. Azonban ez téves volt, mivel az I. században, a szintén Egyiptomban élő, görögül író csillagász és matematikus, Klaudiosz Ptolemaiosz bizonyította be először, hogy a föld gömb alakú. (A királyi alak történeti azonosításának kérdésessége nem befolyásolja a bölcséleti jelentésréteget.)

A képtér bal oldalán Püthagorasz, tanítása szintén egyeztet a kozmikus a földi valósággal, mivel meghatározott számviszonyokkal magyarázta a (zenei) harmóniát, és ezt a kozmosz harmonikus rendjére vezette vissza. A lélek maga is kozmikus és isteni eredetű számarányon alapuló harmónia, összhang, miáltal a zene a lelket „eme örök harmóniához hangolhatja”. Megjegyzem, az antik filozófiatörténet-író, Laertiosz szerint „Pythagorasz az első, aki a filozófia elnevezést használta és önmagát filozófusnak (bölcsesség-szeretőnek) nevezte a beszélgetésben”.¹⁹ A freskó középpontjába helyezetten hangsúlyozódik leginkább a duális tudásáram együttlevősége: a fehér-kékes, fényes égboltozatú, perspektivikus háttérben álló Platón és Arisztotelész dualisztikussága kiegyenlített. Mivel a platóni, az ideákra, az égi szférára irányuló metafizika, amely a dolgok lényegét azokon kívül találta meg, valamint az arisztotelészi filozófia realista alapelve, amely a földi valóságra irányulva a dolgok lényegét a megfigyelés és a filozófiai absztrakció útján vélte megtalálni: e kettősség együttesen érvényesül.²⁰ A főalakok gesztusaiban, alakjukban gondolatok koncentrálnak: Platón felfelé, az égi szférára mutató kézmozdulata és az, hogy egyik lába szinte alig érinti a talajt, valamint a másik kezében tartott könyve, a *Timaios* tartalma révén egyértelműen utal az ideális (transzcendens) irányultságra; míg Arisztotelész alakja – keze a földi világra irányulóan, stabilan állva – és a kezében tartott *Etikája* révén az érzékelhető és gyakorlati valóságra utal. E két, ellentétes irányultsága a tudásnak, a platóni fent vagy az arisztotelészi lent elsődlegessége nem dől el, a „vagy” kizárólagossága helyett a két főalak (az egy szintbe helyezett fejmagasságukkal is jelzett)

¹⁴ LAERTIOSZ: i. m. (2007), 333.

¹⁵ LYKA: i. m. (1967), 18.

¹⁶ Uo.

¹⁷ LAERTIOSZ: i. m. (2005), 29., 31.

¹⁸ LYKA: i. m. (1967), 18.

¹⁹ LAERTIOSZ: i. m. (2005), 33.

²⁰ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A harmónia filozófiai hermeneutikájáról = A harmónia dicsérete*. Szerk. MAROSI Kata, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2020, 74–78.

együttlevősége nyomán egy újabb gondolat jeleníthető meg az értelmező számára: „miként fent, úgy lent” és a fordítva analogikussága. Az égi és földi szféra analogikus együttlevősége a reneszánsz neoplatonikusok számára axiomatikus kiindulópont volt, mégpedig Hermész Triszmegisztoz második traktátusa – „Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van...” – értelmezése révén (is). A Hermész Triszmegisztoznak tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény, a *Corpus Hermeticum* legtöbb, fennmaradt darabját a XV. században a firenzei neoplatonista Ficino fordította és értelmezte, miáltal a hermetikus filozófiának az égi és a földi analogikusságáról szóló gondolatok „jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során”.²¹ A hermetikus hagyomány ismeretrendszerét arra a bizonyítatlanul maradt hitelre építette, miként ezt a Hermész Triszmegisztoznak tulajdonított *Aszklépiosz* című dialógus is tartalmazza, amely szerint megfelelés van az emberi mikrokozmosz mint Isten egyik képmása, a nagy világegyetem kicsinyített képe és a világ makrokozmosza mint Isten másik, élő képmása között.²² Ficino Platón *Phaidón* dialógusát értelmező és a *Timaioszt* is megemlítő írásában a „lelket gondolkodásként gondolja el”, az ideákat pedig „magától értetődően gondolatoknak”. Ficino szerint a gondolkodás a „lélek természete”, és a megismerés az, ami „elvezet a lélek Istenhez való lényegi közelítéséhez”, ily módon a lélek halhatatlansága nem más, mint „a transzcendencia irányába ható öntevékeny aktivitás”.²³ Ficino mellett a neoplatonikus Nicolaus Cusanus is e filozófiától inspiráltnak vallotta, hogy „az ember második Isten”, így értelmében, teremtményében is hasonlóságot hozza.²⁴

Az assmanni kollektív emlékezet harmadik dimenziója a „kommunikatív emlékezet”, mint az „individuumok közti interakciók”,²⁵ amelyek a célszerűségi funkciók túlmutató értelmi jelentéssel bírnak a freskón. Mégpedig a tudás (a gondolat) dinamikus, személyközi és élethű áramoltatási folyamatának a formáit jelezve: a tanítást és a párbeszédet, illetve ennek kombinációját, amely egyben a figuratív hálózat struktúrájának legfőbb alakítója és a képtér kompozíciójának formálója. A tudás áramoltatása balról jobbra halad a freskó képterében. Egyrészt a középontban háromszorosan is megismételve a mester-tanít-

ványkapcsolatot, összekötve a múltat és a jelent a jövővel: Szókratész tanítványa Platón volt mesterének haláláig (Kr. e. 399-ig); a tőle jobbra álló Platón tanítványa Arisztotelész volt, tizenhét éves korától szintén mesterének haláláig (Kr. e. 347-ig), miként azt az antik filozófiatörténet-író összegzi.²⁶ (Laertiosz minden filozófusának bemutatásakor részletesen taglalja a tudás áthagyományozódásának folyamatát, hogy melyik bölcselő ki[k]től tanult, milyen bölcséleti tradíciót folytatott és egyúttal kik voltak a tanítványai.) A középpontba helyezett – a mester-tanítványi kapcsolatok révén hangsúlyozott – tudás-áramoltatási ív a képteret teljesen kitöltően ismétlődik meg: a bal oldalon belépő, majd a jobb oldalon sietősen (félig láthatóan) távozó hírvivő alakja révén, térben és időben is kiszélesítve a tudásáramlási folyamatot. A hírvivő hordozza „a múltbeli tudást a jelenbe”, és „új ismereteket visz a jövőbe”.²⁷ Platón és Arisztotelész esetében a mester-tanítványi reláció összekapcsolódik a dialogizálással, diszkussziójukban láthatóan a tanítványnak kell meggyőznie mesterét. Platóntól balra mestere, Szókratész profiltól, enyhén összehúzott szemöldökkel éppen beszélget. Alakja párhuzamos a Laertiosz könyvében leírtakkal, ruházatában és viselkedésében szerénységet mutató, míg a „retorikában rettegett volt”, ezért gyakran „bántalmazták ökölbe szorított kézzel, mert kíméletlen volt a kérdészetésben, vagy a haját tépték, de leginkább kinevették és lenézték... Ő volt az első, aki az életről beszélt, és az első filozófus, akit halálra ítélték”. A párbeszédet folytató Szókratész az ujjain számolja az érveket, talán éppen arról akarja meggyőzni az igencsak vegyes reakciókat mutató hallgatóságát, „hogy az egyetlen jó dolog a tudás, és az egyetlen rossz a tudatlanság”.²⁸

A központi mester-tanítvány kapcsolat háromszoros hatványozottsága a tudás áramoltatásának a formáját, a tanítás fontosságát emeli ki, amely a freskó alsó terében további három jelenetben ismétlődik meg, mivel Epikurosz, Euklidész és Püthagorasz körül e foglalatosság a hangsúlyozott. Püthagorasz két ember veszik körül, egy fiatal fiú, aki fekete, zenei harmóniákat ábrázoló táblát tart előtte, míg a bölcs egy nagy könyvbe ír; feltételezhetően egy éppen megszületett gondolatát, felismerését jegyzi le. Ennek valószínűségét támasztja alá az, hogy a mellette álló két férfi rendkívül feszülten figyel, az egyik jegyzetel, a másik, egy turbános férfi pedig fölé hajol. Alakját Aver-

²¹ Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény. Szerk. PÁL József, Szeged, JATE Press, 1995, 561.

²² TRISZMEGISTOSZ, Hermész: *Aszklépiosz* = Uo., 71–96.

²³ BLUM, Paul Richard: *Episztemológia Ficino óta: test-lélek probléma-e a megismerés?* = *Reneszánsz filozófia*. Szerk. BOROS Gábor, Bp., Német–Magyar Filozófiai Társaság, Tudástársadalom Alapítvány, 2009, 33–45.

²⁴ Vö. PÁL József: *A hermetikus hagyomány a reneszánsz korában* = *Hermetika, mágia*. i. m. (1995), 25–31.

²⁵ ASSMANN: i. m. (1999), 20.

²⁶ Vö. LAERTIOSZ: i. m. (2005), 98., 140., 156., 207., 209.

²⁷ SPADARO, Giorgio J.: *The Esoteric Meaning in Raphael's Paintings. The philosophy of composition in the Disputa, The School of Athens*. New York, Lindisfarne Press, 2006, 7–8.

²⁸ Uo., 89., 93.



Raffaello Santi:
Athéni iskola,
részlet,
1509–1510,
freskó, Vatikán
© Wikimedia
Commons

roësszel, a cordobai születésű, XII. századi andalúziai muzulmán polihisztorral azonosítják, aki nemcsak az orvostudománnyal, csillagászzal, fizikával, pszichológiával, matematikával és az iszlám joggal, vallással foglalkozott, hanem jelentős arab filozófusként is számon tartják, mégpedig elsősorban az arisztotelészi eredeti szövegekhez írott kommentárjai révén, egyben a „racionalizmus atyjaként” méltatva.²⁹ Az Euklidész körüli csoportban állók reakciói – a figyelem, a magyarázatnak a mutatóujjakkal való követése, a megértés öröme vagy éppen a csodálkozó tekintet – igen érzékletessé teszik a tanítás magyarázó jellegének hatását, a gondolat átadását, mivel a gesztusok és arckifejezések révén szinte követhetővé válik, hogy a gondolat megértésének mely szakaszában vannak az egyes „mellékszereplők”. Epikurosz csoportjában, a háttérben egy, a képből kitekintő, szőke fiú mellett egy fiatal felnőtt éppen a filozófus vállaira helyezi kezét, nem véletlenül, hiszen az egyik legfontosabb értéknek a barátságot tekin-

tette. Laertiosz szerint „Epikurosz barátait legfeljebb városokban lehet számolni”.³⁰ Könyvét egy anyagi arcú kicsi gyermek is segít tartani, mellette kontrasztként egy idős, aszketikus arcú férfi, akit Kitioni Zénónnal is azonosítanak. Zénón szélsőséges aszketizmusa ugyan szemben áll az epikuroszói filozófia tanításával, mégis figyelmet szentel neki, mivel Epikurosz szerint (Laertiosz által közölt leveléből idézve): „mind a fiataloknak, mind az öregeknek filozofálniuk kell”, mert senki számára sem túl késői vagy túl korai. Ha azt mondaná valaki, hogy „még nem érkezett el az ideje, hogy filozofáljon, vagy ha ennek már elmúlt az ideje, az hasonlít arra, aki azt mondaná: még nincs itt a boldogság ideje, vagy már nincs itt”. A fiataloknak azért kell filozofálniuk, „hogy öregségükre maradjanak a jóban, amelyet e kegy által nyertek, emezeknek pedig, hogy egyesítsék a fiataloságot és az öregséget”.³¹

A tudás áramoltatásának dialogizáló, illetve tanító, interaktív folyamatában a csoportábrázolás a figuratív há-

²⁹ GILL, John: *Andalucía: a cultural history*. Oxford, Oxford University Press, 2009, 108–110.

³⁰ LAERTIOSZ: *i. m.* (2007), 330–333.

³¹ Uo., 333.

lázat alakítója, az ily módon kiemelt jelentős filozófusok a csoportfűzésben félkört alkotnak: balról jobbra haladva Püthagorasz, Epikurosz, Szókratész, Arisztotelész és Plátón, valamint Euklidész és Zoroaszter. A figuratív hálózat ugyanilyen lényeges kompozíciós eleme – kontrasztként – négy filozófus feltűnően magányos alakja. Szinópei Diogenész hanyag, fekvő testhelyzete erős ellenpontot képez a mögötte és a lépcsőn felül álló, méltóságteljes főalakokkal. Elkülönültsége a kiemelt filozófusok köré csoportosuló emberektől – Laertiosznál először olvasható történetekből is leszűrhetően – bölceletének hiteles ábrázolása, mivel megvetette az emberi hívságokat, a hírnevet, a tulajdont és a konvenciókat, elkülönült a tömegre jellemző szokásoktól.³² Az elmélyülten olvasó Diogenész és a kötömbön ülő, papír fölé hajoló, elmélkedő Hérakleitosz testhelyzete a tudás áramoltatásának már a kulturális emlékezet által preferált formáját, az írásbeliséget jelzik. A dinamikus mozgásban ábrázolt csoportokkal szemben, szintén egyfajta kontrasztként, magányosan áll a jobb oldalon Plótinosz (bíbor köpenyben). A III. századi jelentős neoplatonista filozófus, aki nagy hatással volt a keresztény vallás formálódó teológiájára és a reneszánsz neoplatonista filozófiára, olyan, mintha szemlét tartana e sokaság felett, filozófiájában (az általa javasolt) követendő magatartással összhangban, kontemplációba merülve. Alexandriai Hüpatia (355–415) fehér ruhás alakja, a képből kitekintő, szinte angyali szépségű, mégis szomorú arca talán (a reneszánszban is ismert) tragikus sorsára utal, arra, hogy a zseniális matematikusnőt és neoplatonista filozófust a fanatikus keresztények brutális kegyetlenséggel ölték meg Alexandriában, munkáit pedig elégették.³³

Az assmanni kollektív emlékezet legtgább dimenziója a „kulturális emlékezet”, amely az előző három vetület folyamánként valamely áthagyományozódást táplál, az értelem externalizációjaként már a kommunikáció „külső területére”, „külső tárolójába” helyezve. Az elmúlt két és fél ezer év alatt ennek leghatékonyabbnak bizonyuló „külső tárolója” az írásbeliség lett, amely túlterjedve az adott korszakban hagyományozott és kommunikált értelem horizontján, tradíciót és kommunikációt táplálva, időben terjesztette ki a hordozott értelmet, egyúttal a „külsővé-idegenné válás dialektikáját” is eredményezve, miáltal főszerephez juttatta az értelmezést, a hermeneutikát.³⁴ Miként a filozófiai tudás kulturális emlékezetének alapvető áthagyományozódási formája is az írásbeliség maradt, napjainkig. Természetesen a kollektív emlékezet bármelyik dimenzióját érintheti az emlékezet negatív for-

mája, mint a felejtés, a manipuláció, a cenzúra, az átírás, a helyettesítés, az elfojtás és a megsemmisítés; ez utóbbinak releváns példája Alexandriai Hüpatia írásainak (egy levelét kivéve) teljes megsemmisítése. A bölcelet történetében a tudás áramlásának a szóbeliségről az írásbeliségre történő fordulata éppen Plátón korában történt meg. Ismert, hogy mestere, Szókratész egyetlen sort sem írt le, míg Plátón annyit, hogy egy XX. századi angol filozófus, Alfred N. Whitehead szerint az európai filozófia története nem más, mint lábjegyzetek Plátónhoz, mivel az ókori filozófus az összes, később is állandóan felmerülő nagy filozófiai problémával már foglalkozott, így az elmúlt kétezer-ötszáz évben a filozófusok csak lábjegyzeteket, értelmezéseket fűztek a platóni tudásáramlat áthagyományozási folyamatához. Ennek az írásbeliségre jellemző áthagyományozásnak a konkrét formáit, a tevékenységeket és a hordozókat jó néhány variációban megörökítette a freskó: Diogenész és Epikurosz olvasásba merülését; Püthagorasz könyvbe való írását és az előtte lévő táblát; Hérakleitosz elmélyült gondolkodását a papír felett; három, szorgalmasan jegyzetelő alakot a csoportok körül, valamint a hírvivő papirusztekercseit. Kiemeltnek tekinthető Plátón *Timaiosz* és Arisztotelész *Etika* könyve, hiszen még a címük is jól olvasható. Plátónnak a középkorban legismertebb, *Timaiosz* című dialógusát tartották a teológusok – az akkoriban ismert művei közül – a „keresztény tereméstörténettel a leginkább összeegyeztethetőnek”.³⁵ Plátón dialógusában a híres püthagoreus csillagász, Timaios a világ keletkezésének lényegét foglalja össze, amely szerint a Világalkotó isten, a „legfőbb jó”, az ideákra, mint örökkévaló ősmintákra tekintve, a rendezetlen, kaotikus őszanyagból hozta létre a világot, és azt az Ész és a harmónia, a rendezettség, az arányok szerint alakította, egy célszerűen tevékeny isteni értelem műveként. Az isten először a világlelket hozta létre, amely az egész világegyetemet áthatja, s önmozgásával a világ szabályos rendjét biztosítja, majd „észt oltva a lélekbe s lelket a testbe, építette fel a mindenséget”, miáltal a teremtet világ „az örökkévalóság mozgó képmása” lett. Az isten, miután megformálta az élőlények halhatatlan, isteni („Azonos” – változhatatlan) részét, a többi istenre bízta halandó („Más” – változó) részük megalkotását. Az embernek így két lelke van, az isten által alkotott, halhatatlan lélek a fejben elhelyezkedően és ésszel, értelemmel bírón, amely „a legistenibb bennünk, és összes testrészeink ura”, és emellett egy halandó lélek a mellkasban helyet kapóan, amelyet a többi istenek alkottak. A halandó lelket a halhatatlan lélek az ész törvényei segítségével tudja irányítani, amelynek

³² Uo., 92–116.

³³ Vö. DZIELSKA, Maria: *Hypatia of Alexandria*. Transl. by F. LYRA. Cambridge, Harvard University Press, 1995

³⁴ ASSMANN: i. m. (1999), 21–23.

³⁵ KECSKÉS Pál: *A bölcelet története*. Bp., Szent István Társulat, 1981, 91.

„része van az értelemben és a harmóniában” és ezáltal tud az ember helyesen élni.³⁶ Az arisztotelészi etika tárgya az emberi gyakorlat mint a döntésen nyugvó cselekvés területe, a platóni nézetekkel szemben teljes mértékben immanens irányultságú. Az emberi jó maga a boldogság, és a „számunkra legfőbb jó” elérése a lélek tevékenysége. A lélek két részre oszlik, racionálisra és irracionálisra, amelyet további két részre bont, táplálóra, illetve vágyakozóra, ez utóbbi az értelemmel irányított racionális lélek motiválója is lehet. Arisztotelész etikai felfogása erényetika. Az erényeket a lélek két részének megfelelően két részre bontja, intellektuális, értelmi, valamint erkölcsi, morális erényekre. Az intellektuális erények a tanulásból származnak, a morálisak a megszokásból. A törvényhozó feladata az, hogy helyes szokások kialakításával jókká tegye az embereket; attól leszünk igazságosak, ha igazságos cselekedeteket hajtunk végre, s ugyanígy van a többi erénnyel is. Mindkét erényfajtát a társadalomban és az államban (poliszban) meglévő rend közvetíti, és érvényességüket a tradíció és az általános egyetértés tartja fenn, mivel a polisz célja a boldogság. Ez akkor érhető el, ha a közösség tagjai boldogok. Ennek feltétele, hogy az emberek erényesek legyenek, helyesen cselekedjenek, ami a lélek értelemmel irányított tevékenységén alapul.³⁷ Mindkét filozófus egybehangzóan állítja, hogy az emberi lelket az értelem, az ész törvényei irányítják.³⁸

Kulturális emlékezetünk legfőbb formája ugyan az írásbeliség (bármennyire is vége a „Gutenberg-galaxisnak”), azonban a vizuális kultúra tárgyiasított „külső tárolói”, így a művészeti alkotások az áthagyományozódás hangsúlyozottan jelentős objektumai, amelyek, hasonlóan az írásbeliséghez, időben és térben terjesztik ki a hordozott értelmet. A több mint félezer éve keletkezett *Athéni iskola* egyrészt az antik és a reneszánsz idősíkját kapcsolja össze, másrészt a tér-idő síkot a lehető legtágabbra szélesíti ki a tudás áramlási folyamatát tekintve. Az antikvitás és a reneszánsz összekapcsolásának legfőbb eszköze, hogy néhány kiemelt filozófus, illetve tudós a reneszánsz kor legjelentősebbnek tartott művészeinek arcvonásaival bír, amelynek lényeges funkciója, hogy ily módon a művészet – az építészet, a szobrászat és a festészet – is bekerül ebbe a tudásáramlási folyamatba, a vallás, a filozófia és a tudományok mellé. Platónnak a már idős Leonardo arcképét kölcsönözte Raffaello; egyes művé-

szettörténészek szerint Michelangelo arcvonásait pedig Arisztotelésznek, míg mások szerint az akkoriban legjobb építésznek tartott Giuliano da Sangallo arcvonásaival bír Arisztotelész, aki, nem mellékesen, Michelangelónak is segített a Sixtus-kápolna rendbehozatalában.³⁹ Többnyire a kép előterében elkülönülten ülő Hérakleitoszban vélük felfedezni a Raffaellónál mindössze nyolc évvel idősebb „szobrászóriást”. Hérakleitosz középkori ruhában, egy köntömb mellett, a kép előterében elmélyülten, egyedül gondolkodik, kezében ugyan írószerszám, azonban alakja mozdulatlan, nem veszi körbe csoportosulás, mintegy szemléltetve – Laertiosz szavaival –, hogy „embergyűlölő” volt, sokáig magányosan a hegyekben élt. A gondolataiba elmélyült Hérakleitosz mozdulatlansága ellentétben áll egyik legfőbb tézisével, a „minden változik és mozgásban van” elvével. Azonban ez az ellentét mégis releváns filozófiája legfőbb tanával: „Minden az ellentétek által keletkezik” tézisével. Így mozdulatlan elmélyültsége talán éppen egy nagyszerű gondolatának a megszületését, keletkezését eredményezi. „A kozmosz körülhatárolt és egy; tűzből jön létre és ismét elég, felváltva, bizonyos periódusok szerint örökké”.⁴⁰ Michelangelo állítólag felismerte magát Hérakleitoszban, és így szólt: „Jó, hogy az urbinói férfi elég okos volt ahhoz, hogy ne tegyen engem e beszélgetők tömegébe.”⁴¹ Nem véletlen, hiszen ő is magányos, különc és öntörvényű volt, miként azt kortársa, Giorgio Vasari (Michelangelo által is elolvasott, sőt egy általa írt szonettel megköszönt) könyvében leírja.⁴² A negyedik reneszánsz művész Bramante, Raffaello urbinói születésű barátja, aki már híres római építészként, 1508-ban ajánlotta földijét II. Gyula pápának, hogy a pápai lakosztály négy szobájának (a stanzáknak) fali és mennyezeti freskóit megfesse. A festő Bramante alakját vetítette a kompozíció révén kiemelt antik tudósra, a matematikus Euklidészre.⁴³ A méltóságát teljesen álló Plótinoszhoz pedig Donatello, a XV. század legjelentősebb szobrászának arcvonásait kölcsönözte. A legkiválóbb reneszánsz művészek mellett Raffaello önarcképével megegyezően ábrázolja magát.

A reneszánsz művészet kortárs remekművének lenyomatát is beemelte Raffaello a freskóba. Vasari szerint Bramante, aki a Sixtus-kápolna kulcsait őrizte – miután Michelangelo elmenekült Firenzébe, mivel „botrányt csinált”, és még a pápát sem engedte be, hogy az éveken át készülő freskóit megnézze –, az építész megmutatta

³⁶ PLATÓN: *Timaios*. Ford. KÖVENDI Dénes = PLATÓN: *i. m.* (1984), 327–379.

³⁷ Vö. ARISZTOTELÉSZ: *Nikomakhoszi etika*. Ford. SZABÓ Miklós, Bp., Európa, 1997

³⁸ Korábbi tanulmányomban részletezem. MÁTÉ: *i. m.* (2020), 76–78.

³⁹ VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. ZSÁMBOKI Zoltán, Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó, 2004, 167.

⁴⁰ LAERTIOSZ: *i. m.* (2007), 243–245.

⁴¹ KLEVAJEV: *i. m.*

⁴² Vö. VASARI: *i. m.* (2004), 161–179. Vö. Második, tizennyolc év múlva újraírt, és jelentősen bővült kiadásban. Vö. VASARI, Giorgio: *A renaissance nagy művészei*. Ford. BRELICH Mario, Szekszárd, Babits, 2003, 329.

⁴³ VASARI: *i. m.* (2004), 153–154.

Raffaellónak a kápolna addig elkészült festményeit, „hogyan elsajátíthassa Michelangelo modorát”.⁴⁴ Ha összevetjük az *Athéni iskola* és Michelangelo alakjait, akkor a freskó előterében lévő három raffaellói alaknak feltűnő a hasonlatossága a Sixtus-kápolna hét ószövetségi prófétájának némely alakjával. A leginkább hasonlatos *Zakariás* próféta és a raffaellói falikép Püthagorasza, a testhelyzet, tevékenységük, ruhájuk redőzete párhuzamossága okán. Továbbá Hérakleitosz/Michelangelo utólag beillesztett, robusztus alakja Michelangelo *Jeremiás* prófétájának szinte a tükörképe; valamint – Hérakleitosz mögött és Püthagorasz felé hajló – Parmenidész és Michelangelo *Ezékiel* prófétája is hasonlatos, a mozdulat dinamikussága és a ruházat ábrázolása révén. Mindhárom raffaellói alak vagy kötömbre teszi a lábát, mint Püthagorasz és Parmenidész, vagy azt használja valamilyen módon támasztéknak, netán rajta ülve, mint Hérakleitosz; akárcsak Michelangelo prófétái.

Másrészről a tudás áramlási folyamatának idő- és térkoordinátáit a lehető legnagyobbra szélesíti ki a falikép. Egy helyen és egy pillanatban jelenítve meg a filozófusokat, a tudósokat és más neves embereket, függetlenül attól, hogy ki, mikor és hol élt, miáltal ez az egyetlen pillanat évezredekkel ölel át, egyetlen (fiktív) helyszínen láttatva a valaha több ezer kilométerre élő embereket. A freskó szélesre nyitott tér- és időkoordinátája teljes egészében nem pontosítható. Ha erre mégis kísérletet teszünk, akkor a legelső mágus-filozófus és vallásalapító Zoroaszter kapcsán az ókori Baktriától (mai Afganisztántól) a spanyol, andalúziai városig, Córdobáig – az arab polihisztor tudós és filozófus Averroës születési helyéig és tevékenységének egyik helyszínéig – ívelhet tekintetünk. Az időintervallumot tekintve szintén e két filozófus lehet a meghatározó, hiszen Zoroaszter, a perzsa vallásalapító alakja a távoli múltba tehető, a szakirodalom újabban Kr. e. XIII. századra datálja működését.⁴⁵ S mivel Averroës, az arab filozófus a Kr. u. XII. században élt, így a freskó legszűkebbként behatárolható konkrét időtartama hozzávetőleg kétezer-ötszáz évet ölel át; közel háromezer évet pedig akkor, ha a reneszánszhoz, Raffaello korához, illetve az ábrázolt reneszánsz művészekhez is viszonyítunk. A helyszín egy dongaboltozattal fedett csarnok, perspektivikusságában, szélességében és magasságában mélyre nyitott. A reneszánsz monumentális architektúrája, bár mérnöki pontosságú, mégis fiktív épület, ezért is találja meg a művészettörténet a lehetséges inspirációkat más épületeknél, illetve épületertvnél. A freskó térkialakítása Lionello Venturi művészettörténész szerint Bramante építész

felfogását tükrözi, az ő 1503-ra datálható, a Szent Péter-bazilikáról készült terveivel vonható párhuzamba.⁴⁶ Emellett a római Caracalla-terma építészeti elemeivel is rokonságba állítják; a III. század elején épült római fürdő épületének egyes részei még II. Gyula pápasága idején is viszonylag jó állapotban voltak.

A freskót szemlélve felvetődik a kérdés: az antik és kora középkori bölcseletről, illetve a filozófiáról szóló kulturális emlékezet milyen hagyományt kínált Raffaello számára 1509-1510 körül, amikor feltételezhetően az *Athéni iskola* készült? Ezzel összefüggésben mi az oka annak, hogy a megjelenített filozófusokról szóló mai kollektív és egyben kulturális emlékezetünk többnyire egybehangzó a képzőművészeti alkotáson láthatókkal, miáltal a freskót az antik és kora középkori filozófiáról szóló kollektív emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotásának tartjuk?

Giorgio Vasari az *Athéni iskola* melletti falon látható másik freskó, a *Parnasszus* kapcsán jegyzi meg a freskók életszerűségét dicsérve, miszerint ez annak köszönhető, hogy Raffaello „a leghíresebb ókori és modern poéták arcképét részint szobrokról, részint érmékről vagy régi festményekről másolta le, sőt gyakran eleven személyekről, ha az még az ő idejében is élt”.⁴⁷ Azonban ez nem ad elégséges magyarázatot arra, hogy Raffaello a kiemelkedő filozófusokat és tudósokat a rájuk különösen jellemző módon és a kollektív, illetve kulturális emlékezetünkben napjainkig is megőrzött jellegzetességekkel összhangban jelenítette meg, függetlenül attól, hogy néhányuk arcvonásait éppen kora kiemelkedő művészeitől „kölcsonozte”. A filozófiatörténet diszciplínájáról az 1500-as években, a reneszánszban még nem beszélhetünk. A középkorban legjelentősebbnek tartott filozófusok, a freskó középpontjába helyezett Platón és Arisztotelész több vonatkozásban is ellentétes irányultsággal bíró filozófiája és könyveik egy része ekkoriban ismert volt.⁴⁸ A filozófusok ábrázolása esetében – bár a szakirodalomban utalást erre sehol sem találtam – igen valószínűsíthető forrásnak vélem a XV. század utolsó harmadában népszerűvé vált antik bölcselettörténeti könyvet, Diogenész Laertiosz a Kr. u. II. század végén vagy a III. század elején keletkezett, *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben* című munkáját. Mivel számos párhuzam fedezhető fel az antik filozófiatörténeti könyv és Raffaello freskójának filozofikus jelentésrétege között, miként ezt folyamatosan jeleztem tanulmányomban. Laertiosz könyvét napjainkig is az antik filozófiatörténet egyik leggyakrabban idézett és hiteles

⁴⁴ VASARI: i. m. (2003), 266.

⁴⁵ HINNELLS, John R.: *Perzsa mitológia*. Ford. PÉRI Benedek, Bp., Corvina, 1992, 92.

⁴⁶ Vö. VENTURI, Lionello: *Raffaello*. Verona, Arnoldo Mondadori, 1952.

⁴⁷ VASARI: i. m. (2004), 152., 154.

⁴⁸ KECSKÉS: i. m. (1981), 91., 117.

forrásának vélik. Ha elfogadjuk feltevésem, hogy Raffaello freskójának filozófiai jelentésrétegét tekintve ez lehetett az egyik legfőbb forrása, akkor természetes módon következik ebből az a tény, hogy a falikép számos párhuzamot mutat a mai, már fél évezreddel későbbi, az antik és kora középkori filozófiáról szóló kulturális emlékezetünkkel. Laertiosz könyvének első latin fordítása Ambrosius Civenius kamalduli szerzetes műve, amely először 1475-ben Velencében jelent meg, majd gyors egymásutánban még kétszer is kiadták népszerűsége miatt.⁴⁹ Valószínűsíthetőnek vélem, hogy Raffello, közvetlenül vagy közvetetten, birtokában lehetett e bölcsellettörténeti ismereteknek: vagy olvasta e könyvet, vagy a pápai udvar művelt tanácsadói közvetítették számára ezeket az ismereteket. A freskón azonosítható és a kompozíció révén kiemelt valamennyi antik bölcselet és tudós Laertiosz művének kiemelt szereplője egyben. A faliképen csupán három olyan filozófus – Plótinosz (203–269), Alexandriai Hüpatia (355–415) és Averroës (1126–1198) – látható, akik az antik bölcsellettörténeti könyv megszületése után tevékenykedtek, és ismertek voltak a reneszánsz korában is. Raffaello a kiemelkedő filozófusokat és tudósokat a rájuk jellemző attribútummal vagy jellegzetes tevékenységük pillanatában ábrázolta, ami egyben megkönnyíthette azonosításukat a korabeli művelt szemlélő számára, például a vatikáni pápai lakosztály Stanza della Segnatura termében, a pápa hivatali helyiségében, az „aláírás szobájában” várakozó követek és egyházvezetők számára, akik szintén ismerhették Laertiosz munkáját. Számunkra pedig felfejtethetővé teszi a bölcselati jelentésréteg egy részét, mivel az alakok ábrázolásának hogyanja, így testhelyzetük, tevékenységük, gesztusaik, szokásaik, valamint tárgyaiknak a megjelenítése olyan bölcsellettörténeti narratívamozai-kokat generál, amelyek nagyobb része párhuzamba állítható a Laertiosz könyvében leírtakkal. Így szinte segítve az értelmezőt a hogyan mellett a mit felfejtésében. A freskó kompozíciója révén kiemelt alakok a tudás, a gondolat megszületését, éltetését és átadását megjelenítve a tudás áramlásának a folyamatát közvetítik, a figuratív hálózatban egymáshoz viszonyítva más és más mozdulatokkal, változatos testhelyzetekkel, gesztusokkal, arckifejezésekkel, és egyben elmélkedésük rájuk jellemző, tipikusnak tekinthető formáját is jelezve. A részletekben megbúvó különböző ellentétek és ismétlődések egy dinamikus, mégis kiegyensúlyozott, szimmetrikus és harmonikus egészben összegződnek.

A freskó filozofikumának alapelemeit, hogy miképpen „gondolkodik” a kép maga a filozófiáról a reneszánsz ko-

rában, az assmanni kollektív emlékezet négy dimenziója vetületében vizsgáltam, amely egyúttal a kép „gondolkodó” minőségét is felfedte, a kompozíciós elvek és a figuratív hálózat strukturáltságán keresztül. Bizonyítva tézisem, miszerint Raffaello *Athéni iskola* freskója nemcsak az antik és kora középkori filozófiáról szóló kollektív és egyúttal kulturális emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem a reneszánsz filozófiai gondolkodása is. Ennek sommázata a következő: a tárgyi emlékezetnek a kulturális emlékezetbe tartozó görög istenszobrai a két, transzcendens eredetű tudásáramot, az égi, kozmikus, szellemi és a földi, gyakorlati, érzékelhető valóságra irányuló tudást szimbolizálják, alattuk, a képtér (apollóni – platóni) bal és (a Pallasz Athéné-i – arisztotelészi) jobb oldali részében pedig azok a filozófusok alkotnak csoportokat, akik ezt a szellemiséget képviselik a földi szférában. Kontrasztként azonban e két, duális (égi és földi) tudás együttlevősége háromszorosan is hangsúlyozódik, a képtérben háromszöget képezve – középpont Platón és Arisztotelész, a bal oldalon Püthagorasz és a jobb oldalon Zoroaszter csoportja révén –, mint a freskó filozofikumának másik alapeleme. A következő alapelem e duális tudásáramlásnak a földi életben történő bemutatása, mégpedig immanens folyamatként: a kommunikatív, interaktív emlékezet megnyilvánulási formáin, a dialogizáláson és a tanításon, valamint a kulturális emlékezetnek az írásbeliségre jellemző tevékenységein és hordozóin keresztül. Mialtalan tudásáramlási folyamat a görög mitológiai istenektől kezdődően az első filozófus-máguson keresztül a különböző filozófusokig, tudósokig ívelően nemcsak a különböző generációkat kapcsolja össze, hanem az emberi értelem, a tudás, a gondolat különböző területeit is, idősíkjait és tereit. A transzcendens eredetű tudásnak immanensként való érzékelhető, életszerű áramoltatása, ám annak mégis időtől és tértől függetlenített jellege pedig a kép filozofikumának – miképpen „gondolkodik” a kép a filozófiáról – alaptézise: a filozófia nem más, mint időtől és tértől független, áthagyományozódott, egyetemes tudás az „egész” világról, összekapcsolva a vallást, a filozófiát, a tudományokat és a művészetet. A freskó az ember lényegét, a gondolkodó, az elmélkedő és egyúttal az alkotó ember nagyságát, ám annak mégis nagyon is emberi voltát, valamint a tudás, a gondolat megszületésének, éltetésének és átadásának dinamizmusát, összességében az emberi szellem, az értelem erejét állítja a – hermetikus filozófiától is inspirált – reneszánsz humanizmussal és neoplatonizmussal összhangban.

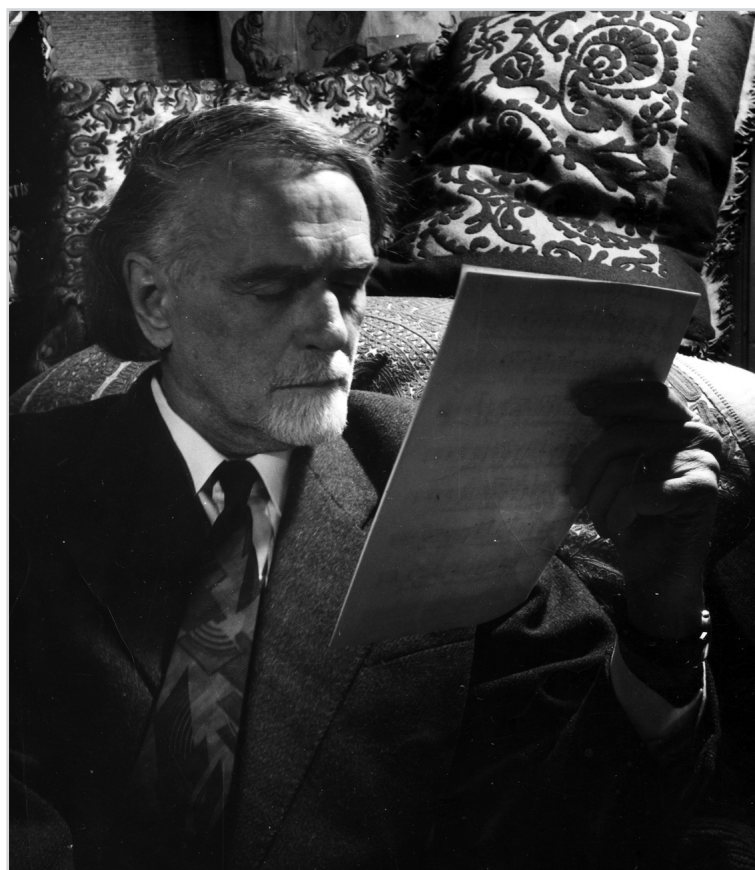
⁴⁹ ROKAY Zoltán: *Előszó* = LAERTIOSZ: *i. m.* (2005), 8.

Nagyszombati kötődések, pozsonyi kapcsolatok Kodály Zoltán életművében

Kodály Zoltán életpályájának korai szakaszai a történelmi Észak-Magyarország, ma Szlovákia területén lévő helyszínekhez kötődnek. Galántán töltötte gyermekkorát – saját bevallása szerint gyerekkorának „legszebb hét esztendejét”, középiskolai tanulmányait pedig Nagyszombatban végezte. A nagy ívű életpálya fényében mindkét város szülőföldnek tekinthető, mindenekelőtt lelki, szellemi, zenei értelemben. Míg Galánta az önfeledt vidámság, a játékoság, ugyanakkor a mély zenei benyomások helyszíne, addig Nagyszombat a zenei pályára való tudatos felkészülés városa volt. A nagy múltú diákvárosban töltött éveket idézi meg e tanulmány, mindenekelőtt a két ifjúkori jóbarát, Kodály Zoltán és Schneider Miklós emlékei segítségével. Az írás második része a már elismert zeneszerző pozsonyi kortársakhoz fűződő kapcsolatait veszi szemügyre dokumentumok, levelek, személyes emlékeztetések tanúsága alapján.

A Kodály család 1892. május 10-én költözött Galántáról Nagyszombatba,¹ ahol az ifjú Zoltán 1892 szeptemberében kezdte meg tanulmányait a katolikus érseki főgimnáziumban. A gimnázium első évfolyamától kezdődően nyolc éven keresztül osztálytársa volt Schneider Miklós, aki később Mikuláš Schneider-Trnavský néven lett ismert szlovák zeneszerző. Szoros barátság alakult ki a két diák közt, ami a későbbi levélváltásokkal dokumentálhatóan Schneider-Trnavský haláláig tartott.

Kodály a gimnáziumi tanulmányaival párhuzamosan zenei tanulmányokba kezdett. Tízéves korától hegedülni tanult, amit rövid idő alatt igen magas szintre fejlesztett. Hegedűtanára Július Kubička (Gyula) volt, akinél Schneider is tanult. „Tanárom nem győzte eléggé dicsérni Zoltánt, azt mondogatta, hogy nagyon jó a felfogása, és igen gyorsan halad a tanulásában” – írja Schneider-Trnavský az együtt töltött évekre emlékezve.² Kodály saját nővérétől kapott néhány zongoraleckét, és egyéves zongoratech-



Kodály Zoltán,
1957, fotó:
Kutas Anna,
Fortepan

nikai tudással végigjátszotta Bach *Das Wohltemperierte Klavier*jének két kötetét.³ A kamarazenélés érdekében – mivel Nagyszombatban abban az időben nem volt csellista – önszorgalomból, tanári vezetés nélkül, csellózni is megtanult, bár a komponálás mindig fontosabb volt számára, mint a hangszerjáték.⁴ A hangszer tanulást inkább a zeneművek megismerésének igénye és az együtt játszás öröme motiválta. A családi kamaramuzsika mellett a diák-

¹ EÖSZÉ László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Bp., Editio Musica, 2007, 14.

² SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Úsmevy a slzy. Spomienky trnavského skladateľa*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava, 1959, 166. Az idézeteket saját fordításomban közlöm – J. M.

³ KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok I–III*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, III., 527.

⁴ KODÁLY Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel*. Ford. KERESZTURY Mária, Bp., Zeneműkiadó, 1969

társaival is zenélt, Haydn-kvartetteket vagy más klasszikusokat játszott, hegedült, brácsázott, csellózott, amire épp szükség volt. Diáktársaival együtt játszott az iskolai zenekarban is, énekelt a kórusban, de gyakran előfordult, hogy egy-egy osztálytársuk otthonában is összejöttek, hogy együtt énekeljenek.⁵ Schneider-Trnavský visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy ők, a diáktársak vezették be a természeténél fogva félénk, visszahúzódó Kodály fiút az élénkebb zenei életű Szent Miklós-székesegyház muzsikusköreibbe. A későbbi pályatárs így emlékszik ezekre az időkre: „A fiúnak nem voltak barátai, csak két utat ismert: az iskolába és az onnan haza vezetőt. Szükszavú és zárkózott volt. Mi, többiek, már régóta jártunk a székesegyház karigazgatójához, az öreg Matzenauerhez⁶ muzsikálni és énekelni a kórusra, amikor neki még fogalma sem volt az efféle »zenei örömről«. [...] A magányos Zoltánt is sikerült aztán becsalogatni ebbe a zenésztársaságba, amelyhez barátaink egész sora csatlakozott. Ez a környezet egy új világot nyitott meg előtte. Kimondhatatlan nagy örömmel járt ide muzsikálni.”⁷

Schneider-Trnavský felveti a gondolatot, hogy ha annak idején ez a baráti kör nem csalogatta volna fel Kodályt a székesegyház kórusára, a zenekarba és a kottaarchívumba, talán fel sem ébred benne a muzsikuszellem, és nem vált volna azzá, akivé vált.⁸ Nem tudjuk, hogy Kodály ismerte-e az egykori osztálytárs visszaemlékezéseinek ide vonatkozó sorait. Az bizonyos, hogy szívesen és örömmel járt muzsikálni a diákkörbe, a székesegyház orgonakarzatára, ezt a tanulóévekre való visszaemlékezései közt többször is emlegette. „Primitív volt a zenekar, de én mégis nagyon hálásan gondolok a nagyszombati Főtemplomra. Hiszen az igazi zeneszerzőnél nem fontos az, mit hall, hanem egy bizonyos formális készség elsajátítása, amit azután úgyis ő tölt ki tartalommal.”⁹

Az egyházi zene, a templomi énekes és hangszeres zenei szolgálat, amely Nagyszombatban az újdonság erejével hatott az ifjú lélekre, kétségkívül érlelte a fiatal tehetség szellemi képességeit, és számos gyakorlati tapasztalattal gazdagította. Azt azonban nem állíthatjuk, hogy a székesegyházban megélt zenei élmények hatására született meg az elhatározás, hogy zenei pályára lép. Erre Kodálynak egy 1964-ből való, német nyelvű nyilatkozatában

találunk utalást. Az említett beszélgetésben a riporter arról is faggatta Kodályt, volt-e olyan pillanat az életében, amikor megszületett az elhatározás, hogy muzsikus lesz. Kodály válasza egyértelmű: „Nem. Soha nem volt kétség számomra, hogy az leszek, ezért nem volt szükség elhatározásra...”¹⁰

A nagyszombati diákevek idején a zeneirodalom megismeréséhez a hangszer tanuláson kívül még egy fontos út vezetett: a székesegyház kottatárában talált kézíratos szólamkották és partitúrák tanulmányozása. Kodály ekkor még nem tanult zeneszerzést, összhangzattant, formaszerkesztést, mindezeket a régi mesterektől leste el, a kották, partitúrák tanulmányozása és természetesen a gyakorlati muzsikálások alkalmával. Az idős Mester így nyilatkozik erről: „Nagyszombatban új élményforrásra leltem az egyházi zenében. A székesegyházban még megvoltak a valamikori virágzó élet nyomai, ugyanis előttünk vagy ötven esztendővel szépen virágzó egyházi társaság működött ott. Még számos kiadatlan, kézíratos, másolt partitúrát találtunk: Albrechtsbergertől, Haydntól és kortárs zeneszerzőktől származó miséket, de köztük volt Beethoven C-dúr miséje is. Ez a jól írt másolat volt az első Beethoven-partitúra, amelyet tanulmányoztam.”¹¹ Ez a darab, a kotta alapján elképzelt mű olyan mély nyomot hagyott benne, hogy amikor lehetősége adódott rá, több mint harminc évvel később, 1930. február 3-án, egy hangversenyen elvezényelte a Zeneművészeti Főiskola nagytermében.¹²

Tudjuk, hogy Liszt *Esztergomi miséjét* is partitúrából tanulmányozta, amit a karnagy fiától, Matzenauer Bélától kapott.¹³ Már itt, Nagyszombatban tudatosan arra nevelte önmagát, hogy amit lát a kottaképen, azt belső hallásával felidézze – a hangszer segítsége nélküli zenei írás-olvasás előképe ez, az érett mester zenepedagógiai elveinek egyik alaptétele. Már ifjú korában bármilyen dallamot le tudott jegyezni, amit hallott. Bámulatos memóriájáról később is legendák keringtek. Mindezek a zenei tevékenységek már igen korán ösztönözték az ifjú Kodályt a komponálásban. „... a hegedűtanulással egy időben kezdtem komponálni. Kis darabokat írtam hegedűre, két hegedűre, több hegedűre; és amikor már volt csellónk, vonósnyegyesre.”¹⁴ Első kompozíciói még 1897 előtt születtek. Sajnos e művek

⁵ KODÁLY Zoltán *levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982

⁶ Matzenauer Ferenc 1845. október 16-án, Beňovban született (Přerov-i járás). Tanulmányait Nagyszombatban és Bécsben végezte. 1872-ben Nagyszombatba költözött. 1873-tól a tanítóképző intézet és a nagyszombati érseki főgimnázium tanára, egyben kórusának karigazgatója. Nagyszombati tartózkodása során először a Szent Miklós-székesegyház orgonistája, később az Egyházzenei Társulat kórusigazgatója volt. Nagyszombatban 1901. december 22-én hunyt el.
<http://www.cirkevnahudba.sk/?q=node/10>

⁷ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ: *i. m.* (1959), 166–167.

⁸ Uo., 167–168.

⁹ KODÁLY: *i. m.* (2007), III., 25.

¹⁰ Uo., 540.

¹¹ Uo., 527.

¹² Uo., 497.

¹³ EŐSZE: *i. m.* (2007), 17.

¹⁴ KODÁLY: *i. m.* (2007), III., 527.

nagy részének a kézírata elveszett. Néhány zongoradarab, miszerészetek vegyeskarra és orgonára, néhány *Ave Maria* különböző előadó apparátusra. Ez utóbbi több figyelmet érdemel, már csak az alább ismertetett, kedves történet kapcsán is.

Kodály nagyszombati osztálytársai „Güttler” álnév alatt szerették volna becsempészni a templomi repertoárba Kodály egyik *Ave Mariá*ját, azonban Matzenauer karigazgató szakmai féltékenységtől sem mentes szigora miatt a fiúk szándéka nem ért célta. A történetet Kodály egy 1932-ben tett nyilatkozatban említi,¹⁵ valamint a M. Schneider-Trnavskýnak 1937-ben írt levelében: „Küldök egy kis *Ave Mariát*. [...] Talán egyszer elhangzik abban a templomban, amelyben egy akkori A.[ve] M.[ariá]-t még Güttler álnév alatt sem sikerült becsempészni az öreg M.[atzenauer] szigora miatt, amint erre talán emlékszel.”¹⁶ Schneider-Trnavský valóban emlékezett a történetekre, amint ezt az 1959-ben írt könyvének néhány sora is bizonyítja. „Az öreg Matzenauer úr féltékeny szemmel tekintett kettőnkre. A fia, Béla egyszer Güttler álnév alatt egy Kodály *Ave Mariát* akart becsempészni a kórus repertoárjába. Az öreg »Fotti« ránézett a műre és azt mondta: »Ezt nem Güttler komponálta, ezt nem fogjuk játszani!«.”¹⁷

Az első nyilvánosan bemutatott Kodály-mű a *d-moll nyitány* volt Nagyszombatban, amelyet az iskolai zenekar adott elő Toldy Béla,¹⁸ a fiatal pap-tanár vezényletével 1898 februárjában. A darab hangos közönségsikert aratott. Sajnos ennek a kottája is elveszett.¹⁹ Egyik osztálytársának adta kölcsön Kodály, és többé nem kapta vissza. Az idős zeneszerző egyik nyilatkozatából tudjuk, hogy véletlenül maradt meg egy főtéma a műből, amelyet az előadásban közreműködő egyik iskolatársa évekkal később emlékezetből írt le, amikor cikket írt Kodályról egy csehszlovákiai folyóiratban.²⁰ Ehhez a műhöz kapcsolódik az első kritika is, amely egy pozsonyi német nyelvű napilap²¹ hasábjain látott napvilágot. A kritika pozitívan

értékeli a felcsendülő művet, tehetségesnek tartja az ifjú zeneszerzőt.

A sikeres bemutató növeli Kodály komponálási kedvét, ugyanakkor a gimnáziumi tanulmányait sem szabad elhanyagolnia, a szülők ugyanis aggodalmukat fejezik ki ez utóbbi miatt, nem nézik jó szemmel a komponálást. Megnyugtató kedvéért vagy más indíttatásból is Kodály dolgozatot írt Nagyszombat régi épületeinek feliratairól, amivel iskolai pályadíjat nyert.²² Újabb kompozíciók születnek: egy vonósnyegyesre írt *Menüett*,²³ *Ave Maria* női karra, vonósokra és orgonára, férfikarra írt *Stabat Mater*,²⁴ két hegedűre és brácsára írt *Trio*, amelyet maga Kodály mutatott be két diáktársával Nagyszombatban 1899 februárjában.²⁵ Az egyik diáktárs bizonyára Schneider Miklós volt, ahogy ez a visszaemlékezéséből kiderül: „Szeptemberben, a gimnázium farsangi koncertjén játszottuk Kodály d moll nyitányát és a két hegedűre és brácsára írt Esz dúr triót.”²⁶

A két ifjú zeneszerzési törekvéseire vonatkozóan is találunk adatot Schneider-Trnavský írásai között. „A hatodik évfolyamtól a gimnázium orgonistája tisztét töltöttem be. Már akkor ügyesen improvizáltam az orgonán, amely aztán a komponáláshoz vezetett. Abban az időben már Kodály is komponált, és be kell vallanom, hogy az ő darabjai jobban tetszettek, mint a sajátjaim. Én gyakorlott voltam, de az »ész« ő volt! Sok értékes tanáccsal látott el engem.”²⁷

Kodály sokrétű zeneszerzői munkásságának egy-egy ága már a nagyszombati diákévek idején gyökeret ereszt. Az első zeneszerzői szárnypróbálgatások és a sokféle gyakorlati zenei tevékenységen túl itt ismerkedik meg a zenekari hangzással, itt foglalkozik először tudatosan a népdallal,²⁸ de talán a legfontosabb a kísért nélküli, acappella kórusművekkel való közeli kapcsolat, hiszen ez a műfaj később a zeneszerző alkotásainak igen jelentős területe lesz majd.

¹⁵ Uo., 497. *Nagyszombati emlék*

¹⁶ KODÁLY: i. m. (1982), 387. sz.

¹⁷ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ: i. m. (1959), 157.

¹⁸ Toldy Béla hittant és éneket tanított a gimnáziumban, tanárai közül ő volt legnagyobb hatással Kodályra. Jelleme, példája élete végéig kitörölhetetlen nyomot hagyott benne. NÁDASI Alfonz: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* Miskolc, Felsőmagyarország, 2000, 76.

¹⁹ Annak ellenére, hogy a kotta elveszett, a mű hangszerelését illetően tudunk néhány adatot Kodály időskori nyilatkozatából: a diákok által játszott vonósokhoz két kürtös csatlakozott a tűzoltózenekarból. Harsona szólólamot nem írt a műhöz, oboát igen, amit azonban oboás híján hegedű játszott. Maga Kodály a cselló szólólamot játszotta, és időnként átmént az üstdobhoz. KODÁLY: i. m. (1969), 21.

²⁰ Uo., 22.

²¹ A napilap a *Westungarischer Grenzboten* 1898. február 25-én megjelent száma. A zenekritikus „Schwede” aláírással Nespör Antal hegedűs, aki Pozsonyban Bartók Bélával is koncertezett. EÖSZE: i. m. (2007), 19.

²² Uo., 20.

²³ Kodály ezt a művét később Toscanininek ajándékozta. Az ő hagyatékából egy amerikai közönyvtárba került. BÓNIS Ferenc: *Élet – pálya. Kodály Zoltán*. Bp., Balassi, Kodály Archivum, 2011, 8.

²⁴ Az 1898-ban írt kompozíciónak több, kézíratos szólamkotta-másolata található a nagyszombati múzeumban (Západoslovenské múzeum v Trnave) őrzött Schneider-Trnavský-hagyatékban, ami a mű akkori előadására enged következtetni.

²⁵ EÖSZE: i. m. (2007), 20.

²⁶ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ: i. m. (1959), 167. Az idézett mondat két adatot illetően is pontatlannak tűnik. Egyrészt a farsangi időszakhoz kapcsolódó koncert aligha lehetett szeptemberben, ráadásul a már említett kritika is 1898. február 25-i keltezésű. A *Trio* autográf datálása pedig 1899. január 25. BÓNIS: i. m. (2011), 82. Így szinte biztos, hogy a két mű nem ugyanannak a koncertnek a műsorán szerepelt.

²⁷ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ: i. m. (1959), 167.

²⁸ Tanulmányozta a Limbay-, Káldy-, Bartalus-féle népdalgyűjteményeket, de osztálytársaitól is gyűjtött szlovák népdalokat. EÖSZE: i. m. (2007), 18.

1900. június 13-án jeles érettségi vizsgával zárta középiskolai éveit, ősszel Budapesten folytatta tanulmányait. A későbbiekben Nagyszombatba már csak látogatóba érkezett a szüleihez.

Kodály ifjúságának Nagyszombatban töltött évei több kutatás tárgyát képezték még a zeneszerző életében és halálát követően is. Azonban még a napjainkban folytatott kutatások is szolgálnak új eredményekkel, eddig ismeretlen adatokkal. A legújabb adat a közelmúltban, 2013-ban került napvilágra, egy ez idáig ismeretlen kompozíció formájában, amely a nagyszombati diákevek alatt született. A mű az *Ah, hol vagy, magyarok* fúvószenekari feldolgozása. A kézirat az egykori Nagyszombati Zeneegylet kottatárából került elő,²⁹ jelenleg a nagyszombati levéltár (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava) őrzi, a zeneegylet kottaanyagának leltári szám szerinti 2133-as számmal jelölt dossziében. A dosszié a kétoldalas partitúrán kívül hat külön hangszerszólamot tartalmaz, valamennyi kézirat. Mindegyik hangszerszólam lapjának tetején a hangszermegjelölés mellett az *Ah hol vagy* rövidített cím is szerepel. Az egyes hangszerszólamok a szerzői kézirat szerint a következők: Flugelhörner B [helyesen Flügelhörner = szárnykürtök], Trombi Es I. II., Tromba 3 Es, Corno I. III., Euphon[ium], Bass. Az euphonium szólam hátlapján egy g-kulcsban írt külön szólam kottája látható, hangszer megjelölése nélkül. Ez a szólam az euphonium szólamának kvinttel magasabb párhuzama, amely a baszsuszkulcsban jegyzett szólamkottán szerepel ugyan, de a partitúrából hiányzik. Az Euphonium hangszermegjelölés a partitúrában csak apró betűs, zárójeles megjegyzésként szerepel a 2. F-kürt szólamánál (Euph.). A partitúrán olvasható cím: *Ah hol vagy magyarok tündöklő csillaga*. A partitúrát vizsgálva első látásra szembetűnik, hogy a dallam nem az 1938-ban írt és *Ének Szent István királyhoz* címmel, hatféle változatban feldolgozott Kodály-dallam egyik korai megjelenési formája, hanem a templomi énekeskönyvekből ismert és a népi gyakorlatban elterjedt, Bogisich Mihály 1888-as gyűjteményéből való.³⁰ A népének utolsó két dallamsorának (nyolc ütem) ismétlését jelzi a partitúra és a szólamanyagok is. A mű lezárásaként

tervezett négyütemnyi secunda volta azonban a partitúrában csak töredékes, a hangszerszólamokban pedig egyáltalán nincs. A partitúra végén a következő szöveg látható: „írta Kodály Zoltán”, és egy aláírás. A további vizsgálat során fény derült arra, hogy az aláírás Schneider-Trnavský kézjegye, és az „írta Kodály Zoltán” szöveg is tőle származik.³¹ A partitúra tetején olvasható *Ah hol vagy magyarok tündöklő csillaga* cím és a kotta viszont Kodály Zoltán saját kézírása. Ezt maga Kodály Zoltánné hitelesítette, egyben örömet fejezte ki az új Kodály-mű felkutatása kapcsán. Egyelőre nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy milyen alkalomra készült a mű, továbbá a harmonizálás, a hangszerelés, az esetleges korabeli előadásra vonatkozó kérdések is további kutatást igényelnek.

A Schneider-kézjeggyel ellátott Kodály-partitúra is a két ifjú szoros barátságát dokumentálja, amely a középiskolai tanulmányok befejeztével is tartós maradt. Az érettségit követően még mindketten Budapesten kezdték meg zenei tanulmányaikat, de Schneider-Trnavský a sikertelen érettségi miatt kénytelen volt visszatérni Nagyszombatba, később pedig Bécsben, majd Prágában folytatta tanulmányait. A két jóbarát a továbbiakban levélváltás formájában értekezik egymással. Az első, 1901. május 13-án írt levélben Kodály az órákon átvett zeneelmélet-anyagot ismerteti, sok összhangzattani példával. A következőt ugyanabban az évben már a Bécsben tanuló jóbarátnak címezi Kodály, és hírt ad a diáktársakról, érdeklődik a bécsi zenei tanulmányok felől.³² A későbbi levélváltások³³ jóval ritkábbak, mégis arról tanúskodnak, hogy figyelemmel kísérték egymás zenei előmenetelét, pályáját, sikereit. Ennek legékezebb bizonyítéka Kodály 1937. február 21-i keltezésű levele, amelyben a következőket írja: „Művedet meghallgattam, s rendkívüli fejlődést látok benne stílusban, formában és tartalomban egyaránt. Azt hiszem igen sikerült, s elejétől végig érdekes.”³⁴ Schneider-Trnavský február 27-én kelt levelében Kodály dicsérő szavaira a következőképpen reagált: „bizony elhencegtem ösmerőseim előtt, hogy a muzikusok magyar Űristene Kodály Zoltán megdicsérte egyik művemet.”³⁵ A Legány szerkesztette *Kodály Zoltán levelei* című kötet összesen hét, Schneider-

²⁹ DUNAJSKÁ, Anna – ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: Hudobný spolok v Trnave 1753–1969 Zbierka hudobnín, Inventár, Okresný národný výbor v Trnave, Štátny okresný archív v Trnave za spoluprácu TEPS Bratislava 1982/83, 2133 /Kodály Zoltán/ *Ah hol vagy magyarok* rkp.

³⁰ BOGISICH Mihály: *Őseink buzgósa...*, Bp., Rózsa Kálmán és neje, 1888, 376.

³¹ Edita Bugalová muzikológus, Schneider-Trnavský-kutató szíves szóbeli közlése.

³² LEGÁNY: i. m. (1982)

³³ Kodály Schneider-Trnavskýnak küldött leveleit feldolgozta MELICHER, Alexander: *O vzťahoch Mikuláša Schneidra-Trnavského*

k Zoltánovi Kodályovi = Západné Slovensko 7. Vlastivedný zborník múzei Západoslovenského kraja. Bratislava, Obzor, 1980, 22–28. A Schneider-Trnavský-hagyatékban lévő Kodály-anyag (kézírások levelek, kották, nyomtatott partitúrák) a Szlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetéből, Pozsonyból 1973. július 19-én került a nagyszombati múzeum (Západoslovenské múzeum v Trnave) gondozásába az özvegy, Ida Schneider jóváhagyásával. (A múzeum munkatársa, L. Duchoňová szíves közlése.)

³⁴ LEGÁNY: i. m. (1982), 390. levél

³⁵ Uo., jegyzete: 384–385.

Trnavskýnak írt levelet közöl.³⁶ A levélváltások időnként az ifjú évekre nosztalgiával emlékező, meleg baráti viszonyt dokumentálnak. A két nagyszombati diák, régi jóbarát utolsó levélváltása 1958 elején történt. Kodály január 9. előtt írt levelére Schneider-Trnavský február 11-én válaszolt; néhány hónappal később, 1958. május 28-án hunyt el.³⁷

Az alábbiakban Kodály pozsonyi kortárs zeneszerzőkhöz, előadóművészekhez fűződő kapcsolatának ismertetésére teszünk kísérletet, amely nagy részben levélváltás formájában vagy Szlovákiában megjelent kiadványokban dokumentálható, esetleg az érintettek szóbeli közlésére hagyatkozik.

Alexander Melicher 1981-es, *Zoltán Kodály a jeho vzťah k Slovensku* című cikkében említi Batka János (Ján Nepomuk Batka), a rendkívül széles látókörű pozsonyi zenekritikus, koncertszervező, levéltáros Kodállal való kapcsolatát.³⁸ Batka 1910-ben kérte az akkor még nem igazán elismert zeneszerzőtől az 1908–1909-ben komponált *I. vonósnégyesét* (Op. 2.), egy előrelátható pozsonyi bemutató szándékával. Kodály válaszlevelében megköszönve műve iránti érdeklődést értesíti a zenekritikust, hogy egyelőre csak egy (saját) példányban van meg a mű, nemsokára azonban nyomtatásban is megjelenik, Rózsa-völgyi kiadásában.³⁹ Az *I. vonósnégyes* pozsonyi bemutatójára vonatkozóan Melicher nem közöl adatot.

Kodály baráti kapcsolatot tartott fenn Albrecht Sándorral (1885–1958), a nála mindössze három évvel fiatalabb, kiváló pozsonyi zeneszerzővel, orgonaművésszel, aki az érettségit követően szintén a Budapesti Zeneakadémián folytatta tanulmányait. Albrecht és Bartók közt is igen jó baráti viszony volt, hiszen gyermekkoruktól ismerték egymást, Bartók pozsonyi tartózkodásai alkalmával gyakran megfordult az Albrecht-házban. Melicher idézett, 1981-es cikkében Kodály műveinek kiváló ismerőjeként és tolmácsolójaként említi Albrecht Sándort, ugyanakkor egy meghíusult pozsonyi *Psalmus*-bemutatóról is hírt ad. F. Klinda szerint közli a történeteket, aki dokumentálja, hogy 1929-ben, a főpróbája előestéjén,

nemzetiségi megmozdulástól tartva, Pozsony város rendőrpáncsnoka arra kérte Albrechtet, hogy vegye le a műsorról a *Psalmus Hungaricus*. Albrecht végül eleget tett a kérésnek, így a *Psalmus* csak a főpróbán hangzott el, és csupán a meghívottak részére. Melicher Kodály egy 1958. január 10-i keltezésű, kézírásos levelét is dokumentálja a tanulmányban. A levélben a zeneszerző a régi időkre emlékezik, valamint említést tesz egy Albrecht fia által keresett, ifjúkori Kodály-szerzeményről. Melicher az Albrecht Jánosnak (1919–1996), Albrecht Sándor fiának írt levelezőlapot is közléteszi, amely a zeneszerző saját kezűleg írt, rövid válaszát tartalmazza a keresett művel kapcsolatban. Mivel a Legány által szerkesztett *Kodály Zoltán levelei* című kötet a fent említett két levél egyikét sem tartalmazza, a jegyzetben mindkét levél teljes szövegét közöljük.⁴⁰

Németh István László (1896–1975) – akit a szlovák zenei szakma Štefan Németh Šamorínsky néven ismer –, a somorjai származású zeneszerző, karmester, zongoraművész, orgonaművész zenei tanulmányait Budapesten (a zongorát Bartók Bélánál), majd Bécsben végezte. Tanulmányai befejeztével Pozsonyban zenetanárként, karagyként (Toldi Kör férfikara, Bartók Béla Dalegyesület), valamint több mint három évtizeden keresztül a pozsonyi Szent Márton-dóm orgonistájaként tevékenykedett. Több Kodály-mű pozsonyi bemutatója fűződik a nevéhez. Melicher 1981-es cikkében Németh István László és Bartók Béla érdemének tulajdonítja, hogy a pozsonyi közönség felfigyelt Kodály Zoltán zenéjére, elsőként a Toldy Kör férfikara által 1926. november 21-én rendezett Bartók–Kodály-hangversenyen, amelyen maga Bartók Béla is közreműködött a Pozsonyi Redout nagytermében. A Legány szerkesztette *Kodály Zoltán levelei* című kötet négy Németh István Lászlónak írt levelet tartalmaz.⁴¹ Az egyik levél a *Háry* előadására vonatkozó tanácsokat közli, a másik egy pozsonyi látogatás későbbre való halasztását helyezi kilátásba. Két levél is említi a gyermekkarok fontosságát, és a kórusművek szlovákiai terjesztését javasolja. Sorrendben az utolsót, az 1941. augusztus 11-i keltezésűt Kodály-

³⁶ Az 1., 2., 387., 390., 406., 724. és 864. számú levél.

³⁷ LEGÁNY: i. m. (1982), 864. levél, jegyzete: 410.

³⁸ MELICHER, Alexander: *Zoltán Kodály a jeho vzťah k Slovensku = Hudobný archív 4. Matica slovenská*, Szerk. MUNTÁG, Emanuel, Martin, 1981, 203–260.

³⁹ LEGÁNY: i. m. (1982), 52. levél

⁴⁰ Kodály Albrecht Sándornak írt levele: „Kedves Albrecht, Köszöntésed régi időket ébreszt bennem. Koessler bennem bizonyos »Beharlichkeit«-et hibáztatott. Neki nagyon soká ragaszkodtam egy hangnemhez, témához stb. Úgy látszik ez alaptulajdonságom, és kiterjesztem az életre is. Magam sem hittem, hogy megérem ezt a kort. Neked legalább fiad van, aki folytatja. Eszembe jut, hogy ő nemrég egy ifjúkori triómat kereste. Nos, talán az az, amit most meglepetésemre ki-

adtak egy »Zenetudományi tanulmányok K. Z. 75. születésnapjára« c. vastag kötetben. Elküldeni nem tudom, de biztos meglesz az ottani könyvtárakban. Aki a 72-t elérte, biztosan kihúzza még tovább, mit is arab köszöntéssel kívánok neked is. Kodály Zoltán” MELICHER: i. m. (1981), 233. kézirat

Kodály „Albrecht János úrnak Bratislava Kapitulska 18” címzett sorai: „Kedves Ján Alexandrovics! A keresett trio egytételes maradványa fiatalkori (1907) műnek, kiadatlan, és nem is tervezem kiadását. Szívesen látlak Bp.-en, ha kissé később jöhetnél, mert kb. nov. 15-ig itt maradok Galyatetőn. Üdvözl mind apjostul. Kodály Z” Uo., 235. kézirat

⁴¹ LEGÁNY: i. m. (1982), 201., 265., 273. és 488. számú levél.

né, Emma asszony írja, férje nevében,⁴² amelyben többek között Kodály Németh István László művei iránti érdeklődését is tolmácsolja.⁴³ A Mester iránti mélységes tisztelet, szeretet és nagybecsülés csendül ki Németh István László soraiból, amelyekben a hatvanéves zeneszerzőt köszönti. „A mi egyesületünk Bartók Béla nevét viseli, mint gyermek atyja nevét, de édesanyjának mindig Téged tekintett. Anyjának, akit a gyermek atyja mellett nem nélkülözhet, akinek egyforma részben köszönheti nevelését és vezető kezét továbbra sem akarja elengedni. A Te neved a mi műsorunkról és működésünkről sohasem hiányozott, s nem is fog hiányozni. Mi mindjárt kezdettől fogva habozás nélkül arra az útra léptünk, amelyet Te mutattál nekünk, s ha eszközeinkhez képest szerényen is, de töretlen hittel és kitartással hordozzuk azt a zászlót, melyet a Te becsületes, nagy magyarságod adott kezünkbe, tiszteletet és elismerést szerezve neki szlovákok közt is. Hiszen Te itt éltél, innen indultál útra, amikor a velünk közös sorsban élő szlovákság népzenei kincseit éppoly szeretettel gyűjtötted és ápolta, mint a sajátunkét.”⁴⁴

Melicher 1981-es, idézett cikke részletesen tárgyalja Rajter Lajos (1906–2000), a Szlovák Filharmónia alapító karmesterének Kodályhoz fűződő kapcsolatát. Rajter a Szlovák Filharmónia zenekarának élén több Kodály-művet mutatott be nemcsak Pozsonyban, hanem külföldön is, például a *Psalmus Hungaricus*t, a *Háry János szvit*t, a *Galántai táncokat*, a *Marosszéki táncokat*, a *Szimfóniát*. Ez utóbbi mű esetében nem sokkal a budapesti bemutatót követte a pozsonyi is,⁴⁵ éppen Rajter Lajosnak köszönhetően. Melicher idézi Rajter Lajos visszaemlékezését, miszerint ő gyakran találkozott Kodállyal különböző konferenciákon vagy más alkalmakkal, főleg a *Psalmus*-bemutató kapcsán. A *Szimfónia* pozsonyi bemutatóját megelőzően a művel kapcsolatos konzultáció levélváltás formájában történt, a három levelet Melicher is dokumentálja, de ugyancsak megtalálhatók a Legány szerkesztette kötetben.⁴⁶ A levelekből az is kiderül, hogy Rajter meghívta a zeneszerzőt a bemutatóra, Kodálynak szándékában állt eleget tenni a meghívásnak, az mégsem valósult meg.

Alexander Melicher a szlovák zeneélet még további kiválóságait említi, akik valamilyen formában kapcsolatban álltak Kodállyal. Mindenekelőtt a zongoraművész házaspárt, Sylvia Macudzińskát (1906–1996) és Rudolf Macudzińskit (1907–1986) kell említenünk, akiket egy budapesti tanulmányút alkalmával Kodály a saját lakásán fogadott, vagy a Kodály-tanítványt, Michal Vilec (1902–1979) zeneszerzőt, aki a legmesszebbmenőig tisztelte és becsülte mesterét mint művészt és mint embert egyaránt. Melicher megemlíti még a jeles szlovák zenetudósokat, Jozef Kresánek (1913–1986), Oskár Elscheket (1931) és Richard Rybář (1930–1989) zenepedagógust. Mindhárman 1962-ben jártak Budapesten, ahol a Szlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének nevében tárgyaltak a Kodály által vezetett magyar szakcsoporttal. Melicher fotót dokumentál, amelyen a három zenetudós a Kodály házaspár és Szabolcsi Bence társaságában látható. A fotó kapcsán Richard Rybář levelét idézi, amelyben a zenepedagógus az említett találkozásról és Kodállyal kapcsolatos emlékeiről számol be.

A felvidéki magyar népzene kutató, Ág Tibor (1928–2013) két alkalommal találkozott Kodállyal, először 1959-ben, amikor a Magyar Tudományos Akadémia Népzene kutató Csoportjának vendégeként tartózkodott Budapesten, valamint 1961-ben, amikor Takács András (1931–), a néptáncgyűjtő koreográfussal a Csemadok nevében egy bronzból készült Kodály-plakettet, Nagy János⁴⁷ alkotását adták át a zeneszerzőnek. Egy harmadik, más jellegű találkozóról is beszámolt Ág Tibor: a Csehszlovákiai Magyar Tanítók Központi Énekkarának⁴⁸ 1965-ben a budapesti Zeneakadémián tartott koncertjéről. A hangversenyen Kodály Zoltán is jelen volt, az előadás után gratulált a kórusnak, és érdeklődött, hogy a kórus tagok között vannak-e galántai énekesek is.⁴⁹ Az eseményről Horváth Géza is beszámol *Ha megszólít az ének...* című, a kórus életét és munkásságát feldolgozó könyvében. Horváth Vass Lajos tolmácsolása szerint idézi Kodály szavait: „Nagy örömmel hallgattam őket, hogy a fiatalságukhoz képest (mert nem régen áll fenn ez a kar)⁵⁰ máris olyan szépen énekelnek, és azt hiszem, hogy jobbat

⁴² A levél előzménye: Németh István László, hogy Kodály idejét kímélje, Kodálynét keresi meg 1941. július 7-i keltezésű levelében, amelyben a *Háry* következő évben történő újbóli előadását helyezi kilátásba, és kérdezi Kodályt, hogy átnézné-e néhány kórusművét, főleg a *Pozsonyi misét*-ét. Uo., 488. levél, jegyzete: 390.

⁴³ Uo., 488. levél

⁴⁴ NÉMETH István László: *Kodály Zoltán jubileumára = A Pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület*. Szerk. POPÉLY Gyula, Bp., Akadémia, 1982, 86–87.

⁴⁵ A budapesti bemutató dátuma: 1962. június 11., a pozsonyi 1962. december. MELICHER: i. m. (1981)

⁴⁶ LEGÁNY: i. m. (1982), 1058., 1083. és 1084. számú levél.

⁴⁷ Nagy János (1935–2021) felvidéki szobrász- és éremművész nagy Kodály-tisztelő volt. Mesterének és példaképének tekintette a zeneszerzőt. (A szobrászművész szíves szóbeli közlése.) A galántai kastélyparkban 1982-ben felállított Kodály-szobor az ő alkotása.

⁴⁸ Jelenleg a Szlovákiai Magyar Pedagógusok Vass Lajos Kórusa nevet viseli az énekkar.

⁴⁹ ÁG Tibor: *Népdalkutatók nyomában Szlovákia magyar lakta vidékén*. Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007

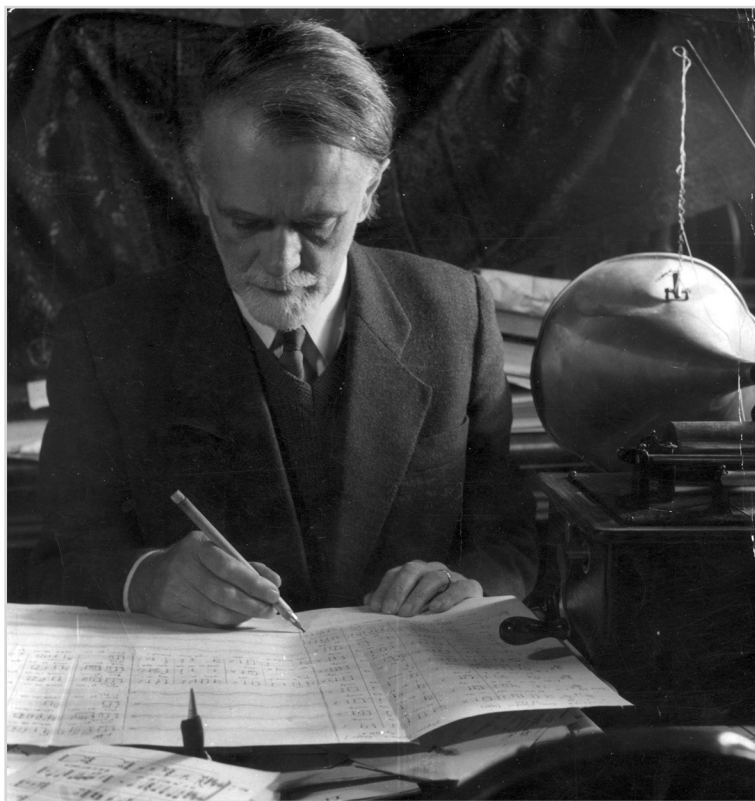
⁵⁰ A kórus 1964-ben alakult.

nem kívánhatok nekik, mint hogy igyekezzenek, hogy minél előbb olyan híresek legyenek, mint a Morva Tanítók Énekkara.”⁵¹

Végezetül említsük meg a szlovák zeneszerző, nemzeti művész Eugen Suchoň (1908–1993) Kodállal való kapcsolatát. Melicher 1981-es közlése szerint, bár a két zeneszerző közt levélváltás nem történt, szakmai eszmecsere kétszer is adódott alkalom. Az egyik Suchoň *Krútnava* című operájának budapesti bemutatóját követően, amikor is Kodály elismerését fejezte ki Suchoňnak a művel kapcsolatban, és szlovák zeneművek iránt érdeklődött. Második találkozásuk az ISME konferencián volt, ugyancsak Budapesten, 1964-ben. Suchoň *Akordika vo volnej tonálnej a modálnej hudbe 20. storočia* (*Akkordika a XX. századi szabad tonális és modális zenében*) című előadása felkeltette Kodály érdeklődését, és a beszámolót követően élénk érdeklődést tanúsított az előadás, illetve a zeneelméleti kutatások részleteire vonatkozóan. A találkozásokon túl mindenképpen említésre méltó az a tény, hogy a két zeneszerző egymástól függetlenül, de hasonló elveket követve munkálkodott népe, nemzete felemelkedésén. Mindketten fontosnak tartották a nemzeti értékek, elsősorban a népzene feltérképezését, közkinccsé tételét, a kompozíciókba való átemelését vagy újfajta megjelenítését. Mindketten fáradhatatlanul munkálkodtak a zeneoktatás jobbá, hatékonyabbá tétele érdekében.⁵²

Ruitner Sándor zenei rendező, dramaturg a Magyar Televízió munkatársaként két filmet forgatott szlovák koprodukcióban a 60-as évek végén, az egyiket Bartók gyűjtőútjairól, a másikat pedig Kodály galántai és nagyszombati vonatkozásairól. „Nagyon nehéz volt tető alá hozni ezt a produkciót, mert rendkívül kényes időben, 1969-ben kezdődött a tárgyalás – a hatvannyolcas események után egy évvel –, és először bizony nem néztek minket jó szemmel. Aztán sikerült kellemessé tenni a kapcsolatot, s azt hiszem, nagyon szép eredménnyel és igaz barátsággal zártuk le ezt az utat is. Ezt bizonyítja, hogy a filmekhez az akkori két híres szlovák – akkor csehszlovák – zeneszerző, Ján Cikker, illetve Eugén Szuhony magyarul mondtott bevezetőt.”⁵³

A filmnek nem sikerült a nyomára akadnunk, azonban az idézetben említett bevezetőt, amelyet Eugen Suchoň magyarul mond, egy magángyűjteményből sikerült be-



Kodály Zoltán,
1957, fotó:
Kutas Anna,
Fortepan

szerezni. Az egypercnyi hangfelvétel valószínűleg a filmen elhangzott szöveg részlete. Az orsós magnetofonszalagra rögzített felvételen Suchoň a következőket nyilatkozta Kodályról: „Az előadások és a viták során volt Kodály Zoltán igazi elemében. Vigan, mosolyogva beszélt mindenkivel, és ragyogott az örömtől, amikor sokévi fáradozása gyümölcsét mutatta be nemzetközi szakköröknek. Amikor aztán néhány év múlva koporsója felett álltam, megrendülve emlékeztem rá, hogy Kodály Zoltánban nemcsak a magyar kultúra veszttette el nagy kritikusát, tudósát, alkotóművészt és tanítómesterét, hanem a világ veszttette el az embert, aki világviszonylatban vitte a zenét új utakra.”

Egyet kell értenünk a szlovák zeneszerző gondolataival, de tegyük hozzá: Kodály munkássága nyomán marandó kincsek születtek. Szellemisége azóta is jelen van, és határtalan gazdagsággal áraszt el mindannyiunkat. Rajtunk is múlik, hogy még sokáig így legyen.

⁵¹ HORVÁTH Géza: *Ha megszólít az ének... A Szlovákiai Magyar Pedagógusok Vass Lajos Kórusának (CSMTKÉ) története (1964–2004)*. Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2004, 32.

⁵² Suchoň a Pozsonyi Pedagógiai Főiskola zenei nevelés tanszékének tanára és tanszékvezetője az 1948–1960 közti időszakban, később (1963–74) a pozsonyi Komenský Egyetem Bölcsészkarának zene-tudomány- és zeneinevelés-tanára.

⁵³ ZELEI Miklós: *Volt egyszer egy Zenés TV színház*. RUITNER Sándor a pályára emlékezik. 2014

https://dunavolgypeter.hu/televizio_tortenet/esemenyek_emlekek_dokumentumok_a_hazai_televiziozas_tortenetebol/volt_egyszer_egy_zenes_tv_szinhaz

A Bolyai-könyvek képei

A könyvművészetbe sorolható könyvek kapcsán jobbára a művészeti megformálást és tipográfiát, esetleg a kötést (korai munkáknál) szokták számba venni. A Bolyai-könyvcsalád képei szemlézésének elsődleges oka az, hogy egységesen megformált és képeiben igényes, gazdag együttest mutat. Kovách Aladárnak (1908–1979) szerkesztőként, irodalomszervezőként legjelentősebb, irodalomtörténeti fontosságú munkája a Bolyai Akadémia kiadásában megjelent Bolyai-könyvek sorozata 1939 és 1944 között.¹ Az Ady-, Balassa- és Berzsenyi-köteteket ő állította össze, írta az elő- és utószavakat, valamint a jegyzeteket.

**...Szemléletileg sokkal erősebben
sugallja az együvé tartozásukat,
mint az ellentétet.**

Hogyan jutott el Kovách Aladár – merülhet föl a kérdés – a Bolyai-könyvek szerkesztéséig, a harminchat kötetes sorozat megjelentetéséig. Magyar–francia szakos a Pázmány Péter Tudományegyetemen, és már érettségije után újságcikkeket írt, majd irodalmi műveket kezdett dramatizálni (rádiós és színházi bemutatásra). Az Üllői úti Pázmány kollégiumi² szobája – amelyet a könyvtár vezetéséért használhatott – írók, értelmiségiek találkozóhelye. „Az a nyomorúságos kis szoba [...] létező irodalmi központtá vált. Itt ismerkedtem meg többek között Asztalos Istvánnal, Böződi Györggyel, Gombos Gyulával, Szabédi Lászlóval, Kiss Tamással, Kiss Jenővel, Cseres Tiborral,

Sáfáry Lászlóval, Nagy Istvánnal, Kárász Józseffel, Szathmári Sándorral, Mikecs Lászlóval. Találkoztam ott szinte minden fiatalabb író társammal, akiket már a Szabó Pál nevével fémjelzett *Kelet Népe* korszakából ismertem. De szép számmal idősebbekkel is, akiknek könyvét Kovách Aladár szerkesztette, kiadta vagy kiadatta.” Tatay Sándor a kis szobáját Szamosi Józseffel is megosztó Kováchról még azt említi, hogy „szüntelen szervezett, szerkesztett, kiadott, inspirált. Szuggesztív egyénisége, kitűnő előadókészsége, rendkívüli műveltsége, tájékozottsága, gazdag nyelvtudása vonzotta maga köré a kortársait és a nálánál fiatalabbakat”.³ A Halasy András álneven jegyzett *Új Szó* lexikonában⁴ „négy száz fiatal magyar író” életadatait közli. „Csendes szemle ez, de itt van az egész Fialat Magyarország, a rügyek s a reménység határon innen és túl. Itt van az építő új Erdély, a soknyelvű észak és néhány szép névben déli aranykalászkok” – írja bevezetőjében a huszonkilenc éves szerző. Ő nem alkalmazott semmiféle megkülönböztetést, a korabeli magyarországi alkotókat érzékelhető szellemi hovatartozásukra (népiesek, urbánusok stb.) való tekintet nélkül vette számba. Így természetesen Bálint Györgytől, Erdélyi Józseftől Radnóti Miklósig és Vas Istvánig, Veres Péterig, Fábíán Dánieltől Ignatuson, Fejtő Ferencen át József Attiláig, Weöres Sándorig szinte mindenkit szerepeltet generációjának soraiból, történeszeket, néprajzosokat (Bálint Sándortól Lükő Gáboron át Tomori Violáig), régészeket, művészettörténeszeket (Balogh Jolán, Dercsényi Dezső, Bogyay Tamás, Gerevich László, Kádár Zoltán, Vayer Lajos stb.) ugyanúgy, ahogyan néhány képzőművészt is (Buday György, Gy. Szabó Béla, Lajos Ferenc). Különösen széles Kovách Aladár generá-

¹ Bolyai-könyvek: Ady Endre: *A tegnapi Párizs* (1942); Bartha Miklós: *Verőfény* (1940); *Berzsenyi Dániel minden munkája* (1943); Böződi György: *Székelyek* (1943); Cseres Tibor: *Zöld levél árnya* (1942); Jean Giraudoux: *Sellő* (ford. Zilahy Lajos, 1943); Gombos Gyula: *Álom az országról* (1941); Jean Guéhenno: *A negyvenéves férfi naplója* (ford. Fojtényi Mihály, 1942); Jankovich Ferenc: *Elégia* (1941); Kárász József: *Családi tűzhely* (1941); Kodolányi János: *Baranyai utazás* (1941); Kovách Aladár: *Téli zsolttár* (1941); Kovács Imre: *A paraszti életforma csődjé* (1940); Leskóczy Mihály: *Francia híradó* (1940); Makkai János: *Válság Amerikában* (1942); Mályusz Elemér: *A magyar történettudomány* (1943); Medgyesi Károly: *Teleki-tér* (1943); Méhely Lajos: *Vér és faj* (1940); Mikecs László: *Románia* (1940), *Csángók* (1941); Németh László: *Szegfű Gyula* (1940), *Széchenyi* (1942); Pudovkin: *A film technikája* (ford. Székely György, Jenei Imre, 1943); Sértő Kálmán: *Gyászjelentés* (1940); Sinka István: *Denevérek honfoglalása* (1941); Szabédi László: *Alkotó szegénység* (1939), *Veér Anna*

alszik (1941), *Szalay Lajos hatvan rajza* (előszó Kassák Lajos, 1941); Szathmári Sándor: *Gulliver utazása Kazahiniában I–II.* (1940); Szűcs Sándor: *A régi Sárrét világa* (1942); Takáts Gyula: *Családfa helyett* (1941), *Hold és hár* (1943); Tatay Sándor: *Csipke* (1942), *Húshagyókedd* (1943); Veres Péter: *Gyepsor* (1940), *Ember és írás* (1941). Lásd HARTYÁNYI István: *Kovách Aladár bibliográfiája*. Bp., Szenci Molnár Társaság, 1994.

² „A Pázmány kollégiummal szemben lakott Kosztolányi. Kovách Aladár Üllői úti fák címen írta a visszaemlékezéseit.” Fitos Vilmos szóbeli közlése 1995. június 1-jén. (A visszaemlékezések elkészültéről és hol-tétéről semmilyen adatot nem találtam.)

³ TATAY Sándor: *Hét száz év tized. Lyuk a tetőn*. Bp., Szépirodalmi, Bp., 1983, 95., 140.

⁴ *Új Szó. Négy száz fiatal magyar író kis lexikona* (Az 1937. irodalmi év keresztmetszete). Szerk. HALASY András, Bp., Magyar Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Országos Szövetsége, 1937

ciója, az 1930-as évek magyar művészeti és szellemi életében szereplő fiatal és középgenerációs szerzők sora. Szemléletileg sokkal erősebben sugallja az együvé tartozásukat, mint az elkülönülést vagy elzárkózást. S teszi ezt éppen az 1930-as évek derekán, amikor a népi irodalom megerősödésével a pólusok eltávolodni látszottak egymástól.

Az *Új Szó* megalapozta, megalapozhatta a könyvkiadói tevékenységét, amely a *Turul Falufüzetek* első öt, a *Magyar falu* címen egy dobozban, együtt is kiadott (1939) sorozatával kezdődött.⁵ „Turul Szövetség – Budapest A Bolyai Akadémia kiadása” – szerepelt mindegyik füzetben. Ezek valójában előzményei a Bolyai-könyveknek, kísérlet a sajátos arculatú, egyéni karakterű kötetek megalkotására. Mindegyikben (és csak ezekben) megjelenik a Bolyai Akadémia logója. A Sinka⁶ és a Bodnár-kötetekhez a belső vagy szennycímoldal után, műnyomó papíron, Deéd Ferentől a szerzők rajzolt arcképeit is adja, és a Györffy-könyvhöz ugyancsak tőle két rajzkompozíciót. Vagyis Kovách Aladár elsőként Deéd Ferenc festő- és grafikusművész⁷ alkalmazta az általa szerkesztett füzet sorozat minél színvonalasabbá tételére. A *Turul Falufüzetek* negyedik kötetének szerzőjét, Erdélyi Józsefet Szörényi Tibor⁸ háromnegyed profilos, kétkedést és egyfajta bizonytalanságot sugalló rajza mutatja be.

A *Turul Falufüzetek* kiadási tapasztalatait Kovách Aladár a Bolyai Akadémia kiadású Bolyai-könyvekben hasznosította. Ám fölmerülhet a kérdés, hogy mit jelent a dupla Bolyai elnevezés. Ennek okait a Turul Szövetség bal szárnyán, a radikálisan nacionalista, németbarát pólustól elkülönülő oldalon kell keresnünk. A szövetségen belül, az 1930-as évek derekán létrejött kis csoport szakított a szövetség hivatalos irányával, mert a „felszínes magyarkodás és a hangzatos szólások nem elégitették ki”.⁹ Ez a belső ellenzék (1938 végétől Fitos Vilmos a vezetője, helyettese

Kovách Aladár) sürgette az ország társadalmi szerkezetének megváltoztatását, a földreformot, s németellenességükben azt szorgalmazták, hogy legyen előnye a népi gyökerekből táplálkozó irodalomnak, művészetnek. Ady, Móricz, Szabó Dezső és a formálódó népi irodalom eszméisége vezérelte őket. Az 1925-ben alakult Bartha Miklós Társaság (BMT)¹⁰ Fábián Dániel vezette balszárnya elégedetlen volt a Magyar Tudományos Akadémiával, mert szerintük az eltért Széchenyi István eredeti, alapítói céljaitól, és ezért ellenakadémiát terveztek létrehozni. A BMT-t a belügyminisztérium baloldalisága miatt felfüggesztette (1932–1936). A Turul-ellenzék tagjai többségükben a BMT-hez is tartoztak (Fitos Vilmos 1937 elejétől lett az újjászervezett BMT főtitkára). A népies szellemű ellenakadémiát a Turul Szövetségen belül tervezték megvalósítani. A parasztfiataloknak tervezett parasztkollégiumokat is támogatták, a szövetség Bolyai kollégiuma (a Györffy kollégium elődje) 1940 tavaszán nyílt meg Budapesten, a Királyi Pál utca 12. szám alatt. A kollégium, az akadémia és a könyvsorozat elnevezése a két Bolyairól, akik tudósok és írók voltak, és egyúttal Erdélyt is jelképezték, az erdélyi származású Kovách Aladár ötlete volt.¹¹ A Bolyai Akadémia azonban csak terv, megvalósítandó idea maradt mindvégig, noha mind a harminchat kötetten szerepel, mintha létező, valóságos intézmény lett volna. Könyveik terjesztésébe – Kovách Aladár ötlete alapján – bekapcsolták Tatay Sándorék „Bolyai könyvesboltra” átkeresztelt könyvesboltját.¹²

A Bolyai-könyvek Kovách Aladár szerkesztésében – segédszerkesztője Szamosi József¹³ – azonban egyéni, a korban is jól észrevehetően elkülönülő, sajátosan nyitott szellemi építmény, „szellemi munkaközösség”.¹⁴ Valójában gazdasági alapot, biztos kiadói bázist (szerkesztőket, szerkesztőségi szobákat, könyvelőket) nélkülöző, a cégbíráson nem jegyzett egyéni vállalkozás volt. A kö-

⁵ 1. Sinka István: *Az élők félnek*; 2. Bodnár István: *Ludas Matyi*; 3. Györffy István: *Szilaj pásztorok*; 4. Erdélyi József: *Mutató*; 5. Veres Péter: *Az Alföld parasztsága*.

⁶ A Sinka-kötet előszavában (*A puszták láza*) Kovách Aladár megjegyzi: „Sinka Istvánt úgy kellene lefesteni egyforma arcú ősei közt, Benedek Péter ecsetjével”.

⁷ Deéd (Dex) Ferenc (1901–1983) festő, grafikus, restaurátor. Művészeti tanulmányait Magyar Képzőművészeti Főiskolán, Réti Istvánál kezdte, majd Bécsben folytatta, és 1928–29-ben a Collegium Hungaricum római ösztöndíjasa volt. Illusztrált könyveket, például LUUKKONEN, Fanni: *Asszonyok a tűzvonalban*. Ford. DEÉDNÉ GARZULY Mária, Bp., Rege, 1942; Uő: *A lották*. Ford. DEÉDNÉ GARZULY Mária, Turul, Bp., 1942. László Gyula szerint baráti kapcsolatai a pesti főiskolai éveit alatt a következőkkel voltak: Kodolányi János, Erdélyi József, Sinka István, Babay József, Takáts Gyula, Szabó Lőrinc, Kovách Aladár. Pesten „a felesége szőnyegetek szőtt, ő pedig barátainak arcképeit rajzolta”. LÁSZLÓ Gyula: *Deéd Ferenc művészete = Művészettörténeti Értesítő*, 1976, 1. sz., 55–59. A II. világháború után Bécsben telepedett le.

⁸ Szörényi Tibor „a fiatal magyar szobrász- és festőnemzedék sok érdeklődésére és reményekre jogosító tagja. [...] Alig tud választani két hivatása között. [...] Orvos és pszichológus”. VITÉZ NAGY Zoltán: *Új magyar művészet*. Bp., Athenaeum, 1941, 136.

⁹ PETŐVÁRI Ágnes: *A nép javáért munkálkodtak. Két könyvkiadónk 1939–1944 között = Napjaink*, 1986, 44. sz., 29–32.

¹⁰ A Bartha Miklós Társaság tagságának névsora fennmaradt Kovách Aladár írásos hagyatékában, a Bécsi Nemzeti Könyvtárban.

¹¹ „Kovách Aladár mindig a háttérben maradt.” 1995. június 1-jén, személyes találkozásunkkor Fitos Vilmos jellemezte így Kovách Aladárt.

¹² Budapest, II. Hunyadi János út 23/a. TATAY Sándor: *Hét szűk évtized. Lyuk a tetőn*. Bp., Szépirodalmi, 1983, 140.

¹³ Szamosi József (1912–2010) dramaturg, író, szerkesztő. Történelem-földrajz szakos diplomát szerzett a Pázmány Péter Egyetemen. A II. világháború után Münchenben élt. J. A.: *Szamosi József emlékére = Bécsi Napló*, 2010. május–június, 8.

¹⁴ PETŐVÁRI: i. m. (1986)

tetekben kiadóként a kiadási költségeket biztosítók neve szerepel. Az elsőket Bódis Gábor, Kovách erdélyi barátja, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának korábbi tagja finanszírozta, majd 1940 őszétől 1941 tavaszáig Püski Sándor,¹⁵ azután több kötetet magánosok, 1941 őszétől pedig a Turul Kiadó vállalta.

Megkerülhetetlen kérdés, hogy Kovách Aladár vizuális érdeklődése, a képzőművészetek iránti elkötelezettsége honnan eredeztethető. Őt leggyakrabban magyar–francia szakra járóként mutatják be.¹⁶ A magyar emigráns irodalom lexikona szerint Kovách „magyar irodalom és művészettörténet” szakos hallgatója volt a Pázmány Péter Tudományegyetemnek.¹⁷ Ha szakjainak ez a pontos meghatározása, akkor ab ovo indokolt az ilyenemű érzékenysége. Ám az egyetem törzskönyvében a nevénél három féleven át nincs kitöltve a „szaktanulmány” rubrikája, és a negyedikben így szerepel: „magyar-francia-olasz szaktanulmányú”.¹⁸ Vagyis nem tanult művészettörténetet, ám igénye, belső szándéka volt a könyveit színvonalas képzőművészeti alkotásokkal vonzóvá tenni az olvasók számára. Mindez nem csupán kiadáspolitikai, hanem bizonyosan Kovách vizuális intelligenciája, ízlése és a képzőművészetek könyvekben történő fölhasználásának a kifinomult igényessége miatt történt.

A Bolyai-könyvek rajzolói, illusztrátorai közül egyedül Szörényi Tibor köti a *Turul Falufüzetek*hez a sorozatot. Az ő munkája a ruhátlan nőt megjelenítő rajz Szabédi László *Veér Anna alszik* című elbeszéléskötete borítóján. Több Bolyai-könyvnek azonban csak szedett, betűkből,

a címekből komponált borítója van.¹⁹ Méhely Iván²⁰ két borítót tervezett, jó arányú címelosztással és a *Vér és faj* kötetnél karakteres, vörös-fekete színnyomással. Mikecs László *Romániájának* hatásos címlapján²¹ két, egymáshoz hajló templom és ikonosztázra emlékeztető képtábla között, átlósan futó szalagcím – hatásos, vizuálisan jól megszerkesztett címlapdal.

Korábban megjelent kiadványok fotóit és illusztrációit is használja egy-egy kötetében Kovách Aladár. Böződi György *Székelyek* című könyvében Orbán Balázs A *Székelyföld leírásából* vett át kis méretű, fejezetzáró rajzokat.²² Németh László *Széchenyije* fontos képanyagának az összeállítására megtalálta a legalkalmasabb szakembert, az ikonográfiából publikáló Vayer Lajos művészettörténész,²³ aki igényes és a szöveg közé műnyomóra nyomott, legautentikusabb Széchenyi-rajzokkal és -festményekkel gazdagította a Németh László-kötetet. A sorozatszerkesztő Kovách Aladár által összegyűjtött és sajtó alá rendezett Ady-kötet²⁴ címlapján Székely Aladár 1912-es, féloldalas Ady-portréja,²⁵ a belső címlap után pedig Rippl-Rónai József szuggesztív Ady-rajza, amely a költő 1909. november 7-i látogatásakor készült.²⁶ Szűcs Sándor könyvét 1830-as, „népi eredetű” rajzokkal²⁷ és a szerző néprajzi illusztrációival tette szemléletessé. Az egész oldalas, szöveg közé beosztott rajzok pákászt, farkasvermet és nádvagót jelenítenek meg.²⁸ Fáy Dezső²⁹ borítólapján bő gatyás, kalapos, vándorútra kelő (korsó és batyu a lábánál) legény csillagokat kapdos, a vállá magasságában kör alakú kompozícióba foglalt stilizált állatok (tehenek,

¹⁵ Kovách Aladár „az első kiadói éveimben, 1939–40-ben lektorom és tanácsadóm”. PÜSKI Sándor: *Könyves sors – magyar sors*. Bp., Püski, 2002, 33.

¹⁶ PETŐVÁRI Ágnes: *Kovách Aladár portréjához* = *Somogy*, 1987, 5. sz., 56.; HARTYÁNYI István: *Kovách Aladár bibliográfiája*. Bp., Szenci Molnár Társaság, 1994, 7.

¹⁷ NAGY Csaba: *A magyar emigráns irodalom lexikona*. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum és Kortárs Irodalmi Központ, 2000, 557.

¹⁸ Az 1927–28-as tanévben iratkozott be, de az 1929–30-as tanévre már nem. (Az adatokat Hős Jánosnak, az ELTE Levéltár munkatársának köszönöm.) A Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar hallgatói között még később is szerepelt a neve. A *Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Almanachja* fennállásának 299. tanévében az MCMXXXIII–MCMXXXIV. tanévre. Bp., Pázmány Péter Tudományegyetem, 1934, 142.

¹⁹ Például Berzsenyi Dániel minden munkája; Mályusz Elemér: *A magyar történettudomány*; Cseres Tibor: *Zöld levél árnyéka*; Jean Guéhenno: *A negyvenéves férfi naplója*; Tatay Sándor: *Húshagyókedd*; Pudovkin: *A film technikája*.

²⁰ Méhely Iván (1912–1966) az Iparművészeti Iskolában tanult, 1929 és 1933 között, mesterei: Haranghy Jenő, Kaesz Gyula. Főként plakáttervező.

²¹ A második, 1940-ben megjelent kiadáson. Az első kiadás – ahogy több Bolyai-könyv is – egészvásznon kérésű.

²² BÖZÖDI György: *Székelyek* (Bolyai-könyvek). Bp., Bolyai Akadémia, 1943, 13., 20., 40., 52., 57.

²³ Vayer Lajos (1913–2001) művészettörténész, 1935-től a Szépművészeti, illetve a Nemzeti Múzeum munkatársa, majd a Szépművészeti Múzeum főigazgató-helyettese. Az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének tanára (1952–1982), évtizedeken át miniszteri biztosa a Velencei Biennálénak. Ikonográfiai írásaiból: VAYER Lajos: *Pázmány Péter ikonográfiája*. Bp., Egyetemi Ny., 1935; Uő: *Széchenyi „képe”* = *Magyarágtudomány*, 1942, 1. sz., 94–115.

²⁴ A *Tájékoztató a könyvről* című utószóban Kovách Aladár leírja, hogy „az írásokat a Bolyai Kollégium hallgatói másolták”, vagyis bevonták a könyv előmunkálataiba a hallgatókat is.

²⁵ E. CSORBA Csilla: *Ady. A portrévá lett arc. Ady Endre összes fényképe*. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 41.

²⁶ TASI József: *Ady és Rippl-Rónai = Tegnapi és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*. Szerk. LÁNG József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1977, 351–354.

²⁷ SZÜCS Sándor: *A régi Sárrét világa* (Bolyai könyvek). Bp., Bolyai Akadémia, 1942. A címlapon: Csuba Ferenc táltos a sárkánnyal – 1830-as rajz után. Ugyanezt megismétlik a 121. oldalon. „Népi eredetű” rajzok még: 11., 15., 17., 55.

²⁸ 63.: Pákásztanya; 79.: Pákász darulesen; 83.: Pákász a lápon; 91.: Farkasverem; 115.: Nádvagó ember nádolólal.

²⁹ Fáy Dezső (1888–1954) festő- és grafikusművész. Tanult Párizsban (Julian Akadémia), Münchenben Hollósnál, majd Nagybányán. Többször kiállított Gulácsyval. Több irodalmi művet illusztrált (*Divina Commedia*, *Pax Vobiscum*, *Magyarok Rómában*, *A nagyidai cigányok* stb.).

kecske). A kötet verseihez kis méretű Fáy-rajzokat társított a szerkesztő.³⁰

...A Bolyai-könyvek egyik legfoglalkoztatottabb címlaprajzolója Pérely Imre.

A Bolyai-könyvek egyik legfoglalkoztatottabb címlaprajzolója Pérely Imre,³¹ aki a Leskóczi-kötethez egy 1928-as, expresszív hatású, lavírozott tusrajz kompozícióját (magas házak előtt két, fiatal nő) használta föl. Kodolányi János³² *Baranyai utazásának* borítólapján a tájegység pusztulását megjelenítő tusrajz (düledező ház, kútgém nélküli kútágas, udvarra kidobott, szétesett bútorok). Kodolányi szociográfiájának vidékével ellentétes világot idéz a *Válság Amerikában*³³ címlap-kompozíciója: a korszak legmagasabb épületeit megjelenítő, összehajló felhőkarcolók talán Manhattant idézik, hatásos vizualitással. Pérely ismert portrárajzoló praxisából is ízelítőt kapunk, ugyanis Veres Péter *Ember és írás* című kötetén az író megjelenítő, karakteres tollrajz arcképe kapott helyet.

Sértő Kálmán tollrajzos kötetborítóján enteriőrbe állított kompozíció. Takáts Gyula *Hold és hárs* kötete címlapján alul körformába foglalt ülő, szárnyas nőalak, kezén madárral – Soós István³⁴ műve. Dinnyés Károly³⁵ háromfigurás, rajzilag igényes, tömör kompozíciója Med-

gyesi Károly *Teleki-tér* kötetét díszíti. Tatay Sándor – Kovách Aladár barátja – *Csipke* című könyvén Illés Árpád³⁶ zölddel nyomott enteriőrrajza szerepel (szobabelsőben fiatal nő profilképe, arca szemben, a falon lévő tükör jobb alsó sarkában tükröződik, a tükör alatt komód).

A sorozatszerkesztő megkülönböztetett érdeklődéssel figyelte és tanulmányozta az erdélyi írókat, alkotókat, és igyekezett bemutatni őket. E törekvése megmutatkozik az ottani képzőművészeknek a Bolyai-könyvekben való foglalkoztatásában is. Saját könyve, a *Téli zsoldár* kartonált kiadása³⁷ címlapjára Gy. Szabó Béla³⁸ *Barangolókönyvéből*³⁹ választotta a harmadik fametszetet: felhőkbe nyúló fenyő fölött repülő madár.⁴⁰ A Bolyai-könyvek közül egyetlenegynek választott címlapképül az akkor már közismert és elismert erdélyi képzőművéstől fontos festményt: Mikecs László *Csángók* című könyve⁴¹ címlapján Zsögödi Nagy Imre⁴² *Gyimesi csángók* című, a jellegzetes kultúrtájat, embert és állatot fontos kompozícióban összefoglaló festménye.⁴³ Nagy Imréről tudni lehetett, hogy az erdélyi és magyarországi kortárs írókról és alkotókról arcképeket, portrékat rajzol.⁴⁴ Ezt a tevékenységét az 1930-as években, budapesti tartózkodásai idején is folytatta. „A Ferenciek terén [...] a Központi kávéház. Itt éltem esti életemet. Ide jártam vacsorázni, itt találkoztam a népi írókkal, Erdélyivel, Sinka Istvánnal, Szabó Pállal, Darvas Józseffel, Erdei Ferencel, Féja Gézával.”⁴⁵ Ezen találkozásokon rajzolhatta Kovács Imre és Kárász József tusrajz portréit, amelyek a *Családi tűzhely* és *A parasztleletforma csődje* című könyvborítókra kerültek. Ez utóbbinál a hom-

³⁰ SINKA István: *Denevérek honfoglalása (Bolyai-könyvek)*. Bp., Bolyai Akadémia, 1941, 5., 15., 31., 39., 43., 58., 63., 68., 69., 73., 77., 83., 86., 93., 95.

³¹ Pérely Imre (1898–1944) festő és rajzoló, az Iparművészeti Iskolában és a Képzőművészeti Főiskolán tanult. Főleg napilapoknak és folyóiratoknak rajzolt. Önálló kötetekben írók, művészek, ismert személyiségek portréit publikálta. Például *Magyar fejek*. Előszó TÓTH Árpád, Bp., Kókay Lajos kiadása, 1922; *Magyar írók. Első sorozat*. Bp., Berény Imre kiadása, 1927; *Magyar rajzolóművészek*. Bp., Könyvbarátok Szövetsége, 1930.

³² Kodolányi Jánosnak a *Baranyai utazás* idején Szabó Vladimir által készített rajzportréját, amely megjelent GOMBOS Gyula: *Álom az országról*. Bp., Bolyai Akadémia, 1941. Újraközl: *Nemzetőr*, 1962. február 1. (120. sz.), 4.

³³ MAKKAI János: *Válság Amerikában (Bolyai-könyvek)*. Bp., Bolyai Akadémia, 1941

³⁴ Z. Soós István (1900–2002) festő, grafikus, restaurátor. 1920 és 1925 között a Képzőművészeti Főiskola grafikai szakán, majd Glatz Oskárnál tanult (1925–26).

³⁵ Dinnyés Károly (1916–1944) festő, karikaturista. Tanult Prágában, majd Aba Novák Vilmosnál. Újságoknak képregényeket, egész oldalas politikai karikatúrákat és portrékat rajzolt. TÓTH Ervin: *Csúfondáros rajzolatok*. Bp., Zrínyi, 1943 egyik rajzolója.

³⁶ Illés Árpád (1908–1980) festőművész, a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanult, 1928 és 1934 között, Rudnay Gyula és Kandó László voltak a mesterei. Alkalmazott grafikai munkákból élt, kiállításokat

rendezett. 1958 és 1969 között rajztanár volt Budapesten. Illusztrált irodalmi alkotásokat, gyermekkönyveket is.

³⁷ A másik kiadása – gyakorlata volt ez a kiadónak – egészvászon kötésben jelent meg.

³⁸ Gy. Szabó Béla (1905–1985) grafikus, festő, a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanult, 1936 és 1939 között, Varga Nándor Lajos volt a mestere.

³⁹ GY. SZABÓ Béla: *Barangolókönyv I. Egyedül. 50 fametszet*. Kolozsvár, Minerva, 1939

⁴⁰ Ugyanezt a fametszetet Kovách Aladár később, a *Nemzetőr* szerkesztőjeként is közölte. *Nemzetőr*, 1959. június 15. (57. sz.), 5.

⁴¹ A könyvben dr. Gönyei Sándor, Domokos Pál Péter és dr. Lükő Gábor nyolc, egész oldalas fényképe.

⁴² Nagy Imre (1893–1976) festő és rajzoló. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán (1918 és 1920 között) Edvi Illés Aladárnál és Olgyai Viktornál, a kecskeméti művésztelepen Révész Imrénél tanult (1920–1922).

⁴³ A festményt a Nagy Imre-irodalom nem ismeri.

⁴⁴ SÜMEGI György: *Fejezetek Nagy Imre művészetéből*. Kolozsvár, Kriterion, 2013, 47–64.

⁴⁵ 1936 és 1938 között többüket lerajzolta Nagy Imre. NAGY Imre: *Följegyzések*. Bukarest, Kriterion, 1979. Zsögöd, Nagy Imre Emlékház: 106.; Sinka István 1938, 142.; Féja Géza, 1937, 259.; Erdélyi József 1936. Kolozsvári hagyaték: 138., 193.; Szabó Zoltán 1937; Kovács Imre 1937.

lok nyitottan hagyásával expresszív és adekvát kifejezést tud adni a tekintetnek és az arcnak – ez is a könyvre hívja fel a figyelmet.⁴⁶ Az eredeti Kárász-rajzon⁴⁷ a fejet nagy hajkorona fedi, de azt levágják, hogy a könyvcímlapot hatásosabbra alakíthassák.

...kutatói elkötelezettséggel vonzotta a személyiség.

A Bolyai-könyveknél alkalmazott képzőművészek közül két alkotó kiemelkedő szerepet játszott Kovách Aladár kiadói praxisában. Egy generációhoz tartoznak, ugyanannál a főiskolai mesternél, Benkhard Ágostnál tanulnak, és együtt járnak rajzolni a Bonctani Intézetbe, hogy az emberi testet (a halottét is) a legrészletesebben megismerhessék. Szabó Vladimir⁴⁸ festő és grafikusról, valamint Szalay Lajos⁴⁹ festő- és rajzolóművészről van szó. Szabó Vladimirtől legelőször Takáts Gyula,⁵⁰ majd Jankovich Ferenc szembenézeti arcképe került könyvfedélre. A Takáts-kötet hátsó, behajtott fülén az előkészületben lévő Bolyai-könyvek közötti felsorolásban megjelenik, *Gombos Gyula: Írói arcképek új magyar írók* címmel. Ám a kötet közreadásakor már az *Álom az országról* címet kapta, és az ebben szereplő tíz író arcképét Szabó Vladimir rajzaiban adja közzé a kiadó. Irodalmi arcképcsarnok – Szabó Vladimir megfogalmazásában. Önéletrajzában így említi az alkotó: „1932-től 1934-ig római ösztöndíjas lettem. [...] Hazafelé jövet, Velencében ismerkedtem meg Zilahy Lajossal, aki itthon a Híd című folyóiratot szerkesztette. Javasolta, hogy vigyek rajzokat a laphoz. Ezzel a felkéréssel kezdődött újságrajzoló – illusztrátori tevékenységem. Rajzoltam a Híd hasábjaira, ennek láttán meghívtak a Tükör, a Film Színház Irodalom és más újságok szerkesztői is hasonló feladatokra. Ezután, egészen 1944-ig [...] e munka lett megélhetésem forrása. Akkoriban főleg

a portré, az emberi karakter elképesztő változatossága érdekelt; az, hogy minden ember különbözik a másiktól. [...] A variánsok száma elvileg végtelen, hiszen a változatokat alkotó elemek száma is végtelen. [...] A gazdagság, amely minden egyes emberben kifejezésre jut, felfoghatatlan háttérre utal. S én, kezdettől fogva épp e földerítetetlen háttér földerítésére, vagy legalábbis megközelítésére törekedtem”.⁵¹ Szabó Vladimirt tehát szenvedélyesen, kutatói elkötelezettséggel vonzotta a személyiség, a karakter, a különféle jellemek arcképekben való megjelenítése. Már a beállításokban is változatosságra törekedett. Talán a teljes szembenézeti rajzfölvételt (Sinka István, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc, Kodolányi János, Veres Péter, Németh László) tartotta az ábrázolt adekvát megjelenítésének, de enyhe háromnegyed- (Tamási Áron, József Attila) és félprofilos beállítást (Sértő Kálmán) is alkalmazott. Az illusztrációs és rajzoló teljesítménye⁵² alapján választhatta őt Kovách Aladár a páratlan íróarcmás-sorozat megalkotására. A szem a lélek tükre igazsága Szabó Vladimir író arcképein is tanulmányozható, mert mindegyiken premier plánban, közvetlen közelségben mutatja be az alanyait. Képei közül kiemelkedik József Attila karakteres, bajszos, kemény-konok jellemet fölfedő rajza. Tamási Áront már korábban is lerajzolta,⁵³ ám a Gombos-kötet Tamási-arcmása ennél kissé merevebb, nyakendős, elgondolkodó írot jelenít meg.⁵⁴ Szabó Vladimirknek a Bolyai-könyvekhez rajzolt arcképeire is jellemző Radocsay Dénes meglátása: Szabó Vladimir a portréiban is „őszinte, igaz és szókimondó. [...] Látás- és kifejezőmódja teljes mértékben újszerű, szűkszavú”.⁵⁵

Verseskönyvek és prózakötetek, tanulmányok, hazai és nemzetiségi sorban élő írók, költők bemutatása mellett Kovách Aladár vállalkozott egy képzőművész, pontosabban a rajzművészet művelésére specializálódó alkotó bemutatására is. Először illusztrátorként próbálta ki Szalay Lajost Szathmári Sándor *Gulliver utazása Kazohiniában* című könyvében. A testarányok formai torzításai (kezeké, lábaké), a meglepő alul- és felülnézetes jelenetezés, a me-

⁴⁶ LÁSZLÓ Gyula: *Nagy Imre kétszáz rajza*. Bukarest, Kriterion, 1973

⁴⁷ NAGY Imre: *Kárász József, 1938 = Híd, 1938, 6. sz., 3.*; Nagy Imre: *Szabó Zoltán, 1937* (a rajz aláírása szerint 1937. február 4-én készült) és *Féja Géza, 1937* című rajzai = *Híd, 1937. március 5., 6., 9.*

⁴⁸ Szabó Vladimir (1905–1991) festő, grafikus, a Magyar Képzőművészeti Főiskolán (1924 és 1930 között) Csók István, Rudnay Gyula és Vaszary János tanítványa, majd Benkhard Ágosté (1933–37). 1935-ben elnyerte a Szinyei Merse Pál Társaság Zichy Mihály grafikai díját.

⁴⁹ Szalay Lajos (1909–1995) festő- és rajzolóművész. A miskolci művésztelepen és a Magyar Képzőművészeti Főiskolán egyaránt Benkhard Ágostnál tanult. 1930-31-ben kilenc hónapot Párizsban töltött. A *Szentcsaládról* festett kompozíciójával 1936-ban elnyerte a Székely Bertalan-díjat.

⁵⁰ TAKÁTS Gyula: *Családfa helyett* (Bolyai-könyvek). Bp., Bolyai Akadémia, 1941. február. A könyvborítón megjelent Takáts Gyula-portré megmaradt az író hagyatékában. Szabó Vladimir az általa rajzolt portrékat valószínűleg az ábrázoltjainak ajándékozhatta.

⁵¹ SZABÓ Vladimir: *Önéletrajz. Szabó Vladimir kiállítása. Katalógus*. Szirák, Hotel Kastély, 1987. szeptember 4. – október 18.

⁵² *Szabó Vladimir-rajzok, -rézkarcok, -illusztrációk*. Bp., Szabó Vladimirké Szmolka Ágnes kiadása, 1998

⁵³ SZABÓ Vladimir: *Tamási Áron, 1934 (?)*, papír, ceruza, 42 × 31 cm, j. b. l.: LSzV. Petőfi Irodalmi Múzeum, ltsz.: 64. 1510. 1.

⁵⁴ *Köszöntjük a hetvenöt éves Tamási Áront* címen újraközl.: *Nemzetőr*, 1962. október 1. (136. sz.), 5.

⁵⁵ RADOCSAY Dénes: *A magyar rajz fiatal mesterei = Nemzeti Újság*, 1942. január 4. (3. sz.), 10.

rész léptékváltások az illusztrációk egyidejű hazai terrénumban új hangot jelentettek.⁵⁶ A torzítások, a testrészek eltúlzott megfogalmazásai ironiára, esetenként szarkazmusra teremtenek lehetőséget. Szalay ugyanakkor már itt, az első illusztrált munkájánál is arra törekedett, amit később így fogalmazott meg: „Az a vágyam, hogy a könyvben sűrűbben szeretném a munkáimat látni.”⁵⁷ A Szathmári-kötet történéseit huszonnégy kompozícióban rögzítette, és a címlaprajzban mintegy összefoglalását, vizuális rezüméjét adja a könyvnek. Az igazi fölfedezés azonban az egyéni módszerben rajzoló Szalay Lajos *Hatvan rajza*-nak⁵⁸ önálló kötetben történő publikálása. Bevezetőjét Kassák Lajos jegyzi, aki szerzőként nem sorolható a kibontakozó népi irodalomhoz, Kovách Aladár övele szelcsitette az alkotói körét. Kassák előszava szerint: „Új grafikus lép elénk. [...] Vonalai szinte érzéken hajlékonyak, körülzárt formaalakzatai monumentálisak és fájdalmasan gunyoros vagy megdöbbenően agresszív hatásúak”. Aszimmetrikus kompozícióiban „a társadalmi és pszichológiai indító erőket és a nyugtalanító akarat előretörését” szemléljük. Egyes munkáin „a nyers realizmus és a képzelet kötetlen látomásai keresztezik egymást”, és ezt Kassák „kritikai célzattal torzító irányzatnak” nevezi, amelynek Szalay a „legjellegzetesebb képviselője”. A kis rajzkötet, rajzsebkönyv revelatív hatással volt a korszak rajzművészetére.⁵⁹ Kiemelkedő példája annak, hogy a korábbi rajzoló gyakorlatot másképp, egyéni szemlélettel meg lehet haladni, meg tudja újítani az alkotó.⁶⁰ A hatvan rajz tudatosan, szellemi igényességgel összeválogatott és megszer-

kesztett együttes. A hétköznapiok jellegzetes munkásfiguráival indul, azután érzelmekben gazdagon árnyalt, nemegyszer tragikus élethelyzeteket bont ki, és irodalmi művek megidézése után eljut az *Újszövetség* néhány fontos jelenete és szereplője expresszív bemutatásáig. A rajzok íve a profántól a vallásosig, keresztény szimbólumokig emelkedik, és ez konvergál Szalay legbensőbb meggyőződésével, mélyen hívő, katolikus vallásosságával.

„Modern magyarság – európai tájékozódás” – fogalmazták meg a könyvsorozat hirdetéseiben a köteteknek az olvasók figyelmébe ajánlását. A sorozatszerkesztőnek a francia kultúra iránti elkötelezettsége erősen jelen van a kiadott kötetekben,⁶¹ de az érdeklődése az amerikai válságig, az új költőktől a szociográfiákig, a néprajzi összefoglalóig, történeti munkákig és a szovjet filmes szakember művének a kiadásáig (bátorság volt ezt megjelentetni) terjed. A hazai magyar irodalom, a népiek publikálása mellett erős hangsúlyt kapnak az erdélyi szerzők. A Bolyai-könyvek az irodalmi fölfedezések (például Szathmári Sándor) és igényes képzőművészeti alkotások – köztük erdélyi alkotóké – publikálásának is a fóruma. A hazai illusztrálás és rajzművészet élvonalába tartozó Szabó Vladimirtól egyéni irodalmi arcképcsarnokot, tizenkét kortárs magyar író portréját közli, jelentős hozzájárulásként az írók ikonográfiájához. Szalay Lajos rajzainak a publikálása pedig a szellemi tartalmi, a profántól a szakrálisig terjedő ikonográfiai sokrétűsége és rajzi újszerűsége, a kompozíciók életvallomás jellege miatt grafikatörténeti fontosságú.

⁵⁶ „Egyéni illusztrációi szellemesek, és nemcsak követik a szöveget, de önállóan is kifejezőek.” JAJCZAY János: *Képzőművészeti szemle = Katolikus Szemle*, 1941, 5. sz., 182–184.

⁵⁷ „Egyetlen dimenzió a jelen”. Szalay Lajos festő- és rajzolóművész leveleiből. Szerk. SÜMEGI György, Bp., Miskolci Galéria, L'Harmattan, 2009, 194.

⁵⁸ KÁRÁSZ József: *Családi tűzhely. Bolyai-könyvek*. Bp., Bolyai Akadémia, 1941 hátsó fülnél, az előkészületben lévő Bolyai-könyvek sorában még így szerepel: „Szalay Lajos Vázlatkönyve 60 rajz”.

⁵⁹ Az egyértelmű pozitív szakmai értékelések mellett disszonáns hangok is fölmerültek a könyv fogadtatásakor. Szalay így számolt be erről: Kovách Aladárnak „nagyon művelt és jószímatú embernek kellett lennie, ha egy akkor induló sorozatot mert kezdeni velem. S hogy ennek nem lett aztán folytatása, annak sem ő volt az oka: annyira

megváltoztak a körülmények, annyira támadták őt ezért a kis könyvért, hogy elment szegénynek a kedve a sorozattól. Nem tudom, név szerint kik támadták, de úgy emlékszem, a sajtó, és láttam például egy orvos levelét az asztalán, aki azt kérdezte: Hogy mertek egy skizofréniás betegről rajzokat közölni? Csak így. Doktor XY.” SZALAY Lajos *Végtelen a tenyérben*. BAKONYI Péter interjúja. Bp., Műzsák, 1987, 67.

⁶⁰ SÜMEGI György: *Szalay Lajos életútjának korai szakasza (1909–1948) = „A magyar rajz fiatal mesterei”. Szalay Lajos és nemzedéktársai 1932–1949*. Szerk. BÁN András, ZSÁKOVICS Ferenc, Miskolc, Miskolci Galéria, 2009, 19–37.

⁶¹ Az 1944-ben tervezett kötetek kiadását az ország német megszállása és Kovách Aladárnak a Nemzeti Színház igazgatására történő kinevezése egyaránt akadályozhatta.

„A kő marad”

A trianoni emlékművek története és szimbolikája

Az elmúlt száz évben hol jobban, hol kevésbé éltünk együtt a Trianon-kultusszal. Évtizedekig meghatározta a közhangulatot, de sokáig tabu, tiltott téma is volt – attól függően, hogy éppen milyen politikai hatalom uralkodott Magyarországon. A Horthy-korszakban minden bel- és



Trianon-
emlékmű,
2020,
Budapest,
Pestszentlőrinc,
fotó: Kovács
Tamás, MTI

külpolitikai döntés fő mozgatórugója a békeszerződés revíziójához kapcsolódott, az 1945 utáni szovjet megszállás évtizedei alatt, a szocialista internacionalizmus szellemének megfelelően, mélyen hallgatnunk kellett az egykori országvesztésről, és úgy kellett tennünk, mintha ez a tragédia nem is létezne.¹ Az évtizedekig elfojtott, feldolgozatlan trauma a rendszerváltozás forгатagában ismét előtörhetett, és az elmúlt két évtizedben a Trianon-emlékezést – egy időközben teljesen megváltozott etnikai és geopolitikai környezetben – reneszánszát éli. Az 1920 óta folyton változó emlékezetpolitikai légkörben a kultusz látványos formáját adják a témához kapcsolódó köztéri emlékművek.

I. Az el nem feledhető trauma: Trianon-emlékkultusz a köztereken

Emlékművek az irredentizmus és a revízió szolgálatában

Az 1920. június 4-én aláírt, az I. világháborút lezáró trianoni békediktátumot Magyarország rendkívül súlyos traumaként élte meg. Területének kétharmadát, lakosságának felét – köztük 3,3 millió magyart – csatolt meglévő és akkor létrejövő szomszédos országokhoz az új határ, amely szétszakította a Kárpát-medence jól működő gazdasági körzeteit, infrastrukturális egységét. „A társadalom tagjainak többségét személyesen is érintette a terület- és lakosságvesztés: volt, akinek szülőháza, rokona, ismerőse, halottja, ingatlana, gazdasági érdekeltsége maradt az új határokon túl, másoknak utazási, irodalmi élményei fűződtek az elcsatolt területekhez, megint másokat a nemzetársak várható nehéz sorsa feletti keserűség, a hazafiság érzése fordított szembe a békeszerződéssel. Alig volt olyan magyar, aki helyeselte volna a változásokat” – írja Zeidler Miklós az irredenta kultusz gyökereit keresve.² Az adott körülmények között így természetesnek tűnhetett, hogy a legfontosabb nemzeti cél a történelmi Magyarország határainak visszaállítása, az országot ért igazságtalanság eltörlése, megtorlása volt. Kialakultak a hívószavak, jelszavak, amelyek máig ismerősen csengenek: „Így volt, így lesz!”, „Nem! Nem! Soha!”, „Mindent vissza!”, „Magyar igazság”, „Magyar feltámadás”, „Csonka-Magyarország nem ország, egész Magyarország mennyország!” – és társaik.³

Az irredentizmus és a revízió eszményei a politikán kívül a magyar közélet szinte minden területén, így a művészetekben is megjelentek. A Kosztolányi Dezső által szerkesztett, 1921-ben megjelent *Vérző Magyarország* című antológia előszavában olvashatjuk: „A háború fegyverei elhallgattak, szólaljanak meg a műzsák. Lelkesítsenek, acélozzák meg a lelkeket, az elszakított magyar föl-

¹ MOLNÁR Zsolt: *Trianon, az el nem múlt trauma = Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága Anyanyelvi Konferencia, 2020* <https://mnyknt.hu/2020/06/03/trianon-az-el-nem-mulo-trauma/#more-3410>

² ZEIDLER Miklós: *A magyar irredenta kultusz a két világháború között*. Bp., Teleki László Alapítvány, 2002

³ TÖMÖRI Szilvia: *Új eszmék Trianon után = SkanzenBlog. A szentendrei Skanzen szakmai blogja, 2020* <https://blog.skanzen.hu>

dekre vigyenek reményt és kitartást, a megmaradt magyar földeken élesszék a hazaszeretet tüzét.”⁴ Az irodalom és a zene mellett a képzőművészeti alkotásokban is uralkodóvá vált a trianoni gyászbéke elleni tiltakozás: a megalázott, megcsonkított Magyarországról festmények, domborművek, szobrok készültek, amelyek rövidesen a köztéri emlékezés szolgálatába álltak.

A történelmi Magyarországot idéző központi emlékmű ötletét Kertész K. Róbert építész, miniszteri tanácsos vetette fel, aki szinte a békekötés pillanatában megálmodott egy Budapesten felállítandó irredenta szoborcsoportot. Az ő javaslatára bízta meg a Védőligák Szövetsége, a revíziós propagandát szervező, kormányközeli társadalmi szervezet Kisfaludi Strobl Zsigmondot, Pásztor Jánost, Sidló Ferencet és Szentgyörgyi Istvánt a szobrok megformálásával.⁵ A szoborcsoportot a Szabadság téren állították fel. A négy szobor, négy égtáj felé rendezve, a négy, elszakított országrészt jelképezte. Műköből készültek, aminek oka a háború utáni szegénység mellett talán az is lehetett, hogy az alkotás megrendelői úgy gondolták, nem kell maradandó emléket állítani a békeszerződés következményeinek, hiszen még visszafordítható, nem lehet végleges az ítélet. Az avatási ünnepségen – amelyre 1921. január 16-án került sor – Urmánczy Nándor, az irredenta mozgalom emblemikus alakja tartott beszédet. Mintegy ötvenezer egybegyűlt hallgatta szavait. „Elrabolták minden kincsünket, országunk minden életfeltételét. Ebben a ketreben az állam és a társadalom teljes lezülése vár reánk, ha el nem jön minél előbb az az erős kéz, mely kényszeríteni fog bennünket, hogy minden megmaradt erőnket egyesítsük országunk visszaszerzése érdekében. Ezek a szobrok igazságot követelnek. Ez a hely a nemzet búcsújáró helye, de egyúttal a gyűlölet és bosszú kohója legyen.”⁶ Az alkotás különlegessége, hogy az utódállamokkal szemben először helyezte a hangsúlyt Magyarországon fölényére és összetartó erejére a Kárpát-medencében.

Miután a trianoni béke 1921. július 26-án hivatalosan is hatályba lépett Magyarország és a ratifikáló országok között, itthon be kellett szüntetni minden irredenta propagandát. Így a Szabadság téri szoborcsoporthoz tervezett országzászlót csak 1928-ban avathatták fel. Ekkorra már enyhült a nyomás Magyarországon, a Népszövetség ellenőrző bizottságai távoztak az országból, az előző évben

kötötték meg az olasz–magyar barátsági szerződést, valamint Rothermere lord erkölcsi és anyagi támogatása is ekkor kezdődött el. Mindezek a külpolitikai események vezettek ahhoz, hogy a kormány nyíltan is vállalhatta a békerevíziót, ami ismét lehetőséget adott a hazai irredentizmus térnyerésének. Ennek látványos jeleként jött létre – Urmánczy Nándor kezdeményezésére – az országzászló-mozgalom, amely a budapesti Szabadság téren 1928. augusztus 20-án felállított Ereklýs Országzászlóval indult útjára. Az így kiteljesült Szabadsági téri emlékmű-együttes a trianoni megemlékezések legfontosabb magyarországi helyszínévé vált. Egy korabeli újságíró szerint a térnek „a többi szokványos városi terektől eltérő különös és jellegzetes természete van. Egy darabja a magyar életnek. Van múltja, [...] és van élő, működő, jövőt váró jelene.”⁷ Innen hirdették a június 4-i megemlékezések szónokai, hogy „új magyar honfoglalásra, új magyar szabadságharcra” szólítják fel az ifúságot, amelynek célja a történelmi magyar haza visszaszerzése.⁸ Az 1928-as avatási ünnepségen a talapzat ereklýtartójában elhelyezték a csonka ország községeknek és az elszakított országrészek törvényhatóságának, valamint a nevezetesebb történelmi helyeknek a földjét tartalmazó zászkákat. A zárókö felirata: „Tudd meg, óh ember: e helyen Nagy-Magyarország vérel, könnyel és verejtékkal megszentelt földjén állasz.” A későbbiekben több mint ezer országzászló épült vidéken, de csak azokat nevezték ereklýeknek, amelyek talapzatába vittek az itt tárolt földekből.⁹ Az országzászlók „állandó kelléke” a Trianon előtti utolsó, 1915-ös hivatalos középcímer volt, lobogóját legtöbbször angyalokkal ékesítették. A jelmondata az „Így volt, így lesz!” felirat, amelynek vagy a lobogón, vagy a talapzaton szerepelnie kellett. Tetejét gyakran díszítette esküre emelt kéz, turulmadár, kettős kereszt vagy Trianon-kereszt.¹⁰ Az árbócrúd sokszor sávosan piros-fehér-zöldre volt festve, amelyre félárbócra húzták fel a nemzeti lobogót.¹¹ Az 1938 és 1941 közötti országgyarapodás idején az Ereklýs Országzászló Nagybizottsága rendeletének megfelelően a lobogókat ideiglenesen a zászlócsúcsig lehetett húzni, majd visszaengedni félárbócra, jelezve, hogy még nem állt teljesen vissza az ország integritása. Az országzászló-avatások számának gyarapodásával, és az ezekről beszámoló újságcikkek hatására, természetesen egyre több vá-

⁴ *Vérző Magyarország*. Szerk. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Osiris, 2020, 11.

⁵ FLIER Gergely: *Trianon 100: a magyar fájdalom és remény emlékművei az egykori Budapesten = Pest Buda*, 2020 https://pestbuda.hu/cikk/20200101_flier_gergely_a_magyar_fajdalom_es_remeny_emlekmuevei_az_egykori_budapesten

⁶ PÓTÓ János: *Revíziós emlékművek = História*, 1988, 2–3. sz., 22. Lásd még Uő: *Az emlékeztetés terei. Emlékművek és politika*. Bp., Osiris, 2003, 60–61.

⁷ N. Gy.: *A dolgozó szobrok = Néptanítók Lapja*, 1933. március 15. (6. sz.), 180.

⁸ *Magyar Filmhíradó*, 1932. május.

<https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=159>

⁹ MOLNÁR Zsolt: *Trianon-kislexikon A-tól Z-ig*. Bp., Inter-Iku, MNYKNT, 2020, 40.

¹⁰ *Az országzászló mozgalom története = Trianon Múzeum honlapja*.

<http://www.trianonmuzeum.hu/index.php?page=post&id=194>

¹¹ MOLNÁR: *i. m.* (2020), 111.

ros, sőt község is ilyen emlékhely állítása mellett döntött. A századik országzászlót a Trianonban kettészakított városban, Sátoraljaújhelyen avatták fel 1934. július 1-jén, a Magyar Kálvária történelmi emlékműegyüttes első elemeként.¹²

A rendkívül látványos országzászló-mozgalom mellett jóval kisebb nyilvánosságot kaptak a magyar szenvedéstörténetet idéző keresztek, kálváriák, valamint a megszemélyesített irredenta szimbólumokat megjelenítő köztéri szobrok. Ez utóbbiak többnyire egy-egy helyi közösség, civil szervezet megrendelésére készültek, vagy az országvesztés miatti fájdalom által megihletett alkotó személyes ajándékaként kerültek a közterekre. Budapesten és vidéken is számos ilyen szobor tartotta ébren a Trianon-traumát, sajnos közülük kevés élte túl a II. világháború utáni időszakot.

Lerombolt, „detrianonizált” emlékművek

1945 után, az országban berendezkedő kommunista diktatúra idején, a Trianonról való párbeszéd, az erről való emlékezés teljesen megszűnt, rendszerellenessé vált. A trianoni szimbolika használata az államszocializmus időszakában így tabunak számított, s csupán karikatúraként, mint „avított és elrettentő példa szerepelt a történelemkönyveknek a levitézlett Horthy-korszakot felidéző illusztrációi között”.¹³ A háborús pusztítást túlélte irredenta emlékműveket az elsők között tüntették el, s helyükre általában a szocializmust éltető alkotások kerültek. Szerencsésebbek voltak azok, amelyeket csak átalakítottak, legtöbbször az 1948-as centenáriumi év alkalmából, kézenfekvően 48-as emlékművé. Ezeket a rendszerváltás után visszaalakították eredeti állapotukra. Jó példa erre a Rákoskeresztúron 1937-ben felállított országzászló-emlékmű sorsa. A Szabadság téri országzászlóhoz hasonlóan ez az emlékhely is szószerűből és a félárbóca engedett zászlóból állt, oldalán fehér márványtáblával, amelyen napsugarak övezik Nagy-Magyarországot, benne az „Így volt, így lesz” felirattal, felette pedig a „Hiszek!” felkiáltással. 1948-ban az emlékművet megrongálták, az eredeti táblát levették, helyére 1848-as emléktáblát tettek. Így megmaradhatott, de teljesen más értelmezést nyert az

egykori országzászló, amelynek korábbi formája az évtizedek alatt már csak a helyi idők emlékezetében maradt meg, ezért az ő kezdeményezésükre állította helyre Budapest XVII. kerülete 2007-ben.¹⁴

A nyugati magyarság emlékezete

A kommunista diktatúra évtizedei alatt a Trianon-emlékkultuszt a nyugati magyar emigráció tartotta életben. Az Amerikai Egyesült Államokban, az Ohio állambeli Akronban például 1981 májusában, a hősök napján avatták fel a felvidéki származású Kur Csaba alkotását, amelyről a *Californiai Magyarság* című lap így számolt be: „a bronzszobor egy iga alatt görnyedő magyart ábrázol, aki fölött a négy idegen államhoz csatolt négy országrészt négy stilizált kopjafa jelképezi. [...] A szobor felállítása kifejezi az amerikai magyarság elszánt harcát az elszakított területeken élő magyarságért és az anyaországhoz való vissza-kerülésért”.¹⁵

A Trianon-emlékművek reneszánsza

A rendszerváltozást követően újra lehetővé vált a Trianonra való emlékezés. Hetven évvel a békeszerződés után ismét felerősödtek a revizionista hangok, hiszen Németország újraegyesülésével, a Szovjetunió, Jugoszlávia és Csehszlovákia szétesésével sokan gondolták úgy, hogy a jaltai és párizsi békeszerződések érvényüket veszítették, így jogosan lehet felvetni a trianoni országhatárok felülvizsgálatát is.¹⁶ 1990 után, a piacgazdaságra való áttérést követő társadalmi válság közepette egyre inkább igény mutatkozott a korábbi kollektív – évtizedeken keresztül elfojtott – trauma jelképeire.¹⁷ A trianoni tematika napirenden tartásában, az emlékkultusz felélesztésében – „a trianoni trauma [...] dramatizálásában”¹⁸ – jelentős szerepe volt az 1993-ban alakult, radikális jobboldali Magyar Igazság és Élet Pártjának (MIÉP), amelynek választási szlogenje a revizionizmust is szolgálva így hangzott: „Megmaradni, gyarapodni, visszaszerezni.”¹⁹ Továbbá egyes civil szervezetek, mint például az 1996-ban megalakult Trianon Társaság, szintén felvállalták a békeszerződés és következményei igazságtalan voltának feltárását,

¹² KOCSIS Lajos: *A magyar fájdalom és a magyar vágyakozás szimbólumai. Országzászlók a trianoni Magyarországon (1928–1938)*. Tokaj, Tokaji Országzászló Egyesület, Pap Miklós Népfőiskola, 2020, 75., 93.

¹³ BOROS Géza: *Trianon köztéri revíziója* = *Mozgó Világ*, 2003, 2. sz., 22–24.

¹⁴ *Trianon-emlékmű* = *Köztérkép*
<https://www.kozterkep.hu/11714/trianon-emlekmu>

¹⁵ *Californiai Magyarság*, 1981. április 10., 3.

¹⁶ BOROS: i. m. (2003)

¹⁷ FELDSCHMIDT Margit: *Populáris emlékezetpolitikák és az újnacionalizmus: a Trianon-kultusz társadalmi alapjai* = *Nemzet a mindennapokban. Az újnacionalizmus populáris kultúrája*. Szerk. FELDSCHMIDT Margit, Bp., L'Harmattan, 2014, 58.

¹⁸ SZABÓ Miklós: *A második Mohács* = *Hetek*, 2000. május 27., 9.

¹⁹ PETERDI Péter: *Megmaradni, gyarapodni, visszaszerezni* = *Polgár Portál*, 2018
<http://polgarportal.hu/peterdi-peter-megmaradni-gyarapodni-visszaszerezni/>

elemzését és társadalmi tudatosítását.²⁰ Az 1990-es években újraéledt emlékkultusz szimbólumkészlete mintegy másfél évtizeden keresztül teljesen megegyezett a Horthy-korszak irredenta kultuszának jelképeivel. Találhatóan olvashatjuk a Trianon Társaság 2000. évi kalendáriumában: „A trianoni gyász megemlékezéseinek már olyan kialakult hagyományai vannak, mint az egyéb, dicső nemzeti ünnepeinknek. Sőt, meglepő módon a trianoni emlékülések és műsorok forgatókönyve, irodalmi anyaga, szellemisége vagy frazeológiája mintha egyáltalán semmit sem változott volna az elmúlt nyolcvan év alatt. Ha előkerülnének egy 1922-es vagy 1935-ös ilyen ünnepség szónoklatai és szavalatai, minden különösebb változtatás nélkül ma is előadhatók lennének, és sikerrel. [...] Nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy radikális változások százada volt ez a most leköszönő, de a mi trianoni emlékezéseinken ez a roppant változáshullám nem hagyott semmi nyomot.”²¹ Ez a megállapítás különösen igaz az 1990 és 2010 között épült Trianon-emlékművek többségére, amelyeket anakronisztikus alkotásokként érdemes szemlélnünk, hiszen teljesen más korban születtek már, mint amit megidézni kívántak. Gyakorlatilag ugyanazokkal a szimbólumokkal és motívumokkal jelentek meg, amelyeket jól ismerhetünk a két világháború közötti időszakból, azonban ezzel a formavilággal és jelentéstartalommal már nem mindenki tudott egyetérteni. Amíg 1920 után a Trianon elleni protestálás a nemzet közös ügye volt, a XXI. századba lépve – a Kárpát-medence erősen megváltozott etnikai összetétele és a nemzetközi politikai tényezők miatt – már egyre kevesebben érzik reálisnak a történelmi Magyarország bármilyen formájú helyreállítását. Az Európai Unió tagjai letünk, a schengeni egyezmény következtében átalakult az országok közötti határok értelmezése. Napjaink fontos célkitűzése, hogy minél jobb és kölcsönösen kedvező gazdasági, politikai viszonyban legyünk a környező országokkal (különösen a visegrádi négyek csoportján belül), ezen keresztül próbáljuk érvényre juttatni a határon túli magyarok érdekeit, jogait is.

A megváltozott körülmények a Trianon-emlékezetpolitikában is megjelentek. 2010-ben az Országgyűlés döntése alapján június 4. a nemzeti összetartozás napja lett, aminek fontosságát így indokolja a törvény: „A nemzeti emlékezés, a Kárpát-medence népei közös jövőjének elősegítése és az európai értékek érvényesülése azt a feladatot rója ránk, hogy segítsük Trianon döntéseinek meg-

értését és feldolgozását. Ugyanakkor lehetőséget ad arra is, hogy bebizonyítsuk: a nyelvéből és kultúrájából erőteremtő magyarság e történelmi tragédia után képes a nemzeti megújulásra, az előtte álló történelmi feladatok megoldására.”²² Az emléknappal Trianon, mint a kulturális emlékezet része, új kereteket kapott, s az emlékezés célja is megváltozott. Az emléknappal továbbra is megidézi a tragédia igazságtalanságát, de felül is írja azt, hiszen ennél jóval fontosabb és kiemeltebb feladata jelképezni, hogy: „a több állam fennhatósága alá vetett magyarság minden tagja és közössége része az egységes magyar nemzetnek, melynek államhatárok feletti összetartozása valóság, s egyúttal a magyarok személyes és közösségi önazonosságának meghatározó eleme.”²³ Ennek megfelelően az utóbbi évtized emlékművein szinte teljesen eltűnőben vannak az irredenta szimbólumok, helyettük a nemzet határokon átvélt összetartozását megjelenítő motívumokkal találkozunk.

II. Fájdalom, remény, megbékélés:

a Trianon-emlékművek változó szimbolikája

Az ezeréves Magyarország mint irredenta szimbólum

Az ezeréves vagy más néven történelmi Magyarország kifejezés az 1896-os millenniumi ünnepségek idején jelent meg, napjainkban Magyarország 1867-től 1918-ig fennálló földrajzi kiterjedését értjük rajta.²⁴ Az 1920-as tragédia után, az akkori jelenben gyökerező, alapvetően sérelmekből és veszteségekből táplálkozó „kis nemzet vagyunk, de nem hagyjuk magunkat legyőzni” tudata mellett a nemzeti tematika fenntartotta a megelőző időszak közepes nagyságú nemzetének tudatát és az egykori Magyarország nagyságának emlékét.²⁵ Az ezeréves Magyarország így vált a mindennapi szóhasználat részévé, egyben a trianoni igazságtalanság legfontosabb jelképévé. Trianon-emlékműveink legnagyobb része napjainkig ezt a szimbolikát tükrözi. Széles körű alkalmazása a közérthetőséggel magyarázható, és annak köszönhető, hogy könnyen vizualizálható.²⁶

Minden bizonnyal az elsők között jelent meg ez a motívum az 1921-ben felavatott Szabadság téri emlékműnél, hiszen a szoborcsoport előtt egy hatalmas, kör alakú „irredenta virágágyás” állt. A különféle színű virágok és a fehér kavicságy a régi és az új országot, a folyókat és a „Magyar

²⁰ MOLNÁR: i. m. (2020), 156.

²¹ SZŐCS Zoltán: *Metamorphosis Trianonae = Trianon Kalendárium 2000*. Szerk. KISS Dénes, Bp., Trianon Társaság, 1999, 26.

²² *Az Országgyűlés honlapja*.

<https://www.parlament.hu/irom39/00039/00039.pdf>

²³ Uo.

²⁴ MOLNÁR: i. m. (2020), 146.

²⁵ SZABÓ Ildikó: *Nemzeti tematika és politikai szocializáció. A politika szerepe az identitások formálódásában Magyarországon 1867–2006*. Akadémiai doktori értekezés. 2006, 117.

<http://real-d.mtak.hu/104/>

²⁶ BOROS: i. m. (2003)



Györfi Sándor:
Trianon-
emlékmű,
részlet, 2010,
Szigetszent-
miklós, fotó:
Faludi Imre,
MTVA/
Bizományosi

hiszekegy” sorait mintázta. A régi képeslapokon megfigyelhető, hogy a szobrok elé szomorúpreket ültettek, a talapatokat pedig borostyánnal futtatták be. Mindkét növény a bánatot jelképezi, a temetők gyakori növényeiként ismerjük őket.²⁷

Az 1990 után újjáéledő Trianon-kultuszt idéző emlékművek mintegy másfél-két évtizedig szintén a területvesztés fájdalmas emlékét, a területi integritás sérelmét idézik. Jó példa erre a Pest megyei Kosd millenniumi emlékműve, amely egy terméskőből épített hármashalom, a csúcsán kettős keresztel. „Elöl a megcsontított Nagy-Magyarország mozaikképe látható a Megfogyva bár, de törve nem felirattal övezve. Az emlékparkban egy irányjelző oszlop is található, amelyen nyilak mutatják, hogy az emlékműtől milyen irányba és hány kilométerre találhatók az elveszített fontosabb magyar városok.”²⁸

Trianont mint nemzetgyilkosságot idézi személetes módon a Békés megyei Sarkadon 2010-ben, a kilencvenedik évforduló alkalmából felállított emlékmű. Az apró mészkődarabokból kirakott történelmi Magyarországra bronzból készült plakettként helyezték a jelenlegi, trianoni

országot. Az alkotás közepébe – amely Magyarország szívét szimbolizálja – egy gyilkos tört döftek.²⁹

A meggyilkolt Magyarországnak állít síremléket Békéscsabán a 2008-ban felállított alkotás, amely modern kapuzatot formáló, kör alakú lépcsőkkel megközelíthető építményen áll. „Az emlékmű alapja egy földszerűen véssett, nagy kötömb, amelynek a felső része a történelmi Magyarország formájával végződik. A síklapon magyar városok, így Békéscsaba megnevezése is megjelenik. A síremlék jellegű lapra fentről merőlegesen egy bronzlap illeszkedik, rajta a »Trianon, 1920. június 4.« felirattal. Ez a bronzlap a fehér mészkő kapuzat része. Összhatásában egy félig nyitott-félig zárt kapuzat képét adja.”³⁰

Megszemélyesített irredenta szimbólumok

Az irredenta kultusz gyakran használt megszemélyesített szimbólumokat, amelyek közül Hungária istennő, mint a magyar nemzetet megjelenítő nőalak, a legismertebb. Az allegorikus ábrázolás a XIX. században jelenik meg először, és 1920 után számos Trianon-emlékmű központi

²⁷ Irredenta kertművészet-országzászlók, emlékművek, parkok = táj-kert, 2009
https://taj-kert.blog.hu/2009/06/04/irredenta_kertmuveszet_oroszazaszlo

²⁸ BOROS: i. m. (2003)

²⁹ A szerző értelmezése.

³⁰ A Trianon 100 Kutatócsoport honlapja.

<https://trianon100.hu/emlekmu/bekescsaba-trianon-emlekmu>

figurájává válik.³¹ Hungária lett a főalakja a soproni népszavazás emlékére idéző Hűségkapunak is, amelyet 1928-ban alakítottak ki, amikor a Tűztorony belváros felé eső kapuját díszes kerettel látták el. A kapu feletti szoborcsoport középpontjában ül a Magyarországot szimbolizáló istennő – fején a Szent Koronával –, s fogadja a hazához visszatért német és a magyar anyanyelvű soproni polgárok hódolatát.³²

A magyar nemzetet szimbolizáló nőalak mellett Iustitia, az igazság istenasszonya is megjelenik, mérleggel és karddal kezében, a Magyar Igazság Kútján, amelyet a revíziós törekvéseket támogató Rothermere lord tiszteletére állítottak 1929-ben Budapesten. A mai Szabó Ervin Könyvtár épülete előtt álló kút – amelynek eredeti jelképeit 2007-ben állították vissza – elsődlegesen az angol lordnak kíván köszönetet mondani, ahogy az a rajta található feliratból is kiolvasható: „E kutat hálás magyarok emelték Nagy-Britannia méltó fia, Viscount Rothermere tiszteletére. Az ő betűje megöli a hatalmaskodást, az ő lelke megeleveníti az igazságot.”³³

Magyarország fájdalomát kívánta jelképezni az a női szoboralak, amely eredetileg a budapesti Szabadság tér déli oldalán állt. A szobor – jobb könyökét a magasba emelő, arcát behunyt szemmel az égnek fordító, álló női akt – nehezen lett volna beilleszthető a Szabadság tér korabeli heroikus emlékműveinek sorába, hiszen nem hordozta az irredentizmus mindenki számára könnyen értelmezhető üzenetét. Ezt kívánták ellensúlyozni, amikor a bronzból öntött alkotás feliratot kapott a mészkö talapzaton, magyar és angol nyelven. „Ez a szobor a trianoni szerződés által elrabolt gyermekei sorsát sirató Magyarország fájdalomát jelképezi. Alkotója francia szobrász, Emile Guillaume. Ezen emlékművet a szenvedő magyar nemzetnek ajánlotta fel Magyarország angol barátja, Viscount Rothermere.”³⁴ 1945 után jelentésétől megfosztva többször áthelyezték, ma a Soproni Erzsébet Oktató Kórház és Rehabilitációs Intézet parkjában áll.³⁵

Az 1990 utáni alkotások közül talán a kaposvári emlékművet érdemes kiemelni, ahol szintén női alak szimbolizálja Magyarországot. Melocco Miklós szobrászművész az avatás alkalmából elmondott beszédében „kőbe zárt fájdalomnak” nevezi a szobrot, kiemeli, hogy az allegorizált nőalak által tartott „obeliszk csúcsa hiányzik,

mint a romba dőlt templom sisakja”, s az alsó alak pedig „tehetetlenül, látszólag tartja egyben az eltört alakot”. Egy másik értelmezés szerint a szobor már a tragédia utáni jövőbe tekint, ugyanis mint „ eget és földet összekötő jel, szelíden vezeti az ég felé tekintetünket”.³⁶

Hagyományos történelmi szimbólumok

A magyar eredetmondák legendás madara, a turul több jelentést is hordoz. Különböző ábrázolásai más-más kifejezőerővel bírnak. Ülő tartása hatalmi pozíciót jelez, kiterjesztett szárnyú megjelenítése védő funkcióját szimbolizálja, míg fürkésző ábrázolása a feltámadást jelzi. A turulmadár a Horthy-korszakban az I. világháborús emlékművek és az országzászlók gyakori szimbóluma lett. A kiterjesztett szárnyú turul számos, 1990 utáni trianoni emlékművön is megjelent (Akasztó, Békésszentandrás, Bogdása, Dombóvár, Ecser, Eger, Etyek, Lajosmizse, Lepsény, Maglód, Nagykáta, Nagykőrű, Nyíradony, Pécs-Vasas, Pölöske, Szigethalom, Törökbálint, Zalacséb, Vác-Szödliget, Zalaboldogfa).³⁷ Várpalotán azonban – egyedülálló módon – egy leszíjazott turul látható. A különleges szobor üzenete a Trianon Múzeum honlapján olvasható: „Magyarország ma nem úgy szárnyal, mint valaha. A Simor Márton szobrászművész által alkotott szobor ezt fejezi ki, ezt tudatosítja. Tenni kell azért, hogy a turul újra repülhessen, ez a legfontosabb üzenet.”³⁸

Az ezredforduló környékén készült Trianon-emlékművek avatása összekapcsolódott a magyar államalapítás millenniumának ünneplésével, így több helyen is kiemelt szimbólumként találkozunk a Szent Koronával. A Dunakeszin található alkotáson nemzeti ereklyénk egy természetkövekből készült hármashalmon áll, „a hármashalom azonban már nem stabil, a korona kimozdult eredeti helyéről, amely a trianoni döntés utáni helyzetre utal. A korona ennek ellenére tekintélyt és erőt sugároz, köszönhetően az ezeréves államiságból fakadó nagyságnak.”³⁹

Keresztek, kálváriák

A trianoni emlékkultusz hagyományos szimbólumkészletében fontos csoportot képeznek a szakrális jelképek. Az ebbe a típusba tartozó jelképhasználat a krisztusi szen-

³¹ MOLNÁR: i. m. (2020), 62.

³² Sopron. Hűségkapu = Nemzeti Digitális Archívum. https://mandadb.hu/tetel/166633/Sopron_Husegkapu

³³ FLIER: i. m. (2020)

³⁴ LEPOSA Zsófia: A Magyar Fájdalom szobra – Nem csüggeszti le fejét = *tranzitblog.hu*, 2015 http://tranzitblog.hu/a_magyar_fajdalom_szobra_nem_csuggeszti_le_fejet/

³⁵ A szobor számos költözés után jelenleg Sopronban áll, torzóként ki-képzett másodpéldánya Debrecenben látható. Lásd uo.

³⁶ MÁRKUS Kata: *Kőbe zárt fájdalom. Emléknep. Több településen készült új emlékmű = Somogyi Hírlap*, 2010. június 5. (129. sz.), 1., 3.

³⁷ Trianon-emlékművek = Az Országgyűlési Könyvtár honlapja, 2020 https://www.ogyk.hu/hu/blog/posts/trianon-100-trianon-emlekmuevek#_ftn2 (2021. január 20.)

³⁸ A Trianon Múzeum szobrai = A várpalotai Trianon Múzeum honlapja. <http://www.trianonmuzeum.hu/index.php?page=post&id=154>

³⁹ Trianon emlékmű = Kölcsey Ferenc Városi Könyvtár honlapja, Dunakeszi. <http://dkvk.hu/adatbazisok/ksza/trianon-emlekmue/>

vedéstörténet folklorizációján alapszik: „e szerint Magyarország hamis bírák és hitetlenek kezére jutott, kálváriáját járja, keresztre feszítik, megalázzák, egyedül marad, de hamarosan dicsőséggel feltámad”.⁴⁰

A Horthy-korszakban a Magyar Revíziós Liga kezdeményezésére a határ menti településeken emelték az első úgynevezett Trianon-kereszteket. Az ilyen emlékműveket – például a Kőszeg határában álló egyszerű, vasbeton kereszt – többnyire magaslati helyeken emelték, hogy a határ túloldaláról is jól láthatók legyenek.⁴¹ A rendszerváltozás utáni két évtizedben Trianon feliratú fakeresztek lepték el az országot, amelyek legkorábbi példáját a Békés megyei Kondoroson, a missziós kereszt mintájára, a katolikus templom bejáratánál, a falra helyezve láthatjuk.⁴² Közben megjelentek az irredenta plakátokról jól ismert, T alakú keresztet fából faragott köztéri változatai is, ilyen találunk például Ecser faluközpontjában. A kereszt függőleges szára itt csak a vízszintes szárig ér, a tetején – szintén fából faragva – egy lángoló fáklya szimbóluma látható.

A Trianon okozta fájdalom megidézésére előszeretettel alkalmazott sémák közé tartoznak a különféle kálváriakompozíciók. 1934-ben Sátoraljaújhelyen, a Szár-hegyen állították fel a századik országzászlót. A hozzá vezető Magyar Kálvária egy-egy elcsatolt magyar területnek állít emléket. A keresztény kálváriákhoz hasonlóan tizennégy stációból áll, a bástyaszerű stációk egy-egy elcsatolt magyar várost idéznek. A „keresztjárás” úti célja itt a jézusi Golgotát szimbolizáló országzászló, amely az eredeti művészi koncepció szerint a határon túlra került magyaroknak hirdette a hitet a magyar újjászületésben. A kálváriához kapcsolódóan az 1938-as szentév alkalmából felépítették a Szent István-emlékkápolnát, majd a háború és a szovjet megszállás évtizedei alatt az emlékhely pusztulásnak indult.⁴³ 1990-ben felújították, majd 2020-ban, a Trianon-centenárium évében kiegészítették egy hatalmas kőkompozícióból álló turulszoborral.

A zebegényi Kálvária-hegyen 1935 és 1938 között építették ki a Nemzeti Tragédiák Emlékhelyét, amely az eredeti elképzeléshez képest befejezetlen maradt. Az emlékhely négy udvarból – az aradi vértanúk kertjéből, a zebegényi I. világháborús áldozatok jelképes sírkertjéből, a hősök teréből, valamint a trianoni országzászló-emlékműből – áll.⁴⁴

Országzászlók – átalakult szerepkörben

Az 1990 után visszaállított emlékművek népes csoportját képezik az országzászlók, amelyeknek – mint a korábbiakban részletesen bemutattuk – fontos szerepük volt a két világháború közötti irredenta kultusz életben tartásában. 2000-ben a nemzeti jelképek használatáról szóló kormányparti törvényjavaslat kísérletet tett az országzászlómozgalom felélesztésére: a millenniumi emlékvén minden települést köteleztek volna arra, hogy országzászlót állítsanak. A végleges törvénymódosításból ez a javaslat kimaradt, ennek ellenére számos településen állítottak új országzászlókat, illetve sok helyen megtörtént a korábban lerombolt vagy átalakított országzászlók helytörténeti, értékőrző motivációjú felújítása. A felújítás több esetben funkcióbővüléssel, módosulással járt, és a helyreállított emlékműre a II. világháborúban elesett hősök neve is felerült. II. világháborús emléktáblával látták el a megújult balatonboglári országzászlót is. Felújításának újdonsága, hogy „az emlékmű eredeti funkcióját nem hangsúlyozták ki, hanem a következő neutrális tartalmú felirattal látták el: Múltért, jövőért.”⁴⁵

Az országzászlókultusz átalakulásának jelét tapasztalhatjuk Balatonalmádiban is, ahol az egykori országzászlót 1997-ben úgy újították fel, hogy a talapzatba két további zászlórudat építettek be, hogy a nemzeti zászló mellett a város és a határon túli testvérváros lobogóját is felvonhassák. A zászlórudak talapzata előtti, vörös kőből készült emlékmű viszont egyértelműen őrzi a történelmi Magyarország körvonalait.⁴⁶

Organikus szimbólumok

Az organikus szimbólumok már a két világháború között is megjelentek a Trianon-ábrázolásokon. A megcsonkított, majd újra kizöldülő fa például számos korabeli plakáton és képeslapon is előfordult.⁴⁷ A XXI. század küszöbére érve, azt átlépve, egyre gyakrabban készültek olyan emlékművek, ahol a Trianon-tematika nem direkt politikai célzattal, hanem csupán burkoltan és áttételesen, a motívumok használatán keresztül van jelen. Ezek közé sorolhatók a Kárpát-medencei gyökerekre utaló életfa-ábrázolások, amelyek kőbe vésve vagy fába faragva jelentik meg a Trianon előtti Magyarország határait emlékeztető gyökereket, amelyekből a fa táplálkozik. Ilyen ábrázolást

⁴⁰ ZEIDLER: i. m. (2002), 14.

⁴¹ Uo.

⁴² BOROS: i. m. (2003)

⁴³ MIZSÁK Éva: *A Magyar Kálvária születése = Abaúj-Zemplén Értékeit Közhazsnú Egyesület honlapja*, 2002.

<http://www.azertke.hu/helytortenet/31-a-magyar-kalvaria-szuletese>

⁴⁴ BOROS: i. m. (2003)

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ KOVÁCS Dániel: *Nagyobbat álmodók. Trianon és a magyar építészet III. = Építészfórum.hu*, 2020

<https://epiteszforum.hu/nagyobbat-almodik-trianon-es-a-magyar-epiteszet-iii>

⁴⁷ BOROS: i. m. (2003)

találunk többek között a bábolnai (Komárom-Esztergom megye) és az egerági (Baranya megye) összetartozás- emlékműveken. Érdekes megoldást alkalmaz a tatabányai emlékmű, ahol a krómaccél életfa a Kárpát-medence vízrajzi térképét jeleníti meg: a fa törzse a Duna, vastagabb ágai pedig a nagyobb folyók, a térképszerű lombkorona levelei a magyarok lakta területeket jelzik.⁴⁸

*A nemzeti összetartozás
mint „modern” Trianon-szimbólum*

2010 után, a megváltozott emlékezetpolitikai légkörben már elsősorban olyan alkotásokat „illik” köztereken felállítani, amelyek szimbólumai a nemzet összetartozását fejezik ki. Szemléletes és gondolatébresztő is a 2011-ben Hatvanban felavatott Trianon-emlékmű. Első ránézésre sokan a széthasított nemzet emlékművét látják benne, ahol a drámaiságot csak fokozzák az egymástól elválasztott kötömbökből kinyúló kezek. Valójában ezek a kezek össze akarnak kapaszkodni, átnyúlva az őket elválasztó határon: „Az emlékmű 7 pár, azaz 14 kezében nincs »ikon«, nincs zászló, nincs nemzeti ereklyénk mása, nincs városkép, nincs történelmünk nagyjainak arcképe, az sem tudható, hogy északról, délről, keletről avagy nyugatról nyúl-e egy másik, feléje nyúló kéz felé. Ezek a kezek nem búcsúintó kezek, ezek egymást keresik ott, abban a »hatalmas« erők által ide-oda húzott részen.”⁴⁹

A Komárom-Esztergom megyei Tát városa 2013-ban állította fel a nemzeti összetartozás emlékművét, egy domborművel ellátott, három méter magas mészke obelisztet. A bronz domborművön az összetartozást egy család szimbolizálja, központi alakja egy férfi, aki hitvese és gyermekei fölé tart védőköpenyt. Az ábra köré a mai Magyarország körvonalaait vésték TRIANON felirattal.⁵⁰

A szimbólumok változása az utóbbi években a határon túli magyar közösségek számára is lehetővé tette, hogy a trianoni trauma feldolgozását segítő emlékműveket emeljenek. Amíg a korábbi irredenta motívumok használatát az utódállamok provokációként értelmezték, és sokszor törvényi szabályozással tiltották, a nemzeti összetartozást szimbolizáló, politikailag semleges alkotásokat viszont már kevésbé érik ilyen támadások. Így történetesen meg a centenáriumi év kapcsán, hogy a százötvenezres magyar kisebbségnek otthont adó Kárpátalja legmagya-

rabb településén, Nagydobronyban a nemzet egységét idéző szoborkompozíciót állítottak fel. A szobor négy homokkő oszlopból áll, amelyek kialakításához egy monolit kötömböt hasítottak négyfelé, majd az oszlopokat elhúzták egymástól, szimbolizálva ezzel a világ négy égtája felé szakított magyarságot, amelyet a tetején mégis összetart egy fényesre csiszolt vörös gránitgömb. Az alkotó, ifj. Hidi Endre a szobor kapcsán elmondta: „Bár az oszlopok ma már fizikailag nem alkotnak egy tömböt, de attól még összetartoznak, egy szerves kompozíció részei, melyet összeköt a felső, ötödik elem, amely egy gömb, egy tökéletes forma. Ez a forma sok mindent szimbolizál, de most röviden nevezzük csak értéknek. Éppen ezért a tartóoszlopoknak is stabilan a helyükön kell állniuk, hiszen fontos értéket hordoznak.”⁵¹

Végezetül említést érdemel a 2020. augusztus 20-án Budapesten felállított Nemzeti Összetartozás Emlékhelyéről, amely a Kárpát-medence legnagyobb területi kiterjedésű, egybefüggő trianoni emlékműve. A kortárs (táj)építészeti eszközökkel kialakított alkotás az Országház előterében, az Alkotmány utca torkolatában készült el. Az emlékhely száz méter hosszú és négy méter széles, a Kossuth tér felől kifelé lejtő sétány, amelynek két oldalfalára a történelmi Magyarország – 1913-as helységnévtár szerinti – településneveit vésték. Minden egyes név egy-egy különálló gránittéglán jelenik meg, a három különböző téglaméret a települések 1913-as statisztikai összeírás szerinti lélekszámát tükrözi. Az emlékmű aljában több helyen megrepedt, töredezett gránittömb található, amelynek belsejében örökmécses ég. A lángot körülölelő gránittömb hasadéakai szimbolikus üzenetet hordoznak: a hét szegmens bevallotta a szomszédos államokat (mint egykori utódállamokat), a középső, a lángot hordozó tömb pedig a „megmaradt” Magyarországot szimbolizálja.⁵²

Sokféle értelmezésre ad lehetőséget emlékmű talajszint alatti elhelyezése. Többen tartják éppen ezért rejtőzködőnek, mások pedig a mélybe vezető árokra a történelmi Magyarország sírjaként tekintenek. Valójában az elsődleges ok Steindl Imre egykori útmutatását követve az Országházra való rálátás zavartalanságának biztosítása. „Mivel ez az utca az Országház megközelítésének legfontosabb, egyben szimbolikus útvonala, így súlyos tiszteltlenség lett volna az [...] épületet egy hatalmas emlékművel kitakarni” – írja Wachsler Tamás, a Kossuth tér

⁴⁸ Magyar életfa = városom.hu – Tatabánya.
<http://tatabanya.varosom.hu/latnivalok/szobrok/Magyar-Eletfa.html>

⁴⁹ OCSOVI András: Az emlékműről = köztérkép.hu
<https://www.kozterkep.hu/15476/trianon-emlekmu>

⁵⁰ Tát, Trianon-emlékmű (A nemzeti összetartozás emlékhelye) = Trianon 100 Kutatócsoport honlapja
<https://trianon100.hu/emlekmu/tat-trianon-emlekmu-a-nemzeti-osszetartozas-emlekhelye>

⁵¹ BADÓ Zsolt: Egy a nemzet. Felavatták a nemzeti összetartozás emlékművét Nagydobronyban = Révész Imre Társaság honlapja, 2020.
<https://reveszimretarsasag.hu/hir/egy-a-nemzet-felavattak-a-nemzeti-osszetartozas-emlekmuvet-nagydobronyban/30>

⁵² WACHSLER Tamás: Az Összetartozás Emlékhelye = Az Országgyűlés honlapja, 2020
<https://www.parlament.hu/-/az-%c3%96sszetartoz%c3%a1s-eml%c3%a9khelye>



Zimay Balázs –
Mohácsi Sándor:
Összetartozás
emlékhelye,
2020, Budapest,
fotó: Róka László,
MTVA/
Bizományosi

környezetének megújulását koordináló Steindl Imre Program vezérigazgatója.⁵³

A Nemzeti Összetartozás Emlékhelye a trianoni traumára XXI. századi megoldást keres. A kompozíció egésze (településnevek, hasadt kötömb, örökláng) megidézi a történelmi Magyarország egykori egységét, de már nem annak helyreállítását követeli. Ézsaiás próféta szavai jövőbe tekintő útmutatásként olvashatók a hátsó falon. „És lesz az igazság műve békesség, és az igazság gyümölcse nyugalom és biztonság mindörökké.”⁵⁴ Az igazság pedig nem más, mint a trianoni béke igazságtalansága, amelyre az emlékmű felhívja a figyelmet, ugyanakkor a próféta gondolatain keresztül azt egyetemes szintre is kívánja emelni. A több mint százéves traumát pedig kizárólag a békesség oldhatja fel, ez teremthet nyugalmat és biztonságot a Kárpát-medence népei között, akiknek egykor közös hazája volt a történelmi Magyarország.

Összegzés helyett

Az emlékművek eredeti funkciójuk szerint az emlékeztet, az emlékezés helyei. Ideális esetben a múlt olyan személyeit, eseményeit örökítik meg, akiknek és amelyeknek az utókor emlékezete kiemelkedő jelentőséget tulajdonít.⁵⁵ Trianon nehéz, máig megoldatlan örökséget hagyott hátra, így az eltelt több mint száz év alatt beleégett a nemzet emlékezetébe. Ezért élük napjainkban is reneszánszukat a korábban feledésre ítélt Trianon-emlékművek, amelyek – folyamatosan változó szimbolikájuk ellenére – ma is ugyanazt üzenik, mint száz évvel ezelőtt: Trianon itt kísért közöttünk. Gránitba faragva vagy éppen márványba vésvé emlékeztetnek ezek az alkotások az egykori béke igazságtalanságára, mert ahogyan Wass Albert írja: „a kő marad”.⁵⁶ Az emlékezés és az emlékeztetés kövei ezek, amelyek mindaddig állni fognak, amíg a Trianon-trauma fel nem oldódik a Kárpát-medencei népek tudatában.

⁵³ Uo.

⁵⁴ *Ézsaiás könyve*, 32,10. Megkerülve az emlékmű „szívét” jelentő hét köpillért és az általuk közre zárt lángot, a leghátsó falon olvashatók ezek a gondolatok.

⁵⁵ PÓTÓ: i. m. (2003), fűlszöveg

⁵⁶ WASS Albert: *Üzenet haza* (részlet) = *Uő: minden verse*. Pomáz, Kráter, Pomáz, 2003, 5.



„Újraértelmezett hagyomány”,¹

avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb,
mint az élcsapat kényszeres előrerohanása – Nemes László világa

**Az 1994. esztendő peremén állva,
mégis a mából újratekintve a tényeket**

Nemes László a hetvennegyedik évében jár, tehát az úgynevezett idős generációhoz tartozó, erdélyi születésű, kolozsvári iskolázottságú (Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola), Magyarországon élő festőművész. Gyakorlati és szellemi értelemben a legújabb kori közép-európai „újnomadizmus” tipikus képviselőjeként, amolyan kettős hont alapítani kényszerülő, kettős identitású, áttelepült egzisztencia. Tizenöt évet Marosvásárhelyen dolgozva töltött el. Abban a városban, amelyet többek között Bernády György hajdani polgármester áldásos kultúraformáló intézkedései és építkezései, valamint az ennek nyomán itt fölnevelődő, ideseregő és megtelepedő művészek tettek kis európai fészekké. Abban a városban, amely 1955-től 1964-ig a Magyar Autonóm Tartomány kulturális és igazgatási központja volt, ahol a 60-as, 70-es években már Marosvásárhelyi Művésztelepről beszéltek, és ahol megalakult és elindult az Apolló Ifjúsági Alkotókör (amelynek éppen Nemes László volt az egyik alapító tagja 1975-ben), majd ennek nyomán megszületett a kortárs európai neoavantgárd művészettel eszmeileg szinkronba kerülő Marosvásárhelyi Műhely, a MAMŰ is (1978–1984).

A körülmények azonban nem lehettek ennyire rózsásak és felhőtlenek, hiszen a kiművelt emberfők egyre gyorsuló ütemben hagyták el szülőföldjüket a 70-es, 80-as és a 90-es években. Talán azért is, hogy a történelmileg (politikailag és ideológiailag) megváltozhatatlannak nyilvánított határokat ki-ki egyéni „destrukciójával”, sorsokkáztató, vakmerő magatartásával „légiesítse” a korabeli Közép-Európában. Az ember azonban hosszú távon hajlandó a dolognak pozitív végkicsengést adni.

Mert miről is volt szó tulajdonképpen, amikor erdélyi exodusról, emigrációról és migrációról beszéltünk? A diktatórikus romániai államhatalom egyre félelmetesebbé váló módosulásait követve egyesek valóban politikai okokból

vándoroltak ki külföldre, később mind többen választották az „ünnepélyes” kivonulást, majd még számosabban a pánikszerű kirohanást a tragédia színpadáról a ceașescui „nagy mű” záróakkordjaként. Nemes László áttelepülése ehhez az utóbbi hullámhoz tartozik, hiszen az úgynevezett tévés forradalom utórezgéseit követően, 1990-ben költözött át Magyarországra.

Ekkor még felmerült bennünk a kérdés, vajon Nemes áttelepülése véglegesnek tekinthető-e, vagy csak időszakos, mint a vándormadaraké. Hiszen kezdetben nem vágtott el minden szálát maga után, tagságát például a Román Képzőművészek Országos Szövetségében és műtermét a marosvásárhelyi területi szervezetnél évekig fenntartotta. Ezekben az években magam is úgy gondoltam, talán épp ez az állandósított, ez az elnyújtott „kettős létállapot” vállalja magára azt az egzisztenciális szolgáltatást, termeli ki magából azt a jótékony pszichikai-tudati feszültséget, magyarán energiatöbbletet, amely – metaforikus értelemben – egységesítő, gyógyító szellemi felhőbe burkolja az egykor jobb időket megélt Kárpát-karéjos kulturális medence állandó migréntől gyötört „koponyájának” „agytékervényeit”. (Lásd Szabó Zoltán Judóka hasonló megfontolásból született, a Kárpát-medencét agy formájának látó „leitmotívumos” képeit!)

Vagy más hasonlattal élve: a kőolaj elvándorolhat keletkezési helyétől, de fűtőanyagként még visszakerülhet eredeti forrásvidékére. Tehát az ítéző, a közvetítő, a kritikus, a művészettörténész feladata, alapállása sem lehet más ebben az enyhén szólva skizofrén helyzetben, mint hogy megfogalmazza a maga „kettős ajánlását”. Vagyis az okok önmarcangoló vizsgálata helyett a tények okos elfogadását szorgalmazza, hogy mindkét fél – a maradók és a távozók tábora – egyaránt profitálhasson a végeredményben saját önmeghatározását szolgáló, azonos érdekeket képviselő közös magyar kultúrából.

Van egy bűvös korszakhatár Magyarország történetében: 1918–20, Erdély Romániához csatolásának az idő-

Nemes László:
A látók
(Önarckép),
2012,
akril, vászon,
fotó: Novotny
Tihamér

¹ Hasonló címmel rendezett konferenciát a Műcsarnok az Itt és Most (Képzőművészet. Nemzeti Szalon 2015) elnevezésű kiállítás keretében, 2015. június 2-án, amelynek szerkesztett előadásait kiadványban örö-

kította meg. *Újraértelmezett hagyomány*. Szerk. ROCKENBAUER Zoltán, Bp., Műcsarnok, 2015

szaka. Ugyanis a helyzet kényszerűségéből fakadóan ezután fogalmazódnak meg újra azok a gondolatok, amelyek lényegében a transzilvanizmus XVI–XVII. századi eszméjének újjáéledését jelentik. A korszak neves szellemi emberei megint keresik, kutatják, sőt megteremteni igyekeznek azokat a sajátosságokat, amelyek a történelmi, kulturális és etnikai önazonosság és öntörvényűség (ön-célúság) megőrzéséhez szükségesek. A képzőművészeti életben ez az ellentmondásokkal és politikai feszültségekkel teli, egy rövidebb visszacsatolási időszakot is magának tudó, két hosszabb megszállási korszak idestova öt nemzedéket érint, s leegyszerűsített tendenciáját tekintve a merevebb és szükségszerűbb önmeghatározás felől az oldottabb és nyitottabb identifikáció felé tart.

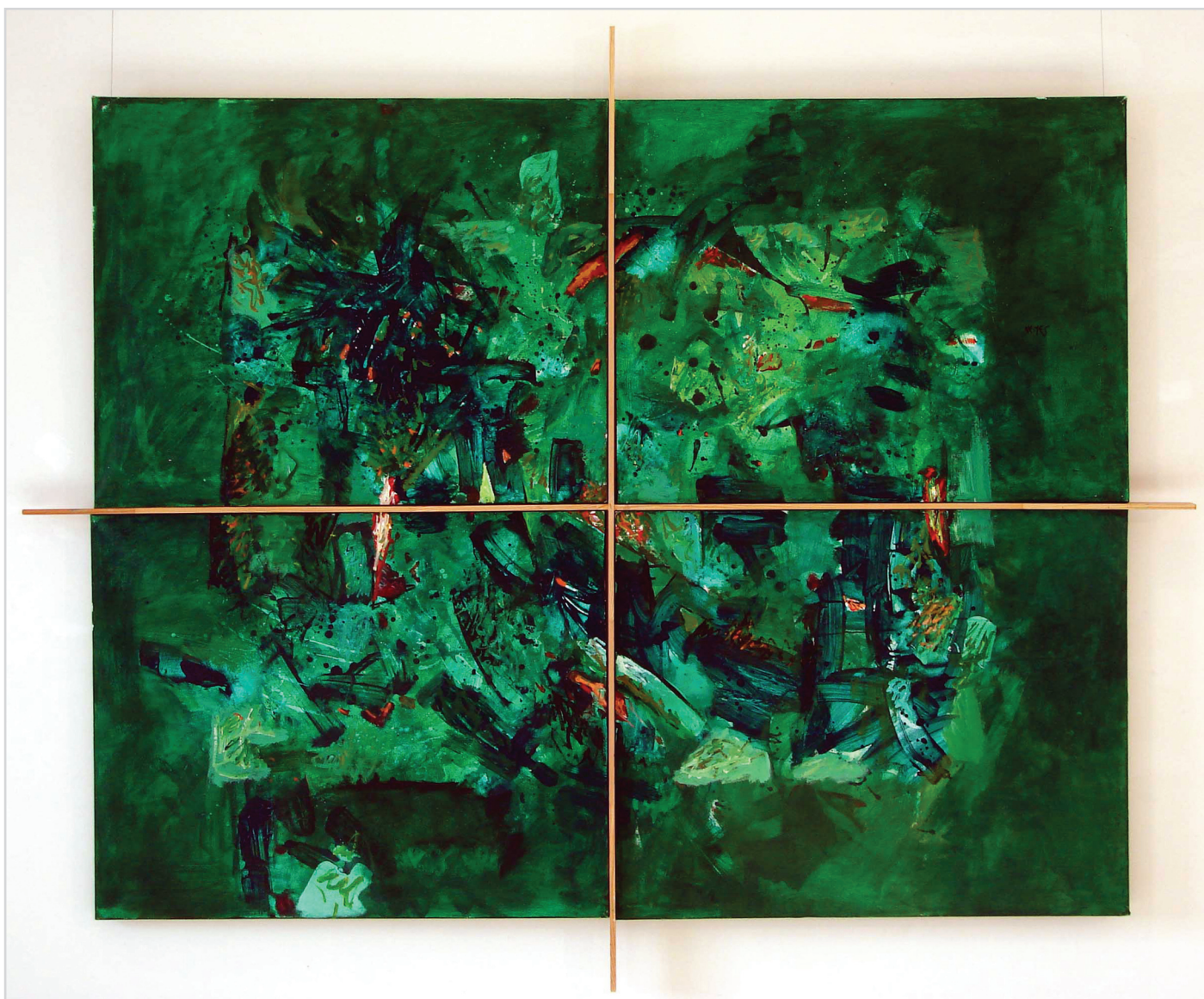
Az első generáció tagjai még az Osztrák–Magyar Monarchia állampolgáraként látták meg a napvilágot, s pályájukat is ebben a termékeny miliőben és légkörben

kezdték meg, de már az új kényszer szabta államhatárok között fejezték be. Gondolunk itt például Kós Károlyra (1883–1977), Mattis Teutsch Jánosra (1884–1960), Ziffer Sándorra (1880–1962), Gulyás Károlyra (1873–1948) vagy Zsögödi Nagy Imrére (1893–1976).

A második korosztály tagjai még szintén a Monarchiában születtek, de pályájuk már a Romániához csatolt Erdélyben indult, és rendszerint itt is fejeződött be. Megemlíthetnénk többek között Nagy Albertet (1902–1970), Szervátiusz Jenőt (1903–1983), Bordi Andrást (1905–1989), Fülöp Antal Andort (1908–1979) és Pittner Olivért (1911–1971).

A harmadik generáció tagjai már az új politikai status quóban születtek, itt végezték el a képzőművészeti főiskolát, s pályájukat rendszerint, a kivételektől eltekintve, itt is fejezték be. E nemzedéket például Kusztoz Endre (1925–2015), Albert László (1926–2006), Nagy Pál

Nemes László:
Zalai Madonna,
2010, vegyes
technika,
fotó: Novotny
Tihamér



(1929–1979), Szervátiusz Tibor (1930–2018), T. Szűcs Ilona (1930–1990), Balázs Imre (1931–2012), Haller József (1935–2017) és Jabokovits Miklós (1936–2012) nevével fémjelvezhetnénk. Tulajdonképpen erre a korosztályra hárult az izmus értelemben felfogott európai korszerűség és a sajátos erdélyi hagyomány egyéni utakban történő, szintézisszerű összeegyeztetése; a lassú felzárkózás, a mértéktartó vagy forradalmi újítás összeboronálása a megtartó önazonosságot jelentő tradíciókkal.

Azonban a szellemi elszigeteltségből fakadó majdnem áttörést a negyedik generáció második hullámának a jelentkezése hozta meg. E nemzedék első hullámának egyetlen nagy „hibája” – a temesvári „111-es”, utóbb „Sigma” néven működő csoport (1968–1981) kivételével –, hogy nem tudta szándékait kollektív erejű művészeti programként és manifesztációként kinyilvánítani, megfogalmazni. Holott olyan egyéniségeit ismerjük, mint például Baász Imre (1941–1991), Kiss László (1941), Diénes Attila (1942), Vilhelm Károly (1943–2011), Tamás Anna (1945–2010), Lugossy László (1944), Lugossy Edit (1946), Kiss Levente (1944), Kiss Miklós (1944) vagy Pusztai Péter (1947).

Nem véletlen tehát, hogy közülük többen (például Baász, Diénes, Tamás Anna) az „igazi” áttörést hozó, a progresszív művészet programját írásban is megfogalmazó, csoportként-csoportosulásként is fellépő, az alternatív, a kísérleti, az expanzív műfajokról és magatartásról, sőt a „tagadás” szerepéről is gondolkodni merő „Ötödik Évszak” demográfiai hullámának képviselőivel találták meg a közös hangot és kapcsolatot. A negyedik generáció i betűjére tehát ez a második hullám tette fel a pontot. Széles tulajdonképpen a MAMŰ-t és körét, s főleg a nagyváradi csoportosulását jelentette. Személy szerint például Elekes Károlyt (1951), Krizbai Sándort (1949), Nagy Árpád Pikát (1950), Szörtsey Gábort (1951–2004), Borgó György Csabát (1950), Ady Józsefet (1950–1991), Szabó Zoltán Judókát (1952–2015), Antik Sándort (1950), Garda Aladárt (1948), Simon Sándort (1951), Ioan Bunușt (1952), Bob Józsefet (1958), Kacsó Istvánt (1952), Katz Andrást (1950), Ujvárossy Lászlót (1955), Kerekes Gyöngyit (1955), Gerendi Anikót (1952), Jován Györgyöt (1951), Onucsán Miklóst (1952), Boné Rudolfot (1951) és Ferenczi Károlyt (1952). Azonban az is igaz, hogy éppen ez a generáció fertőződött meg leginkább az exodus vírusa által, és folytatta-folytatja tevékenységét a világ szinte minden táján, főleg Magyarországon.

Az ötödik-hatodik generáció tagjai már könnyebb (mert „felszántott”), bár „sikamlósabb” (mert az ismétlődés és a túlhajtott avantgárd magatartásból fakadó elszigetelődés veszélyeit rejtő) talajról indulhattak-indulhatnak újtukon. Közülük többen az „ingázás” állapotát

tartósítják (például egyaránt elvégzik a kolozsvári és a budapesti egyetemet is), maradnak és utaznak, szervezkednek és csoportosulnak stb. Jó néhányuk neve már ismerősként cseng fülünkben: Bartha József, Bartha Sándor, Khoncz István (1960–2015), Chilf Mária, KissPál Szabolcs, Balogh Csaba, Sándor János, Pető Barna, Pető Hunor, Erőss István, Szász Sándor, Herman Levente, Losonczy Béla, Bodoni Zsolt, Kucsora Márta, Berszán Zsolt, Betuker István, Veres Szabolcs, Szigeti Gábor Csongor, Zakariás István, Antal Malvina stb.

Minden korosztály képvisel valamilyen szellemiséget, de ezen belül általában három alaprétgre oszlik minden nemzedék: a „pálcavivők”, a „fontolva haladók” és a „belesimulók” táborára. A „pálcavivők” csoportjából mindig kiemelkedik néhány személyiség, akik az elkövetkezendő egy-két generációra is képesek hatást gyakorolni. Ilyen egyéniség volt az említettek közül például Kós Károly, Nagy Pál, Bertalan István és Baász Imre...

Nemes László az úgynevezett nagy generáció tagjaként előbb a lázadók, később a „fontolva haladók” táborába tartozott, és a ceașescui rezsím áldozataként inkább kényszerűen „elpazarolva”, mint kiteljesítve érzékeny tehetségét, jövőkép nélkül élte napjait. Ám a zalaegerszegi dombvidéken való megtelepedése után a szó szoros értelmében feltámadt benne a bizonyítási vágy, hogy kibontsa és megmutassa valódi tehetségét.

Nemes László 90-es évekbeli festői világa, az anyag és a technika felől megközelítve a kérdést, lényegében három alapterületen mozog: a tisztán festői anyagokkal, kenhető pigmentekkel létrehozott; a kollázs, dekollázs, anyagnyomat stb., valamint a festés eszközeit használó kombinált; illetve a papíralapú pasztellkép területén. Az ábrázolás jellegét tekintve hol a közvetlen, hol a rejtett figurativitáshoz, hol pedig a tiszta absztrakcióhoz közelít.

A részletezőbb műleírás azonban hét alapvető műcsoportot képes elkülöníteni egymástól. Az első csoportba a fotókat és a fénymásolatokat felhasználó, a figurativitást és a nonfigurativitást kombináló kollázs-dekollázs, frottázs-montázs, a kiegészítő festés és átfestés technikáját alkalmazó képeket kell sorolnunk. Ahol a fotó vagy a fekete-fehér fénymásolat a meghatározó építőelem, ott a szürrealista montázs (tehát a váratlanságra, a meglepetésre építő szándék) vagy a moralizáló, narratív ikonikus lesz az uralkodó képi mozzanat. Ahol pedig a festés-átfestés technikája felé mozdul el az alkotás, ott a kombinatív elvonatkoztatás irányába billen a mű. Nemes számára egy-egy talált, régi fénykép ugyanolyan kváziesztétikai egyediséggel bír, mint egy-egy műalkotás (hiszen a negatívok már elkallódtak), így a rajtuk elkövetett gesztus hasonló, de fordított előjelű, mint Duchamp destrukciója a *Mona Lisán*. Ott a hírnevesből lesz közönséges, míg itt a hétköznapiból kiemelt szerepkörű.



Nemes László:
Kék rapszódia,
2011,
akril, vászon,
fotó: Novotny
Tihamér

A második bizonyára a legmarkánsabb csoportba sorolandók azok a művek, amelyek a tiszta festői felülethatásra törekednek, s éppen ezért a mértani foltok és faktúrák, anyagnyomatok (négyzet, téglalap, trapéz, háromszög), a laza geometrikus struktúrák egymásra-egymásba épülő és egymás mellé helyezett területeinek összehatásaként határozódnak meg, fejlődnek képpé, sőt itt-ott egy-egy gesztus jellegű, disszonáns elemet is képesek magukba építeni.

Az első képépítkezési technika nyilvánvalóan az 1950–60-as évek pop-art módszereire vezethető vissza. Gondolunk itt a rauschenbergi „kombinált képre”, ahol együtt jelenhettek meg az önkényesen színezett fotókollázsok, a viaszos felületre átdörzsölt nyomdai fotók, a benzinlevonatok, a sablonhasználat eredményezte ismétlődő motívumok, valamint a gesztusszerű festett felületek, sőt a térbe kinövő, plasztikus tárgyi elemek is.

Vagy megemlíthetnénk a Wolf Vostell által alkalmazott „dekollázs-mimézist”. Ebben az eljárásban ugyanis a művész a felfokozott hatás kedvéért össze nem illő fényképeket montírozott egymásra vagy egymás mellé. Vagy még inkább beszélhetnénk a „plakátosok” által bevezetett igazi, a szó szerinti értelemben használt dekollázsról, ahol a rétegesen „visszaszedett” kép véletlenszerűségében elvezethetett a teljesen absztrakt hatású formátlanságig (Raymond Hains, Jacques Villeglé, François Dufrên, Mimmo Rotella).

De az anyagokkal történő képépítkezés szálán akár a kubista-dadaista-szürrealista kollázs is visszamehetnénk. Például a Picasso, Juan Gris, Georges Braque által az 1910–20-as években képviselt szintetikus kubizmusig, amelyben vagy az érzelmi alapon működő dekoratív folt hatás, vagy pedig a síkban kiterített, egyszerre érzéki-hangulati-gondolati feldolgozást nyert, körüljárható tárgyak és a valóságosan is beragasztott papírhulladékok játszották a festői főszerepet. Hogy Kurt Schwitters dadaista Merz-képeiről és Merz-konstrukcióiról már ne is beszéljünk.

A második képépítkezési technika pedig nyilvánvalóan az 50-es évek tasizmusára (a lírai absztrakt, az informel, az absztrakt expresszionizmus nagyobb folthatásokra törő megnyilvánulásaira) vezethető vissza. Ennek lényege a szürrealista automatizmuson és az emocionális expresszionizmuson alapszik. Itt a fő cél azonban az ellenőrzés alá vetett kép tudatos fejlesztése. Ez pedig a festői és nem a konceptuális, nem a rendszerelméleti, hanem a játékos és az ösztönösen építkező, lágy struktúrák, valamint a véletlenszerű hatások elérésében mutatkozik meg. Maga a francia kifejezés is (la tache) foltot, pecsétet jelent.

De ez a szó szoros értelmében vett festői vonal vég-eredményben az expresszionista geometrikus absztrakcióig vezethető vissza. Gondoljunk például Paul Klee

a 20-as években keletkezett, „térarchitektúra” jellegű, „ritmikai komplexitást” eredményező színjátékaira és színrácsaira vagy Marcel Janco geometrikus elemekből komponált festett képeire, vagy akár Kassák „képarchitektúráira”.

Nemes László esetében tehát ez a kétfajta festői örökség és felfogás ötvöződik egymással, ezek határozzák meg a tiszta absztrakcióra törő képeinek felületét és minőségét. Egyrészt az érzelmi-hangulati alapon működő színhatások és az ecsetkezelés, másrészt az elidegenítő hatást keltő, par excellence értelemben vett mechanikusabb, anyagszerű és anyagelvű beavatkozások (a hengerezés, a sablonhasználat, a cuppantások, a lenyomtatások, a törlések stb.). Tehát a konkrét figurális motívumokat hordozó, popos kollázslemek átalakulása tiszta, geometrikus színfoltok térképévé – nyilvánvaló. Tudomásom szerint az erdélyi képzőművészetben három alkotónak voltak ilyen vagy olyan értelemben hasonló jellegű kísérletei. Nagy Pálra, Albert Lászlóra és Vilhelm Károlyra gondolok.

A magyarországi művészeti élet lírai absztrakt vagy absztrakt szürrealista nyomvonalán haladva igen gazdag és immár klasszikusan magas színvonalú előzményekre akadunk Martinszky János, Lossonczy Tamás, Gyarmathy Tihamér, Martyn Ferenc, Vajda Júlia, Barcsay Jenő, Karátson Gábor, Ország Lili művészetében vagy akár a 60-as évek organikusabb, kvázi informel (Hortobágyi Endre) és a strukturálódó lírai tasizmus törekvéseiben is (lásd Bak Imre és Molnár Sándor korai képeit). De a változatos felületkezelésben és a szürrealista montázstechnikában oly leleményes és gazdag szürnaturalizmus, valamint a pop-art törekvések képviselőinél is megtalálhatjuk az igen erőteljes előképeket. (Csernus Tibor, Konkoly Gyula, Lakner László, Frey Krisztián, Tóth Endre, Altorjai Sándor és Gyémánt László ilyen irányú törekvéseire gondolunk.)

Nemes László tehát ezt a tiszta absztrakcióra törő, egyszerre személyessé és elidegenítetté tett képet egyrészt elviszi a homogénebb és egyben zaklatottabb felületeket képező, texturális hatásokat keltő gesztusfestészet irányába, másrészt a térbe kimozduló, reliefszerű plaszticitás felé. Más festményei esetében az elvont képi szerkezet olykor meghatározható, máskor csak sejtetett emberi figurát olvaszt és rejt szerkezetébe.

Balatoni kvázi tájképein például a természeti absztrakció hoz létre különös, atmoszferikus hatásokat: a víz, a levegő, a vitorlás hajók egymásba tűnő villanásai egyszerre remegő foltokká, áttetsző, síkszerű lapokká és geometrikus formákká változnak. Viszont Nemes pasztellképei kissé elkülönülnek az eddig említett festményektől. Ezek a színes festői grafikák leginkább erotikus képzeteket keltő, biomorf formáikkal, halvány és finom, erőszakos és vadul erőteljes, sötét és fekete foltjaikkal nemcsak az emberi test és a növényi vegetáció sejtelmesen buja for-

máit idézik fel, hanem az érzelmi alapon működő absztrakt expresszionizmus máig tartó hatását is érzékeltetik velünk.

**Zöld-vörös (Piros-fekete-fehér) –
Nemes újabb képeiről, 2013 szegletkövén állva**

„... az én maga a színben van.”²
(Rudolf Steiner)

Nemes László festőművész 2008 januárjában, 60. születésnapjához (1948. április 11.) közeledvén Vajda Lajos-díjban részesült Zalaegerszegen. Abban a délnyugat-dunántúli városban, ahol a díj később leginkább Szentendréhez köthetően elhíresült névadója született 1908-ban, és ahol a kolozsvári gyökerekkel, majd marosvásárhelyi tapasztalatokkal rendelkező, azután a bákói önkéntes „száműzetésbe” is belekóstoló képzőművészünk Romániából (Erdélyből) átköltözve új életlehetőséget keresve magának, 1990–91-ben letelepedett.

Tudjuk, alkotónk 1974-ben a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán végzett, Kolozsváron. Abban a valamikori erdélyi fővárosban, ahol olyan mesterektől tanult, „akik Bécsből, Münchenből és Párizsból hozták azt a művészeti erőt és tudást, amelynek segítségével – a régi tradicionális erdélyi polgári értékekkel és az erdélyi hittel – sikerült egy igazi iskolát teremteniük” – teszi hozzá az alkotó egy nekem írt villámpostai levelében.

Ahhoz, hogy valamelyest megértsük ennek a kacifántosan gyors és eleven, majd sűrítetten drámai romániai korszaknak a történetét, a legjobb, ha magyarozatként újra a művész szavait idézzük egy másik elektronikus leveléből. „Már a 70-es években átjártam kolozsváriként abba a világba, ami akkor egy kuriózum volt számomra [Marosvásárhelyre]. Ott mindenki csak magyarul beszélt és különös hangulata volt a városnak: kicsit kis- meg nagypolgári, ahol a vidéki intelligencia jelenléte kellemes, jó hangulatot teremtett. A helyi Orvosi Egyetemnek az akkori kultúrát nemzeti elkötelezettségből is támogató felső – anyagilag tehető – rétege jövőt ígért mindenki számára. Nem beszélve a Művészeti Gimnázium vonzó szellemi erejéről, ahol olyanok tanítottak, mint Nagy Pali. [...] Nyilván a legtöbben a kolozsvári egyetemről érkezünk ide, de voltak bukaresti végzősök is, és hirtelen arra eszméltünk, hogy egy potenciálisan erős fiatal társaság verbuválódott össze. Akkor még nagyon lázadó voltam. Én is cikkeket közöltem, hogy vége a kissé avított, romantikus tájképfestészetnek, ami akkor egy elfogadott irányt



Nemes László:
Muzsikusz,
2019,
akril, vászon,
fotó: Novotny
Tihamér

jelentett a művészeti közéletben (lásd Bordi András és Barabás István stb. vonalát). Mi inkább a középgenerációhoz vonzódtunk, Balázs Imre, Haller József, Dátu Viktor művészetéhez. Tehát ment a harc! Ilyen körülmények között alakult meg az Apolló kör, galériával is rendelkezünk. Közben ott döngöttek a fiatal tehetségek, akiktől csak pár esztendő választott el. Én még tanítottam őket, Marte Toader, Barabás Irénke, no persze Alex [Krizbai Sándor] és még sokan mások... Folyt a küzdelem a felvételiért, a sikerért. Egyáltalán nem volt olyan egyszerű az élet! Nekem például (mint hatodéves végzősnek) nem engedte meg az akkori Szövetség elnöke, Török Pál, hogy a bemutatkozó kiállításom megnyitóján történjék. Elemzés és méltatás nélkül nyílt meg a tárlat, mert úgymond még túl fiatal voltam. Na, ezeket a kispolgári beidegződéseket kellett lebontani, és az Apolló erre is szolgált. Ennek folytatásaként jött létre az ATELIER 35 [a MAMŰ-t közvetlenül megelőzve, majd azzal párhuzamosan], amit a központból országos szinten szerveztek a fiatal végző-

² STEINER, Rudolf: *A színék lényegéről. Egy színtan vázlata*. Ford. HEGEDŰS Miklós, Bp., ZH, 2003, 66.

söknek 35 éves korig, ami nagyon sok előnnyel is járt. Ennek a társaságnak voltam az elnöke hét évig. Negyvenkilenc, főiskolát (egyetemet) végzett tagunk volt Maros megyében. Valódi erővel rendelkező társaság! [...] A 70-es években Vásárhely még próbálta »tartani magát«, Várád és Kolozsvár már rég elesett. Az éveken át tartó drasztikus és nagyon előrelátó kultúrpolitikai központi tervek meghozták a várva várt eredményt: etnikailag hatalmas iramban változott meg a városok arculata. Óriási tömegek érkeztek a frissen épített panelekbe, ami »természetes« módon megváltoztatott mindent az iskolákban, az intézményekben, a közéletben, az utcán... Egy viszonylagos békés időszak után lassan tudatosodott az emberekben, hogy ennek vége, befellegzett! Vége a kis kellemes vidéki hangulatnak, ahol mindenki mindenkit ismert, és nem nagyon számított az, hogy ki kicsoda. Elkezdődött a kiszorításhoz, ami magával hozta a szembenállást. Akinek ebből elege lett, az beadta a kitelepelési kérelmét. Egyre rosszabb volt ott lenni, mert elkezdődött az erőpolitika, és mi tudtuk, hogy elvesztünk. Diplomáciával és ügyeskedéssel ugyan fent lehetett maradni, de ekkor már tudott dolog volt, hogy csak másodrangú állampolgárként létezhetünk. Folyamatos feladatként lebegett a román politika előtt az etnikai összetétel megváltoztatása. Így lassan elfoglalták azt a Várost, amelyik soha nem volt a győzteseké. Nekem két kiállításomat betiltották, jó négy esztendeig nem állíthattam ki, a munkahelyemről kiraktak, akárcsak a feleségemet. Ekkor már az a mag, akikkel indultunk a '70-es évek végén, már régen Magyarországról szemlélte az eseményeket, és megalkották azt a »nosztalgikus« MAMŰ-t [a Marosvásárhelyi (Magyar) Műhely helyén az 1991-ben alapított MA (születő) Művek Társaságot], amelyből azóta fokozatosan eltűnt az indulás, a kezdetek igazsága.”

Az országcsere tehát – ebből a sajátságos kelet-közép-európai, majd közép-kelet-európai nézőpontból szemlélve a dolgot, azaz a mai uniós helyzetből is visszatekintve, milyen abszurdnak tűnik már maga a felvetés is! –, ha nehezen is, de megérlelte a maga gyümölcsseit, hiszen az örökké nyughatatlan, kereső-kutató és használni akaró, cselekvő szellemmel megáldott Nemes László itt talált magának új működési területet. Így a rangos díjat nemcsak nívós és kiapadhatatlan alkotói tevékenységéért, hanem a kulturális közéletben betöltött közvetítői, oktatói és szervezői szerepéért is kapta. Tudniillik megtanulván szlovénul, eredményes együttműködésre készítette Zala megye határos régióinak más-más országokhoz tartozó, más-más nemzetiségű művészeit; részt vett a helyi, VITRIN nevű Kortárs Képző- és Iparművészeti Egyesület megalakításában; kiállításokat és művészeti eseményeket szervezett a lendvai Bánffy Központ galériájában, és sorolhatnánk.

Ennek ellenére úgy tűnik nekem, hogy Nemes Lászlóban sem a nemzetben gondolkodó kulturális közszolgáltatás, sem a kovász- és a katalizátorszerep nem nyomta el az alkotóembert, hiszen idestova majd ötven éve tartó pályafutása során sok száz festményt, grafikát, szobrot alkotott és halmozott fel jó néhányszor költöztetett műtermében. Ami legelőször feltűnik munkáival kapcsolatban, hogy vissza-visszatérően ragaszkodik az olyan, bár nyelvben és kifejezési eszközeiben megújított, mégis hagyományos festészeti műfajokhoz, mint a portré, az akt, a csendélet és a tájkép.

A másik: képeinek tekintélyes része az absztrakció és a figuráció határmezsgyéjén táncol. Tudniillik, amikor figurális és ábrázoló, sohasem tisztán naturális vagy reális. S amikor tisztán absztrakt és expresszív, sohasem abszolút elvont és tárgy nélküli. Inkább asszociatív és sejtető, gesztusaiban jel- és formateremtő, valamint szerkezetes kompozíciókban gondolkodó, a látott, a megtapasztalt élményforrástól érzelmileg és intellektuálisan soha el nem szakadó művészet az övé. Ugyanakkor az egykorvolt Miklóssy Gábor- és Abodi Nagy Béla-növendék mintha megőrzött és továbbvitt volna néhány alapvető szemléleti vonást mestereinek örökségéből. Ilyen alapvonás például az anyagnak és a spirituálisnak, a szépségnek és a szelleminek az összekapcsolása a képek jelrendszerében. Vagy a formának és az aranymetszéses szerkezetnek, a színnek és az érzelemnek, az intellektuális és tudattalan tartalmaknak a paritásos alapon működő kiegyensúlyozása és arányos megjelenítése a felületeken.

A hagyományos műfajokhoz történő visszatérése azonban mindig egy-egy új formai, technikai és eszközhasználati megközelítéshez, illetve új érzelmi-gondolati felfrissüléshez és feltöltődéshez kötődik. Általában a tér és a forma viszonya izgatja őt. Ez szinte minden művének alfája és ómegája. A megélt mindennapok és a belső érzésvilág jelként vagy formakomplexumként való megfogalmazása. Mintha mindig jelenetekben vagy jelkoncentrátumban gondolkodna, ezért általában kiemel, elvonatkoztat és összerak. Jól követhetők ezek az ábrázolási módosulások a csendéleteiben, önarcképeiben, portréiban vagy aktképeiben. Ez utóbbiak esetében világosan elkülöníthető formai és technikai ciklusokban jelentkeznek a nőiességet, a nemiséget, a szexualitást és az erotikát és/vagy a szent szépséget kidomborító, kihangsúlyozó képtípusok.

Nemes szereti nézni, bámulni, megélni, tanulmányozni, megítélni a természetet, az embereket és a körülötte lévő viruló, szenvedő dolgokat és helyzeteket, s ezekre az élményekre visszakacsintva építi fel a saját tereit, színpadait, formáit, színeit és jeleneteit, amelyeknek a valóságos vagy lelki-képzeleti főszereplője mindig ő maga. Vagyis az empirikus érzékelésen innen és túl a tudatalatti, az ösz-

tönvilág felbukkanásának fontosságát és az asszociációs mezők közbelépésének jelentőségét egyformán hangsúlyozza.

Jó példák erre a magatartásra a 80-as évek közepén keletkezett úgynevezett *Madárijesztő-ciklus*ának a darabjai vagy a *Fehér szivárvány* című tájképe, amelyekben annak az elsivárosodott életérzésnek és közérzetnek adott hangot, amely a korabeli Romániában a diktatúra következményeként a lelkeken általánosan eluralkodott. Ebben az időszakban festményeiben és grafikáiban gyakran ábrázolta magát méltóságteljes, bölcs bohócként, aki néha áldásosztó mozdulatot tesz „hívei”, barátai felé, akár egy türelemre intő, kitartásra buzdító, humanista „pantokrátor”. Áttelepedésekor a bohócsapkát egy újabb festményén levette, s talán a bűcsű gesztusaként egy sötétzöld hegyvonulat előtt álló világoszöld kubusra helyezte (*A bohóc sapkája*). De előbb egy pasztellképén megrajzolta az 1989-es romániai „forradalom” előérzetét, egy zöld kereszten függő drapériába burkolt kifehéredett, ötágú csillagot (*Fehér csillag [A forradalom előérzete]*). Egy másik menedék- és hitvallásszerű önarcképén *Sámánnak* festette önmagát, ökörszarvakkal, busószerű maszkárral, sárga széki szalmakalapban, feje felett jobbról napjellel, balról a csillaggéval, testén kék lajbival, összekulcsolt tenyerében kis életfapalántával.

A 90-es évek azonban már az új kísérletezésekkel, egy, az otthonról hozott formanyelv helyébe lépő, a gravitáció törvényeitől elszakadni kívánó absztrakt és expresszív, lebegő világ megalkotásával teltek el (*Motívumok ciklus*). Ezekben a nyomdafestékkal rétegesen felhordott felületekben – ahol a hengerezés, a nyomókartonozás, a festékvizezés, a csurgatás, a frottázsolás, a benzinlevonat-átültetés, a fotó- és fénymásolat-beragasztás posztpopos gesztusai mind-mind szerepet kaptak – a művész mintegy kitorve a természet világából megteremtette magának a saját, elementárisan alanyi forma-, felület- és jelrendszert. Ettől kezdve Nemes minden újabb és újabb ciklusában és témafelvetésében erős szerepet játszik a merész gesztusképzés, a felszabadult ecsetjárás, a felfokozott színkezelés, a felületképző anyagrétegezés, a plasztikus jeltelemzés, az applikációs technikát alkalmazó kollázs- és montázselvűség, valamint az ellentétekre épülő textúraalakítás. Így újulnak meg nála a már emlegetett, hagyományos festészeti műfajok.

A portrék között megjelennek például a *Mona Lisa* festményt a neodadaista és neopopos gesztusokkal a technikai átmásolás útján „átszerkesztő”, dehonasztáló és deheroizáló típusú kombinált képek. Majd az egészen más érzelmi oldalról kisajátított, újraszakralizált, szintén a beragasztásos technikai megoldásokkal élő, színezett anyagpaszta-felületeket, illetve jel természetű plasztikus gesztuselemeket alkalmazó, bordűrkeretes *Garamszent-*

benedeki Madonna típusú sorozat darabjai. Ezzel a ciklussal olvad egybe, illetve ebből nő ki az úgynevezett *Zene sorozata*. Ezeken (és a legújabb) festményeken a távolkeleti és a kalotaszegi színvilágra utaló, filozófiai töltetű komplementerek, a zöldek és a vörösek viszik a prímét, a szólamot. Emellett a narancsok és a rózsaszínek, a lilák és a sárgák adják a kísérő dallamot, a fekete kontúrok a kontrát, a fehérek meg a szüneteket. Az erős lüktetésű, tobzódo színhangulatokat és színáramlásokat pedig az ittott felbukkanó fekete-fehér fénymásolat arcberagasztások, a rajzos hegedű- vagy zongorabillentyű-motívumok, valamint a betűkonkrétumok „akasztják” meg. A már említett erotikus aktok között – valószínűleg az előbbi ciklus ellenhatásaként – felbukkannak az ikonikusság irányába vitt, az előzőekhez hasonló technikai megoldásokkal élő, de a festett és/vagy ragasztott felületeket olykor a nyersvászon kontrapunktjával kiemelő, egyszerűbb képtípusok is.

Közben Nemes, körülbelül a 90-es évek közepétől kezdődően, Szily Géza hatására és biztatására, a korai Kandinszkij-művekre emlékeztető, félabsztrakt akvarell tájképek festésébe fog (*Koszovó ciklus*, *Lendva-vidék*, *Lendva-hegyi nosztalgia*), amelyekben visszatér a természet színeihez és anyagaihoz, a „klorofillhoz”. „Ha a festészet

Nemes László:
Szembesülés,
2014,
akril, vászon,
fotó: Novotny
Tihamér





Nemes László:
Zöld univerzum,
2014,
akril, vászon,
fotó: Novotny
Tihamér

líra, akkor a festészetben belül az akvarell az igazi költészet” – mondja a művész.³ Erre a délszláv háborúra reagáló, zaklatott és drámai, valamint a pannon derűt megjelenítő, szenvedélyes örömfestészetre a csendéletképeknek a legújabb sorozatával, az úgynevezett *Virágok* vagy másképp *Az ezredforduló virágai* című ciklusával teszi fel a koronát, ahol az *a la prima* feldobott, lobogó, tobzódó félabsztrakt és absztrakt színpamacsok, a lángoló koloritorgiák és rezgő-hullámzó szivárványenergia-csokrok szinte érzéki gyönyörökbe kergetik a szemlélőt.

Állítom hát, aki ilyen festői képességekkel és kvalitásokkal rendelkezik, mint Nemes László, aki az anyagkezelés és festékfelrakás, a színalkotás és színkeverés, a formafelbontás és formaadás, a szerkesztés és komponálás, a vonal- és ecsetjárás minden megtanulható és elsajátítható Graham Sutherland-i, Gadányi Jenő-i, Bene Géza-i, Vaszilij Kandinszkij-i vagy Robert Rauschenberg-i csínját-bínját ismeri, aki ilyen átérzéssel és odaadással öleli magához és írja ki magából a világot, aki ennyire sírva és nevetve is társa az érzékek birodalmának és a metafizikának, a szentnek és a profánnak, az igazán megérett

már egy komolyabb elismerésre. Mert az még valóban késik.

„Zöld” – olvashattuk egyik közelmúltbéli kiállításának meghívóján (Vermes-villa, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, 2013), ahol az utóbbi néhány évben ilyen tematikában született festményeinek legjavát tette közszemlére. Pontosabban fogalmazva, vagy inkább a tapasztalati érzékiségből kiindulva, a zöldbe mártózó zöldek, a zöldben tobzódó zöldek, a zöldtől csöpögő zöldek, a zöldtől zöldig lobogó, sötétedő és világosodó klorofillek gomolygását, lendületét, életmozdulatait, „titáni” és szentlelkes erejét láthattuk növekedni és fogyatkozni ezeken a képeken. Persze itt-ott előtörtek, elő-előbukkantak a zöldek közül a vörösek és a melegebb színek is, mint a narancsok, a sárgák vagy a rózsaszínek, nemkülönben a feketék és a fehérek.

A zöldről általában azt tudjuk mondani, hogy a természet színe, szimbolizálja a fejlődést, növekedést, teremtet, tavaszt, termékenységet, reményt, feltámadást, halhatatlanságot, öröklétet, örök szerelmet, biztonságot, nyugalmat, állandóságot. A vörös vagy piros szín a magyar népművészetben a leggyakoribb. Tradicionálisan elsősorban

³ NEMES László: *Pannon ősz*. 1997, katalógus-előszó.

az öröm, a lelkesedés, az ünnepi hangulat, az egészség, a szerelem kifejezője. De a pirosnak a vérrrel, a tűzzel, a fény-nyel és a nappallal is van kapcsolata. A vérontás, a háború, az ördögi vonzások, pokoli borzalmak színe úgyszintén a piros. A katolikus liturgiában Krisztus és a vértanúk színe.

Ám szőjük tovább a színek és hangulatok hálóját Nemes egy másik, nekem címzett elektronikus levelének gondolatfonalával, 2012. december elejéről idézve. „... ez idáig minden korszakom valamilyen módon kapcsolható mindahhoz, amit az életem során megéltem, ami nem más, mint egy életrajz különböző szakaszainak színnel, formával történő kifejezése. És sokszor a választott anyag is belesimult az élményt jelentő személyes dolgaimba. Most az utolsó időben – így 60 éven túl – már csak a tiszta festészet érdekel. Mindent, amennyire lehetett, a tradicionális kifejezőeszközökre szűkítettem: az ecsetre és a festékre; valamint a két fontosabb komplementer színre. De ez már egy bizonyos szempontból nézve eszmei, filozófiai történettel bír. A Távol-Kelet és Kalotaszeg színvilága kell hogy összpontosuljon képeimen. Egy megélhető katarzisz élményét tűztem ki célul. [...] Jártál nálam, aludtál nálam. Tudod, hogy Kolozsvár és Marosvásárhely után nagy elszántság volt a részemről egy kis göcseji falut⁴ választani szálláshelyemül: a viszonylagos elszigeteltséget. Ez a sorozat is a direkt kapcsolatot jelenti a természettel: Föld – Víz – Levegő!”

Vagy itt van egy újabb bátor, őszinte, szókimondó, már-már szeméremszertől kitarulkozó, a „műhelytitkokba” bepillantani engedő, érzéketlen levél. „Van itt minden: csurgatás, simogatás, mély döfködés – mint valamikor, vagy nem is olyan rég a szép kacagó pina részébe, felületébe –, taktilitás, vizualitás, és még ki tudja mi minden... Talán ezekből előjön, kiérződik a szintézis irányába való törekvésem. [...] Maximális feszültséget szeretnék elérni kevés eszközzel és főleg a színek mágikus, ösztönös erejével. Kisgyerekkorom óta bennem van a két szín; a nagy-mamám bibliájában hordott trikolór és minden, ami Kolozsvárott a magyarságot és ezt az életérzést jelentette: a nagy élmény és a különös, megmagyarázhatatlan vonzódás a komplementerek irányába. Nem is beszélve a Kelet felfedezését zenében és táncban, igaz, csak virtuálisan. Ezek a képeimen a térbeliség és annak érzékeltetése kissé elmarad, illetve nem annyira fontos. A szín a lényeg! De azért mindig reménykedem, hogy ott van ezeken a munkákon az a sajátos formavilág, amivel tudok játszani, amit a magaménak érezhetek.”

A szimbolikus és érzelmi színfelfogás találkozásának katartikus szellemi és érzéki élményét Rudolf Steinernek

A színek lényegéről elhangzott és rögzített gondolatai is alátámasztják. „Ezeket a dolgokat semmiképpen sem lehet durva fizikai fogalmakkal felfogni. Ezeket a dolgokat fel kell emelnünk az érzésvilágba, és az átszellemített érzéssel kell őket megragadnunk.”⁵ Vagy másutt: „A színnel együtt kell élnem lelkiileg, együtt kell örülnöm a sárgával, a vörösben éreznem kell méltóságát, vagy komolyságát, a kéknél éreznem kell szelíd, szinte azt mondhatnám: könnyes hangulatát; át kell tudnom szellemíteni a színeket, ha benső képességekké akarom átalakítani őket. [...] Ez nem azt jelenti, hogy szimbolikus módon kellene festenünk, hogy ezt az egész művészi eljárást válasszuk: [...] arról van szó, hogy megtanuljunk a színnel együtt élni.”⁶

Ha azonban a zöld szín valódi mélységét, értelmét, jelentését, misztikumát és kisugárzást keressük, azt sokkal inkább Hamvas Béla *Wordsworth vagy a zöld filozófiája* című esszéjében találhatjuk meg. Tudniillik Hamvas az angol romantika költőjének személyiségét és létszemléletét elemezve lélegzetelállítóan bölcs és lényegre tapintó következtetésekre jut. Ennek érzékeltetésére csupáncsak töredékesen, de őt idézem. „A természet felé senkinek sem az emberi, hanem az emberinél sokkalta mélyebb és ősből Énje fordul. [...] Több lelkünk van, mint ahány lény egy csepp vízben, mint ahány csillag a Tejútban. Az első mindannyit megelőzi. Ez az Első. Az első s ezért a legegyszerűbb. Az Ős Lény. Az Egy. [...] Az Első Lélek számára a természet a legmagasabb világ, amit még megért. [...] Mintha a természet nem lenne sok, hanem Egy. S mintha a természet nem lenne kint, hanem bent. S mintha a természet nem lenne tárgy, hanem Lény. Nagy Lény. A Nagy Lény nem férfi, nem nő. Az Első Lélek nem tud férfiról és nőről. Benne minden Egy. Férfi és nő egyben, de nem úgy, hogy a kettő egybeolvadt, hanem úgy, hogy még nem vált el. Az Első Lélek ős nemű. [...] W. Wordsworth költészete zöld abban az értelemben, ahogy Goethe mondja: a zöld a legkevésbé emberi szín, amely az emberi világtól legtávolabb fekszik, és a szín az embert el is emészt. [...] A wordsworthi természet is ilyen égés, ilyen zöld fellángolás, lobogó zöld tűz, égő és forró zöld. [...] az őstűz, az a tűz, ami a füvekben ég. [...] A zöld a szentlélek színe.” Aki tehát a zöld természetét átéli és megérzi, az misztikusan lát. S aki misztikusan lát, az a látható és a láthatatlan jelenségek között lévő viszonyt felfedi. „A misztikus szem meglátja [...], hogy az anyag mögött szellem van, a test mögött lélek.”⁷

Nemes Lászlónak az a véleménye, hogy minden alkotói műfajban, ahol lélek és eszme létezik, mindig a gyö-

⁴ A festő Zalaegerszeg mellett, Szentkozmadombján is vásárolt egy parasztházat, amelyet lakhellyé és műteremmé alakított.

⁵ STEINER: *i. m.* (2003), 51.

⁶ Uo., 63–64.

⁷ HAMVAS Béla: *A láthatatlan történet*. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943, szamizdat, faksimile kiadás, 32–47.

kerek tisztasága, a mélyről jövő erő nagysága a fontos, akárcsak a természetben. Szerinte ezt a szüzi tisztaságot vesztítettük el a globalizáció „eredményeként”. Pedig átértelmezett, átdolgozott formában újból megelhetnénk magunkban ezt az erőt, ezeket a gyökereket, mert a világban uralkodó mai trendek bármelyik városban, országban, földrajzi féltekén megtalálhatók. Ilyen figyelmeztető jel, tanúság és tanulság számára a tragikusan korán elhunyt Nagy Pál képzőművészeti hagyatéka, életműve, amely eszmeiségében, érzés- és formavilágában kilógott a korabeli erdélyi világból. Mégis, amit teremtett, az egy olyan önálló, rendhagyó transzylvan arculat, amely versenyképes a trendek és a főáramok mesterséges univerzumaival. Mély tapasztalatok útján megszerzett véleményének summázata, hogy „nem elég az adminisztráció, ha nem születnek tehetségek. NEM ELÉG!”

Nemes László rendkívül örül annak, hogy ebben a nagy globalizációs jövés-menésben van egy hely számára, ahol biztonságérzet tölti el, ahol érti a természet által teremtett táj, domborzat és vegetáció misztikáját, a föld, a víz, a levegő szerkezetét, a helyi génusz lélekre ható kisugárzását, amely nem feledteti vele az összehasonlításból származó nagy összerakás Hamvas Béla-i izgalmát. Vagy másképp: „napi fizikai létünk csak egy illúzió, a lelki otthonosság nélkül semmit sem ér” (ez és az előző idézet a nekem írt e-mailból).

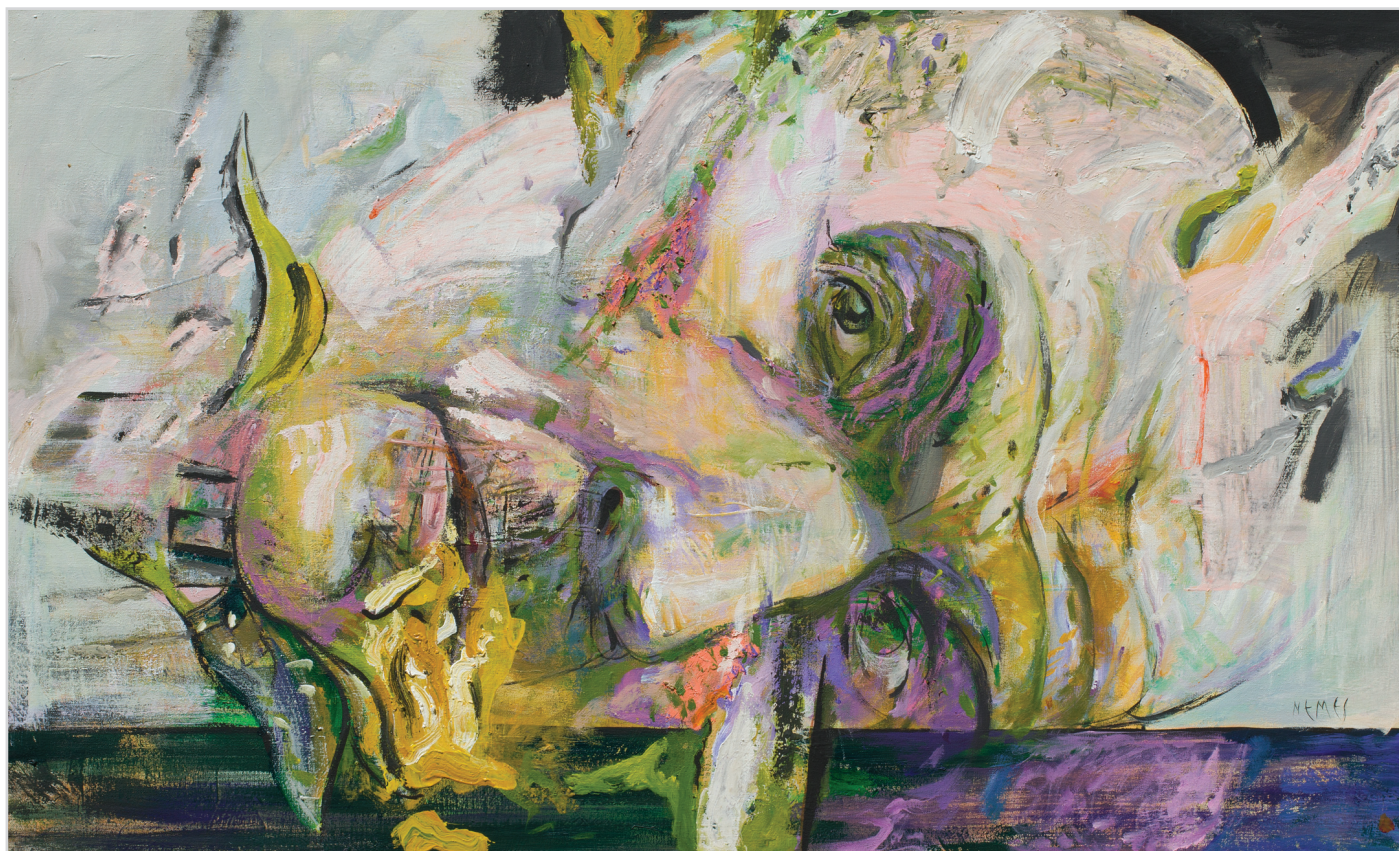
A *Genesis* című kiállítás tanulságai

(Keresztury Dezső VMK, Gönczi Galéria, Zalaegerszeg, 2014)

Nemes László festőművésszel egyszer 2014. január 29-én találkoztam zalaegerszegi műtermében, ahol gyors mustrát tartottunk a legfrissebb és a régebbi művei fölött állva. Természetesen fényképeket is készítettem a hangulat megörökítése és az emlékezet kedvéért, majd a beszélgetést vacsora mellett folytattuk, a művész közeli otthonában. Hazatértem után a világhálón váltottunk néhány levelet a Gönczi Galériában szerveződő *Genesis* című tárlatáról, és kértem őt, hogy írásban is fejtse ki nekem ehhez a művészeti programjához kapcsolódó nézeteit. A továbbiakban tehát az ő vallomásának lényegi részleteit, művészetével kapcsolatos meghatározásait és körülírásait használok fel arra, hogy vele együtt gondolkodjak nézeteiről, újabb keletű munkáinak természetéről és összefüggéseiről. Nem utolsósorban volt festőtanárának, Miklóssy Gábornak az eszmerendszerét is itt-ott megidézzve, hiszen a hajdani mester szigorúsága és következetessége, felszínességellenessége, mély intellektusa feltételezésem szerint – akár inspirátorként, akár „felettes énként” – meghatározó lehetett Nemes László fejlődésére.

Miklóssynál olvashatjuk *A kompozícióról* szóló, 1972 körül keletkezett pedagógiai elmélkedésében, hogy „van

Nemes László:
Önarckép
(meditáció),
2015,
akril, vászon,
fotó:
Seres Péter



egy kitermelt fiatal nemzedék, amelyik elég felületes akar-noksággal a régi ismeretekből nem tudott annyit elsajátítani, amennyi egy új művészetben is szilárd alap lehet. Ez a fiatal réteg általában nagy kollektív sodrásban él, és az uniformizált életkeretben épp a saját egyéniségét (ha egyáltalán van) nem tudja kifejleszteni, amire a legbüszkébb akarna lenni, pontosan egy kapzsi türelmetlenség miatt is.”⁸ Az egykori mester világosan látta az új irányzatok csapdait. Ugyanebben az írásában folytatja gondolatait. „Nem vitás, hogy a főiskola nem maradhat meg a múlt századi akadémiák poros szemléleténél. De az sem vitás, hogy a növendék az újnak képzelget ne úgy hasonítsa át, mint amikor a néger sárga cipőt húz, és cilindert tesz az úszónadrág mellé. [...] Ahol a törvény megszűnik, kezdődik a zsarnokság vagy az anarchia.”⁹ Majd nem sokkal lejjebb Schellinget idézi, aki azt mondja, hogy „»az igazi jövő csak a romboló és megőrző erők együttes eredménye lehet. Éppen ezért nem a gyenge, az újkor minden evangéliumának uszályába került szellemek, hanem csakis az erős, ugyanakkor a múlthoz is ragaszkodó szellemek azok, amelyek képesek az igazi jövő megteremtésére.«”¹⁰

A fiatal, frissen diplomázott Nemes Lászlót is valószínűleg megérintette ez a „kapzsi türelmetlenség”, hiszen ő is „kereső és megújításra vágyó” alkotója volt saját generációjának, ám mindig is hitt „a szakmai tudás felsőbbrendűségében”, „a tanulási folyamat” szükségességében, az alkotás társadalmi, kulturális és szellemi beágyazottságában. Ezért történhet meg velünk, nézőkkel például az, hogy ha meglátjuk azt a bizonyos vízszintesen húzódó, gesztusértékű kék foltot a *Nehéz születés* című aktfestményének felső harmadán, természetes reakcióként Vermeer *Lány gyöngyfülbevalóval* elnevezésű képe juthat az eszünkbe, ahol a nő turbánján ugyanezzel a – megidézett – színrel találkozunk.

Nemes nagyon is tisztában van azzal, hogy csak annak lehet jövője, akinek múltja van. Ő tehát nemcsak, hogy nem tagadta meg, de keresi, kutatja is európai és nemzeti műveltségi gyökereit és szellemi közegét. Vállalja szűkebb és tágabb társadalmi környezetét, megvallja hovatartozását, személyes hitbéli elkötelezettségét, megfesti érzelmi életét és élményeit. Tudja, hogy a valódi művészet nem pusztán „exhibíció”, önmutogató feltűnési viselkedés, hanem egy olyan folyamat eredményeként születik meg, amelynek megvannak a szilárd alapjai. Mert az egyéniség csak úgy keletkezik és marad meg, ha szuverén kifejezési eszközei nem levegőbe rakott vakolatra, „hanem mélyen alapozott építmény falára kerülnek” – ahogy Miklóssy

Gábor is állította egy vele készült riportban.¹¹ „»Csak aki már valaki, az csinálhat olyat, ami már valami«” – éled fel bennünk Goethe mondása.¹² „»A művészetben nincs lift«” – mondotta volt Kodály Zoltán.¹³

Nemes László a már emlegetett, 2014. február 5-én kelt elektronikus levelében a következő előzményekkel vezette be *Genezis* című tárlatát: „... az utolsó kiállításomon szembesülhettem azon törekvésemmel [ez volt a *Zöld* című tárlat a dunaszerdahelyi Vermes-villában, 2013-ban], amely egyfelől kereste a tiszta festészet eszközeit, az ecsetkezelés tradicionális tudását és emlékeit két komplementer [a zöld és a piros] viszonylatában, a plasztikai térben. Kutatta azon formai megoldásokat, melyek kokettálnak a dekoratív világ és a harmadik dimenziót sugalló megoldások irányába. Igazi küzdelemként éltem meg ezt, harc volt ez a felületen a felületért, az ösztönösen és tudatosan keresett motívumokért, amelyek bennem lehetnek. Magammal hozott és belém égetett emlékek ezek egy közös, de mégis mellőzött világból, Erdélyből, amely a színvilágunkat illetően hasonló életérzés a bartóki és kodályi zenei megfogalmazáshoz. Ez a két szín ott van a lelkekben, a házakon, az öltözékeken, és csak érezni kell. Ez nem egy fölösleges, kisszerű illusztráció a nemzeti hovatartozást illetően, sokkal inkább egy mélyen a lélekben élő, létező kódrendszer egyszerű formája, amelynek ereje van, volt és lesz, akárcsak a *Himnusz*nak, ameddig magyar él a földön.”

Ez a vallomás nemcsak azért fontos számunkra, mert nagyon is szinkronban áll Miklóssy azon tanításával, hogy „a művésznek erőteljes felelősségérzete kell, hogy legyen, ami hozzáfűzi őt közösségéhez, mely kultúrájával elindította ezen a földi úton”,¹⁴ de azért is, mert hallatlan merészségről és szenvedélyről, majdhogynem lehetetlen vállalkozásról tesz tanúbizonyságot – a festők nagyon is jól tudják ezt! – a komplementer színek, gesztusok és foltok elementáris használatában, a sík és a tér újszerű összeolvasztásában. Nyugodtan állíthatjuk, hogy ez a dunaszerdahelyi kiállítás olyan mérföldkő volt Nemes életében, amely egy régi ábrázolási probléma kicsúcsosodásának tekinthető. Erről így ír levelében: „valamikor a 70-es években elkezdtem tömböket rajzolni pasztellel, még sok meg is van belőlük. A *tömb* megjelenítése a térben, keresve a statika és a dinamika lehetőségeit, mindig kísértett engem. A tömbszerű formák megjelenítéséből később elvont keresztjelek, korpuszok születtek, melyek azután még inkább átalakultak. Az emberi lét, a genezis alapjait keresve jutottam el újból a női testhez, születésünk, létünk,

⁸ MIKLÓSSY Gábor: *A szépség, a szellem rangja. Művészeti írások, levelek*. Kolozsvár, Komp-Press, 2004, 37.

⁹ Uo., 41.

¹⁰ Uo., 45.

¹¹ Uo., 32–33.

¹² Uo., 28.

¹³ Uo., 33.

¹⁴ Uo., 34.

érzelmeink tárgyához, a *Földanya*, a tudat alatti titkok fantasztikus világához. Nem annyira egy szürrealisztikus világba, inkább a tiszta valóságba, a női teremtmény érzelmi és tudati feltárásába.”

A művész *Genezis* című ciklusának erőteljesen robbanó, repülő, fröcskölő gesztusrendszerét, valamint a dinamikus festői folthatásokban igencsak bővelkedő képháttereit, illetve a tömörszerű, plasztikus női testeit látva – amelyeken keresztül-kasul futkosnak az érzelmi elfojtásból vagy elragadtatásból származó, lávaszerűen kibuggyanó szenvedélyek és vágyak kézjegyei, hogy szinte szétfeszítik az adott kereteket – valóban felidéződnek bennünk előző sorozatainak a teremtés műveletét és csodáját metaforikusan utánzó, a teret és a síkot össze- vagy inkább egybekavaró színenergiák heves és robbanékony kézmozdulatai. Mindezeket tapasztalva az már bizonyos, hogy Nemes számára „a hideg objektivitás nem lehet célja a képzőművészetnek”,¹⁵ még akkor sem, ha már legalább harminc esztendeje próbálja beemelni a festészetbe a fotográfia tárgyilagossabb, elidegenítőbb technikai megoldásait. Magyarán: a fotórealizmus, a tiszta festészeti és grafikai gesztusnyelv összekapcsolásával, „technikai egyvelegével” olyan összhatást szeretne elérni, amely a dinamikus szemlélet újszerűsége mellett képes megidézni a tradicionális piktúra hangulatát és harmóniáját is. E művek esetében

Nemes László:
Ada Kaleh I.,
2021,
olaj, vászon,
fotó:
Seres Péter



a célja nem kevesebb, mint „az elvont és a hús-vér közelségű igazságok közvetítése; a tapintás, az ízlelés, a szaglás érezhetővé tétele a vizualitás segítségével”: azaz a színesztézia festészet útján történő közvetítése.

Arra a kérdésre, hogy miért jelenik meg sokszor ugyanaz az akt a vásznan és kubusokon, az alkotó így válaszol (a nekem küldött e-mailból, akárcsak az előző idézet): „... szerelmes lettem ebbe a formába, minden kis részletét érzem. Lehet, hogy ő az édesanyám, a szerelmem vagy egy képzeletbeli ideálom. Ő a Földanya, Maya vagy Afrodité, esetleg egy utcasarki nő. Nem tudom, de örök!” *Genezis* – mondja a művész, s a szó, amely származást, keletkezést, eredetet jelent, sőt nagybetűvel még a *Teremtés könyvét* is megidézi bennünk, utal az alkotó formanyelvének fejlődésvonalára, de a teremtés metaforikus voltára is, amelyben festőnk mintegy folyamatosan megkísérli és megismétli az örök Éva archetipusának tudatalattinkból történő egyszerre szent és profán előhívását. És talán az sem lehet véletlen, hogy Nemes éppúgy kedveli az akt műfaját, mint az 1998-ban elhunyt hajdani mestere, aki körülbelül kilencszáz ilyen témájú vászonnal ajándékozta meg utókorát, a tizenötezer hasonló rajzáról már nem is beszélve.

Akárhogy is nézzük, Nemes László művészetének egyik legfőbb ars poetica szigete maga az akt. Tudniillik ebben az általa egyszerre megújított és tradicionálisan kezelt örökös műfajban a szent és a profán, az égi és a földi szemléletével próbálja átmenteni és feltámasztani a kihalt lát szó szépség eszményét. Miklóssy Gábor nyilatkozza az egyik, vele készült beszélgetésben, Paul Valéry gondolatait idézve, hogy „a szépség ma halottszzerű, és helyét a kuriozitás, az extravagancia és az exhibicionizmus foglalja el; lassanként ez a szó, szépség, archaizmussá válik. Ez szomorú megállapítás, mert úgy érzem, hogy az életküzdelemben a szépség varázslata nagyon lényeges, tartalmat adó lendítőerő. [...] A szétbomlás időszaka után a szépség ápolásáról, mi több, kultuszáról lemondani nem lehet. Szeretném remélni, hogy a magasabb rendű emberi szellem védekezni fog a kulturális hóbortok ellen, és a szépség, a szellem rangja, egyszóval az emberiség és méltóság újra megerősíti veszélyeztetett piedesztálját, s az őt megillető helyre kerül.”¹⁶

Amiről még nem beszéltünk

Nemes újabb és legfrissebb önarcképei, expresszív önvizsgálatai nem mások, mint a lélek mélységes bugyraiból kiáramló, a mulandósággal szembenéző kétségbeesések, önmarcangoló fájdalmak, felkorbácsolt indulatok, szívemarkoló érzések és a reménytelenség kísértéseibe esett

¹⁵ „A káposztát meg kell enni, de hogy miért kell megfeszíteni...” Uo., 25.

¹⁶ *Eszményem a szépség, a szellem rangja.* Uo., 35.



kétségbeesések baconi allegóriái. Káros, ellenséges és veszélyes hullámhosszak társalgói; felbomló interferenciák közvetítői; sokkoló információs energianyalábok érzéklői; drámai számvetések kinyilvánításai. Létkérdéseket feszítő XXI. századi egzisztenciális abszurdok grimaszai; tükörbe néző kíméletlen önvizsgálatok „egypercesei”. Elemzések és összegzések sűrítményei; a kétségbeesett önazonosság-keresések erőfeszítései. Védekező önfelmutatások ezek a képek az emberi személyiséget, a nemzeti identitást, a keresztényi megváltástudatot, az idillikus egyéni boldogság-szigeteket felszámolni akaró „átláthatatlanság-kori” agresszió ellenében. Merthogy nemcsak az

önarcképei, a legújabb aktképei, Korpusz-rajzai, lefektetett, élére állított keresztjei, valamint a természetért aggodó, festett papírmásé szobrokkal kombinált térbeli művei, de az *Ada Kaleh* témájú félabsztrakt, félfigurális festményei is – amely munkák egy vízzel elárasztott, a történelem viharában hol ide, hol oda „sodródó” vaskapui Duna-sziget, egy mesterségesen elsüllyesztett hajdan volt paradicsomi emberi világ fájdalommetaforáinak tekinthetők – ugyanerről a bennünk munkálkodó veszélyérzetről, az elmúlásra ítéletettségre, az anticivilizálódás visszafordíthatatlan folyamatáról, az atlantiszi életérzés bennünk munkálkodó „rögeszméjéről” szólnak.

Nemes László:
Ada Kaleh II.,
2021,
olaj, papír,
fotó:
Seres Péter

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„A *Káin visszatért* olyan népirtásként mutatja be a holokausztot, amelyben az ember ember ellen elkövetett erőszaktétele képes volt megfosztani az egyént az őt megillető élet és halál jogától, mégsem tudta teljességgel kitörölni az egyedi kivétel eshetőségét.”

HORVÁTH PÉTER

ma
mű

Szabad emberként meghalni

Egy irodalmi példa az 50-es évek holokausztirodalmából

Bodó Béla: *Káin visszatért*

A magyar holokausztirodalom iránt az elmúlt évtizedekben megújuló érdeklődést látva talán nem túlzás kijelenteni, ha eleget még nem is, de mindenképpen többet tudunk a rasszista genocídium irodalmi jellegű műtfeldolgozásáról, mint korábban. Mindennek dacára korántsem mondható el, hogy a témát érintő prózai munkák érdemben felkeltették volna az irodalomtörténész szakma érdeklődését, és átfogó alap kutatások indultak volna meg a tárgykör feltérképezésére. A holokausztregényként értékelhető művek többségét mindmáig a feledés „jótékony” fátyla borítja, amelyek a múlt néma kövületeiként ma sem részei a kulturális emlékezet archívumának. A következőkben olyan prózai munkára szeretném felhívni a figyelmet, amelynek már megjelenését követően sem sikerült különösebben felkeltenie a kritikusok érdeklődését,¹ és azóta sem tartotta senki közelebbi vizsgálatra érdemesnek. Bár irodalmi remekműnek túlzás lenne minősíteni, a kortársi fogadtatástól függetlenül Bodó Béla *Káin visszatért* című prózai munkája a holokauszt irodalmi tradíciójának olyan darabjaként vehető számba, amelytől nem vitatható el néhány markáns, egyedi művészi ismertetőjegy.² Az elbeszéléskötet sajátos esztétikai megformáltságánál fogva megfelelő alkalmat kínál a nemzetiszocialista népiertás művészi reprezentációját illető elméleti kérdés differenciáltabb megközelítéséhez.

Ha előzetesen vetünk egy pillantást az 50-es évek prózairodalmára, azt láthatjuk, hogy a korszak holokauszt-epikájából leginkább Keszi Imre *Elysium* című regénye maradt meg az irodalmi köztudatban. A mű egy tízéves kisfiú deportálásának, gyermeklágérben, orvosi kísérletek alanyaként töltött hónapjainak, valamint gázkamrában lelt halálának története mellett a szülők sikertelen mentőakcióit és budapesti bujkálását a szocializmus humanista eszménye felől ábrázolta. Bodó *Káin visszatért* című elbeszéléskötete egy évvel később, 1959-ben jelent meg, de a szövegben nem fedezhető fel az ideológiai norma olyan közvetlen hatása, mint az *Elysium* esetében. Mind-

két szerző rendelkezett személyes tapasztalatokkal, milyen a fajpolitika kiszemelt áldozatának lenni: zsidó származásuk miatt a háború alatt mindkettejüket munkaszolgálatra kötelezték. Amíg azonban Keszi soha nem vállalkozott munkaszolgálatosként szerzett élményeinek megírására, s helyette Szabolcsi Bence fiának tragédiáját használta fel regényéhez, addig Bodó nem tért ki a múltjával való szembenézés feladata elől, s rövid prózai írásokban öntötte formába az üldöztetése során megélt tapasztalatait.

Bár több prózai kötete is megjelent, a foglalkozását tekintve újságíró Bodó Béla írói tevékenysége nem vált részévé az irodalomtörténeti diskurzusnak. Munkái közül elsősorban a gyermekirodalom körébe tartozó *Brumi* könyvek váltak népszerűvé a maguk idejében, a meseregényből az 50-es évektől kezdődően több kötet is megjelent. Bodó nevét leginkább a nyomda ördögének köszönhetően őrizte meg az utókor emlékezete, ő volt ugyanis a *Népszava* olvasószerkesztője, amikor az 1953. március 6-i szám címlapján „megrendüléssel” helyett „megrendeléssel” jelent meg Sztálinról egy cikk. A mulasztás miatt a Gyertyán Ervin által írt szöveget ily módon „mélységes megrendeléssel értesült az egész magyar nép Sztálin elvtárs súlyos megbetegedéséről” formában hozta le a lap. A nyomdába leadott példányon ugyan még a helyes kifejezés szerepelt, a hibáért mégis Bodót vonták felelősségre, akit azonnal elvitt az ÁVH, s végül gondatlanságból elkövetett izgatás miatt hat hónap börtönre ítélték. Bár egészségét súlyosan megviselte, pártkarrierjét mégsem törte ketté az eset, rehabilitációját követően a *Nők Lapja* szerkesztőjeként kapott állást. Bodóban tehát a kor represszív történelmi valóságát megszenvedő értelmiségijét tisztelhetjük, amennyiben nem csupán a nyilasok és nácik táborai, hanem a Rákosi-diktatúra börtönménye is osztályrészül jutott neki.

Bodó kisepikai munkája elsősorban a kőszegi munkatábor világát idézi fel. Az író azokkal a munkaszolgálatosokkal került Budapestről a nyilas kormányzati központtá

¹ A ritka kivételek egyike így értékelte a regényt: „Az író művészi igényessége és realista mértéktartása tartalmas, drámai atmoszférát teremt. A *Káin visszatért* című kötet az embertelenség korának értékes

emlékeztető dokumentuma.” V. F.: *Bodó Béla: Káin visszatért = Népszabadság*, 1960. január 4. (2. sz.), 8.

² BODÓ Béla: *Káin visszatért*. Bp., Szépirodalmi, 1959

átalakított Kőszegre, akiket 1944 november végén és december elején a józsefvárosi pályaudvaron vagoníroztak be. Nagy számban voltak közöttük a semleges államok budapesti követségei által védettnek nyilvánított munkaszolgálatos századok tagjai, például Vészi Endre, Fenyő László költő, K. Havas Géza újságíró és Gárdonyi Lajos színész. A pályaudvaron zajló őszi eseményeket *Rámpa* című önéletrajzi tudatregényében többek közt Somlyó György örökölte meg, aki Wallenberg fellépésének köszönhetően menekült meg a deportálástól.

Kőszegre való megérkezésüket követően a foglyok egy része a vasútállomás melletti Czeke-téglagyárba, a városi téglagyárba vagy a Gulner-malomba került. Nagyobb részüket a Kőszeg-Alsó vasútállomás melletti sörgyár épületében, illetve az itt kialakított barakkokban helyezték el. A táborokban nyilasok, az SA őrség, osztrák volkssturmisták és helyi diák leventék teljesítették szolgálatot, a lágerbe zárt zsidók és őreik létszáma mintegy nyolcezer főre volt tehető. Bodó közel négy hónapot töltött el Kőszegen, és ő is azon foglyok között volt, akiket a menekülő németek 1945. március 23-án indítottak útnak Mauthausenbe, Günskirchenbe.

A *Káin visszatért* kötet összesen tizennyolc, rövidebb-hosszabb elbeszélést tartalmaz, amelyekből kirajzolódik a magyarországi holokauszt egyik utolsó fejezete. A történet ideje a munkaszolgálatosok bevagonírozásától a tábori élet ábrázolásán keresztül a nácik által hajszolt fogolymentek felszabadulásáig tart. Egyedül a mű nyitó darabja, *Az orvos és társa* novella szól a józsefvárosi deportálás körülményeiről és a munkaszolgálatos férfiak vonatútjáról. Az egyes elbeszélések lineáris időrend szerint olvashatók, tizenhárom írás a sörgyár területén kialakított lágerben töltött hónapokat, a négy utolsó szöveg a tábor felszámolását követő ausztriai gyalogmenetek megpróbáltatásait ábrázolja, a szabadulás élményéről szóló, *A gyertya eldől* című záró elbeszéléssel.

Miközben Bodó írásai nyilvánvalóan rendelkeznek önéletrajzi háttérrel, művészi megformálásukkor az író mégsem ragaszkodott ahhoz, hogy a krónikás történelmi hitelességével beszélje el a megtörtént eseményeket. Az előzőekben felsorolt művészek mellett a kőszegi tábor foglyai közé tartozott a Wagner-szerepeiről híres ifjabb Ney Dávid operaénekes is, aki nem sokkal a szabadulását követően, június 1-jén halt meg. Bodó külön is szentelt

Auschwitz Blok,
2020,
Auschwitz-
Birkenau, fotó:
Hrabia de Sas
© Wikimedia
Commons



Neynek egy rövid visszaemlékezést, amelyben elmesélte, társa miként tagadta meg az SS-tisztnek a *Ninon lach mir einmal zu* című sláger elénéklésére vonatkozó parancsát, s hogyan mentette meg az operaénekest egy jókor jött légiriadó az agyonlövéstől.³ Ney alakja a *Káin visszatért* több szövegében is feltűnik, a *Testvérek* című novella pedig szintén feldolgozza az említett epizódot. A szövegben azonban nyoma sincs a fogoly bátor kiállásának, aki nem habozik végrehajtani a Gyilkos nevű tiszt parancsát: „Az első hangok hamisak, hiszen Ney mégiscsak reszketett. Aztán torokköszörülés, s a kiátkozott Telramund énekel. Wagner! Az SS, úgy látszik, szerette a muzsikát. Hangtalanul, csak szájmozgással kísérte az éneket, de a ritmust a puskaaggal verte ki. Egy óra múlva engedte el őket. A barakkban ujjongtak; hazajött egy halott. Ney egész éjjel sírt.” Bodó tehát kétféleképpen mesélte el Ney esetét, és eldönthetetlen, hogy melyik verziót tekintjük hitelesnek. Ennél feltehetően fontosabb az elbeszélés fikatív jellegére felhívni a figyelmet, amelynek esztétikai érvényességét nem cáfolja meg, hogy a szerző cikkében másként idézi fel a múltat, mint az általa jegyzett irodalmi mű. S bár az irodalmi fikciónak nem elsőrendű mércéje a történelmi emlékezethez való hűség, az ábrázolt epikai világ illúziójának megalkotása gyakran feltételezi a történelmi tudáshoz való viszonyt, a mű fikcionális struktúrájába való beépítést.

Bodó kötete más szempontból is érinti a történelmi és irodalmi fikcionalitás közti viszony kérdését. Az egyik legkegyetlenebb tábor hírében álló kőszegi történetéhez tartozik, hogy Magyarország területén egyedül itt működött „gázkamra”, ahol sor került zsidó rabok elgázosítására.⁴ A beszámoló szerint a sörgyári tábor Bauer nevű parancsnoka a kiürítéskor, március 20-án közel hatvanhatven, súlyos beteg férfira bocsátott gázt a négy halálbarakkban; azokat a foglyokat, akik nem fulladtak meg, agyonlőtték. Bodó a *Kenyerhéz* című elbeszélésében szintén felidézi az eseményt, amelyben azonban nincs utalás a tábor közelgő megszüntetésére. Az epikai narratíva szerint a táborparancsnok körbejárja a leszigetelt barakkot, majd elégedetten ecseteli az eljárás humánus voltát a raboknak. Az elgázosítás irodalmi fikcionalása azonban egy olyan elbeszélői nézőpontból valósul meg, amely az ábrázolt epikai világ része, és a szomszéd barakkban elszállásolt rabok szemtanú tapasztalatának feleltethető meg. „Azon az éjszakán a holtak mégis felébredtek. Nem mind, de nyilván sokan. Rimánkodni kezdtek: hozzák már a levest és kenyeret, hiszen az Obersturmführer megígérte

nekik; elnyújtott, makacs hangon könyörögtek, mintha igazán kísértetek lennének. Papundeklibarakkjukat (ez finn találmány), ahová előző este összehordták őket, az örökroccokkal borította le, parancsára minden felfedezhető rést be kellett tömni, végül az ajtót ő maga beszegezte. A gázfűtató csövét a kulcslyukon vezették a barakk belsejébe. És a kulcslyukakat is gondosan eltömtek, miután az ott várakozó Obersturmführernek jelentette az ő, hogy már kiürült a háttára szíjazott gáztartály.”⁵ Az elbeszélői távlat közletről láttatja a tömeggyilkosság végrehajtását, miközben a szigetelést végző munkacsapatot vezető Grünlich belső monológjának éppúgy helyet ad, mint az önelégült német tiszt szavainak.

Bár a két példa sok mindent elárul a múlt epikai cselekményesítésének módjáról, ahhoz, hogy megállapíthassuk, Bodó írásában a holokauszt irodalmi reprezentációjának milyen példájával találkozhatunk, a mű néhány fontos poétikai sajátosságát is érdemes számba venni. A *Káin visszatért* egyik kétségtelenül időtálló értékét a politikai ideológiáktól való függetlensége adja, nem esik benne szó a kommunista párttagok hősi ellenállásáról, és a szocialista humanizmus eszméjével sem véli igazolhatónak a megtörténtekeket. Ha ehhez hozzávesszük, hogy ez az írói álláspont egy megbízható pártagnak tulajdonítható, még inkább méltányolható a mű ideológiai retorikától mentes ábrázolásmódja. Keszivel ellentétben Bodó mellőzte a zsidó identitásra történő reflexiót írásából, így a lágertapasztalatok nem eredményezik a társadalmi önazonosságtudat átértékelését, mivel a genealógiai identitás problémája nem jelenik meg releváns szempontként a szövegben. Miközben az elbeszélések nem illeszthetők be az antifasiszta múltszemlélet keretei közé, ezzel párhuzamosan a műből sem olvasható ki az utólagos eszmei magyarázat igénye. Az elbeszélői magatartás kommentáló karaktere teljesen háttérbe szorul, a narrátor nem törekszik a megjelenített epikai világ értelmezésére. A szemtanúsághoz kapcsolódó tanúságtétel erkölcsi imperatívuszának megszólaltatása szintén nem sajátja az egyes írásoknak. A holokausztirodalom jól ismert alakja, a túlélő úgyszintén nem jut hangsúlyozott szerephez a szöveg prózapoétikájában, mivel az elbeszélő hangja nem a túlélő nyelven szólal meg. Az önéletrajzi elemek szintén nem épülnek be direkt formában az írások kompozíciójába, hiányzik az emlékező retrospektív nézőpontja, ily módon egy autobiografikus alany arcvonásai sem rajzolódnak ki az olvasó számára. A szöveg epikai hiteléhez mégis hozzátartozik, hogy az elbeszélések elsősorban nem a fikciót jellemző

³ BODÓ Béla: „Dodó” = *Színház és Mozi*, 1958. február 18. (7. sz.), 21.

⁴ A kőszegi táborokról és a gázkamrák kérdéséről lásd PELLE János: *Gázkamra a sörgyárban? Munkaszolgálatosok Kőszegen és orvosuk népbírósi pere* = *Életünk*, 2017, 10. sz., 1–29. A szerző tárgyalja

dr. Rubányi Imre téglagyári zsidó orvos 1945-ös perét, amelyben Bodó Bélát is meghallgatták tanúként.

⁵ BODÓ: i. m. (1959), 23.

—

kitaláltság felől értelmezhetők, hanem többé-kevésbé igényt tartanak a történelmi események igazságára. Az írói képzelet szabadságát tehát korlátozza, de nem érvényteleníti az emlékezet működése, miközben a történelmi referencia megerősítéséhez nem kapcsolódnak külön szövegszervező eljárások (források, dokumentumok citálása). Az epikai valóságábrázolás illúziója tehát gyakorlatilag töretlenül érvényesül, mivel a szövegben nincsenek jelen sem anakronizmusok, sem a fikcionalitást leleplező poétikai eljárások. Bodó kötete a holokausztrepresentáció olyan változatára nyújt példát, amelyben az epikai fikció hatóköre a népirtás áldozatainak tapasztalathorizontjára redukálódik, és mindig a konkrét élethelyzetek szenvedő alanyaiként szituált rabok szempontjából jeleníti meg az őket körülvevő világot. Ugyanakkor a novellák időkezelése látszólag ellentmond ennek, mivel a történet nem az egymást követő eseményekből bontakozik ki, hanem a lineáris időrend felbontása révén az idősíkok gyakran változnak.

Bodó látszólag reduktív ábrázolásmódjának meghatározó sajátossága, hogy az elbeszélői perspektíva a foglyok mindennapi életére fókuszál, sehol nem enged érvényesülni külső szempontokat. A megjelenített epikai világ ily módon belső viszonyai felől tárul fel, s közelről mutatja be a rabok végletekig kiszolgáltatott helyzetét. Miközben a novellák fiktív jelene a táborban vagy a gyalogmenetek-

ben játszódik, nagy szerep jut az egyes szereplőkhöz kapcsolódó múlt, a civil élet egyes epizódjai felvillantásának. Az elbeszélésmód ezt jelöletlen váltásokon keresztül valósítja meg, ami visszatérően teret enged a szereplői emlékezet működésének, ezáltal a szűkös rabélet dimenziója kitágul, és kiegészül az otthoni világ képeivel. Bodó egyes, fontosabb szereplőket több szövegben is felléptet: az operáénekes Ney Dávid, a fiatal Hosszú, a barakkfelelős Grünlich mellett a leggyakrabban egy szabó alakja tér vissza. A szabó szereplői karaktere az esendő, hétköznapi kisember vonásait viseli magán, aki a fogolytársadalom tagjai közül sem képes kiemelkedni, s támogatásra szoruló egyénként jelenik meg.

A különböző elbeszélésekben általában egy szereplő sorsának vagy ritkábban egy különös jelentőségű eseménynek az ábrázolását láthatjuk.

A kőszegi lágerélet jellemző témái közé tartoznak például a következők: a deportáláskor megismerkedő orvost és társát megérkezésüket követően a német tiszt arra kényszeríti, hogy egy bottal egymást verjék; a gyengélkedőre elvitt báró számára a bohóc hiába őrzi meg a kenyérhéjat, mivel társát megölik; a lóhús miatt gyomorrontást kapó Seligmann másnap nem tud felkelni, ezért az SS agyonlövi; a prostituált Marischka Neynek az utcán átadott élelmiszercsomagját motozáskor elveszik; Zakár hiába szerzi meg beteg öccsének a legjobb élelmiszert, mégis meghal;

La porta dell'inferno, 2014, Auschwitz-Birkenau, © Wikimedia Commons



a szabó feleslegesen cseréli el ételét szappanra, mivel a Királynő addigra már szerez magának; az optimista Korompai színész gyors halála, amit süket társa elképzelt szökésének vél; a konyhás Kata mama „románca”, amelynek Grünlich halála vet véget; a sortűz elől az árokba hanyatló alföldi rab csodás megmenekülése, majd gyors lebukása. Bodó írói szemléletére jellemző, hogy nem ismer kíméletet, könyörtelenül leleplezi a rabok illúzióit, próbálkozásait, ebből fakadóan szereplőinek sorsa szinte kivétel nélkül tragikusan, halállal végződik.

A fogoly létforma sajátja, hogy a túlélés jelenti számára a kizárólagos célt, ami azonban nem áll másból, mint szegyetlen és megalázó helyzetek sorából. Az egyik állandó szenvedést a csillapíthatatlan éhség jelenti, ezért az egyik legalapvetőbb túlélési stratégia a táplálkozási szükségletek kielégítését célozza. A kötet legsikerültebb írása, a *Két reggel* az éhségből fakadó emberi tettek tragikus következményeit beszéli el. A történet szerint a Névtelen rab ellopja a tanító úr éjszaka a takarója alá rejtett étel-adagját, ami a tanító lelki összeomlásához vezet. A szöveg első része az áldozat szempontjából mutatja be az eseményeket, az időse fogoly elhatározását, hogy szűkös vacsoráját ne fogyassza el azonnal, hanem egy részét meghagyja reggelire. A lopás másnap teljesen kizökkenti egyensúlyából, tévesen gyanúsítja meg segítőkész társait, ordítása a sorakozókor magára vonja az őr figyelmét, aki egyetlen botütéssel halálra sújtja. A második rész a tolvaj lelkiismereti küzdelmét ábrázolja, amíg az önmentegetés illúzióival leszámolva folyamatosan el nem fogadja bűnösségét. Az elbeszélés zárlatában a gyilkos náci őr észreveszi, ahogy a Névtelen rab a sertések moslékát zabálja, s nevetve tett megjegyzése, miszerint a másik két disznónak is hagyjon valamit, az éhség okozta elállatiasodás példájaként mutatja be az emberi méltóságát vesztett kényszerszermunkás lealacsonyító helyzetét.

Bodó írásai közül az *Éjszaka* című szöveg különlegessége, hogy női szempontból, a női tisztaság és tisztesség összekapcsolásával ad képet a táborbeli élettapasztalatokról. A cselekmény kiváltó oka, hogy Fő-Klein kivételezett bánásmóddal cserébe éjszakára ágyába invitálja a Magda nevű rabot, akinek nincs bátorsága visszautasítani az ajánlatot. A női közösség és a féltékeny rabtárs figyelmétől kísérve a hősnő hiába tesz gesztusokat, mosakodása közben maga sem tudja felmenteni magát tettének súlya alól. Látoztatásakor ráadásul testi vágyai önkéntelenül felülkerekednek ellenállásán, s csak az őr váratlan idegösszeomlása szakítja meg az együttlétet, felébresztve a közös pincehelyiség női foglyait. Bodó írói megoldása tehát a hatalom képviselőjének kudarcán keresztül sem ad felmentést a rab számára, amennyiben a lelepleződéssel láthatóvá teszi a szereplő szegyenét társai előtt. Mindez arra mutat rá, hogy a túlélést jelentő alkalmazkodás, konformizmus

elfogadása Bodó megvilágításában mindig szükségszerűen az individuum erkölcsi tartásának elvesztéséhez vezet.

A *Káin visszatért* négy utolsó darabjában a gyötrelmekkel teli gyalogmenetekről esik szó, amelyben nem csupán az aktív ellenállás, egy SS őr megölése jelenik meg, hanem a végérvényes megszabadulás leírása is. Bodó holokauszt-poétikája itt, a szabó utolsó napjainak leírásában nyeri el összességét. A szabó figurájának abban áll a különlegessége, hogy nem fogolyként hal meg, nem német katonák ölik meg, hanem megéri a szabadság pillanatát, s még szabadsága tudatában megfogalmazza jövőbeli tervét, új műhelyének megnyitását régi utcájában. Miután betegségébe néhány nap múlva belehal, társai fejjel a Podmaniczky utca felé fordítva temetik el. Halála szimbolikus értékkel bír, amennyiben magában hordozza a holokauszt sajátos tapasztalatát, amit művével Bodó felmutatni kívánt: a szabadság tudatában megélt, nem az ellenség erőszakátétele által elszenvedett, emberhez méltó halál tapasztalatát. A hazaindulás sürgető kényszere ellenére a szabót nem hagyják magukra társai, halálakor is mellette maradnak, ezáltal mutatva példát a foglyok közti közösségvállalásra. Bodó elbeszéléseinek művészi igazsága tehát úgy foglалható össze: nem a németek által legyilkolt fogolyként, hanem szabad emberként, az egykori rabtársak által körülvéve meghalni, és általuk eltemetve megkapni az embernek kijáró végtisztességet.

Bodó Béla *Káin visszatért* című elbeszéléskötete az irodalmi holokauszt-reprezentáció 50-es évekbeli példaként tehát a táborok dehumanizáló, munka által való megsemmisítésén alapuló (*Vernichtung durch Arbeit*) kegyetlen gyakorlata ellenében az emberhez méltó halál kiküzdésében mutatja fel az áldozatok szenvedésének értelmét. Miközben az elbeszélésekben megjelenített rabok pusztulása szinte kivétel nélkül emberi mivoltuktól megfosztva, az arctalan tömeghalálban teljesedik be, addig a szabad ember halálának ez a patetizmustól mentes, utolsó ábrázolása az egyetlen ellenpélda bemutatását célozza. Bodó hőse nem zsidó áldozat, nem kommunista ellenálló, hanem mindössze egy foltozósabó, aki kizárólag a mellette haláláig kitartó fogolytársaitól nyerhette el azt az elégtételt, amely végső igazolásul szolgál számára, hogy sem az élete, sem a halála nem volt értelmetlen. Ennélfogva a *Káin visszatért* olyan népiértésként mutatja be a holokausztot, amelyben az ember ember ellen elkövetett erőszakátétele képes volt megfosztani az egyént az őt megillető élet és halál jogától, de mégsem tudta teljességgel kitörölni az egyedi kivétel eshetőségét. Felmutatja azt, ami az emberben több, mint a pusztá élete és az elkerülhetetlen halála: a másikkal való törődés önként vállalt elfogadását. Bodó ebben a szolidaritásban látta azt az emberi ethoszt megvalósulni, amit a náci népiérték sem tudott végérvényesen megsemmisíteni.



INTERJÚ

A művészet mindig nagy hatással volt az emberre, hiszen sokszor a művészet volt az a meghajtóerő, amely ösztönözte az élet továbbgondolására, a tudomány továbbfejlesztésére a tudósokat, és az éppen aktuális kérdések és problémák ábrázolására az alkotókat. A Ludwig Múzeum fontos helyszíne mindezek megmutatásának. Az intézményről és a képzőművészetről beszélgettünk Fabényi Julia művészettörténésszel, a Ludwig Múzeum igazgatójával.

A műveknek reagálniuk kell az emberiséget érintő kérdésekre

Milyen feladatokat lát el a Ludwig Múzeum igazgatójaként?

Úgy érzem, kivételes helyzetben vagyok, hiszen nem csupán igazgatóként tevékenykedhetem, hanem én magam is rendezhetek kiállításokat. Emellett a gyűjteményezés és a különféle kiadványok megvalósítása is fontos szegmense a múzeum életének, ezekből is kiveszem a részem. A vezetői teendők elég sokrétűek. Mivel ennek az intézménynek erős kortárs művészeti profilja van, így egy területre fókuszálhatunk, ami lehetővé teszi, hogy kurátorként is kiteljesedhessem.

Milyen tervekkel rukkol elő időről időre, hogy megújítsa a múzeum struktúráját?

Az elsődleges szándékom a 2013-as pályázatbenyújtás során az volt, hogy meghatározzuk a múzeum muzeológiai karakterét. Ez azért fontos, mert van egy konstans feladatkörünk, amelynek része többek között a gyűjteményezés, az állományvédelem vagy éppen az oktatás. Ezek állandó feladatok, a nagy kérdés, hogy a múzeumot miként lehet megújítani, hogyan lehet szakmailag releváns irányba terelni a különféle tevékenységeket. Időszakonként ezeket a feladatköröket újra kell definiálni. Példaként említhetjük a médiaművészet előretörését, ami nem merül ki abban, hogy új feladat ezeknek a munkáknak a megfelelő, a technika fejlődésével is lépést tartó elhelyezése, de arra is választ kell találnunk, hogy ez a terület pontosan hol helyezkedik el a képzőművészetben belül.

Az utóbbi években a digitalizáció egyre nagyobb jelentőséghez jut, elengedhetetlen, hogy foglalkozzunk azzal is, hogy a digitalizálódás hogyan hat a képzőművészetre és a művészeti világra. Az ebben létrejött értékeket kell előtérbe helyeznünk, valamint meg kell figyelniük, hogy ez mennyire lehet muzeológiai szempontból fontos. Márpedig előre nem lehet kizárni, ha létezik.

Komoly és erős múzeumpedagógusi csapattal dolgozunk, tagjai mind remek szakemberek, azon munkálkodnak, hogy a kortárs képzőművészet múzeumpedagógiai alapjait és profilját megteremtsék. A manuális képértelmezési foglalkozásokból ki kellett lépniük, és sokrétű, a nézőt több szempontból is megszólító, interaktív művelzési módszereket kellett kidolgozniuk. Munkatársaink létrehoztak egy úgynevezett Kurátorfelhőt, ami azt jelenti, hogy nem egy kurátor és egy vagy több asszisztens

dolgozik egy kiállításon, hanem egy kurátori csapat állítja össze egy-egy kiállítás tartalmát.

Mi tekinthető a Ludwig Múzeum fő szakmai profiljának?

Fő célunk a magyar és nemzetközi kortárs képzőművészet bemutatása, ugyanakkor más projektekben is szerepet vállaltunk. Ilyen az előbb említett, médiaművészettel kapcsolatos szakmai munka, a múzeumpedagógia kortárs profiljának létrehozása, a médiaművészet bizonyos szegmenseinek megőrzése vagy kutatása. Emellett erőteljes a nemzetközi kortárs képzőművészet bemutatása, közvetítése.

Mi jellemzi a múzeum gyűjteményezési stratégiáját?

A gyűjteményezési stratégia esetünkben az, hogy az olyan hiányokat próbáljunk meg betölteni, amelyeket esetleg kiállítás formájában már feldolgoztunk, de a gyűjteményünkben még bizonyos alkotóktól nem szerepelnek művek. Fontos számunkra a határon túli neoavantgárd, illetve a 70-es évek művészetének feldolgozása, azonban ebből a korszakból már nem tudtunk főműveket vásárolni, ugyanis ezek már régen elkeltek. Tehát érdemes előretérnünk, és olyan alkotóktól is vásárolni, akik még nem dobogósak a piacon. Ez természetesen visszahat, hiszen a múzeumnak van egyfajta presztízisértéke, azaz a művek árai emelkedhetnek a kollekcióba kerüléssel.

Mi a rendezőelv a kiállítások elkészítésében?

A leglényegesebb rendezőelv, hogy az esztétika és a tartalom egyensúlyban maradjon. Meghatározó, hogy legyenek szükséges látogatói tájékoztatók, akár közvetítőlegesen, akár kiállítási egységenként egy-egy hosszabb leírás formájában.

A Mandinernek adott egyik korábbi interjújában azt nyilatkozta, hogy kiállítási stratégiájukban arra törekedtek, hogy a magyar művészet érvényes, de még szürke pontjait feldolgozzák, és azokat a nemzetközi szintén is megjelenítsék. Hogyan értékelné most ezt? Sikerült az elmúlt években a nemzetközi szintre vinni a magyar művészetet?

A nemzetközi szintre vitelt a köztudatban elsődleges szempontként tartják nyilván. Számomra fontosabb az ala-

pos feldolgozás, a kutatásokkal megerősített közzététel, és azt követően a nemzetközi szinten való megjelenési lehetőség. Ez utóbbi ma már nem egyszemélyes feladat, hanem intézmények együttes munkájával, azaz folyamatok kialakításával lehet sikeres a promóció, amiben a magángalériák szerepe is megnőtt. Ebből a pozícióból nézve nagyon jól működött több tematikus feldolgozásunk, elsődlegesen a neoavangárd generáció ismételt mélyreható feldolgozása, mint amilyen a Pécsi Műhely is volt, vagy akár a természettudományos intenciójú Barabási-hálózatkutató nemzetközi megjelenítése. Nem szeretném kihagyni a mindenkor Velencei Biennálén való szerepléseinket, ami, amióta mi szervezzük, sokkal intenzívebb jelenlétet és háttérmunkát jelent, mint az a korábbi, műcsarnoki időkben volt. Remekül működő honlappal rendelkezünk, vannak katalógusaink, kiadványaink, és azzal, hogy minőségi válogatásokat készítünk, amelyeket akár nemzetközi kurátorok is megtekinthetnek, élénk kölcsönzési forgalommal párosul. Ez azt jelenti, hogy egy-egy mű bekerülhet nemzetközi tárlatokba is. Számos nagy intézmény kiállításán vagy kuratori biennálékön is megjelennek magyar művek, ami sokszor a mi kiállításaink hatására történik.

Hogyan nézett ki a Ludwig Múzeum a koronavírus-járvány ideje alatt? Voltak online tárlatvezetések?

A járvány kitörésekor az elsők között kezdtük el alkalmazni azokat az online lehetőségeket, amelyek otthonról is élvezhetővé teszik a programokat, vezetések. Számos nehézség merült fel, de igyekeztünk professzionális tartalmakat bemutatni. Első körben meglévő filmes dokumentumokat tettünk közzé a honlapunkon, ezt követték a differenciált tartalmak. Itt kiemelném a múzeumpedagógusokat, akik remekül helytálltak. Szakmailag kiváló feladatcsomagokat állítottak össze; online elérhető, hanggal ellátott mozgóképes, valamint állóképes és írásos feladatokat készítettek iskolák számára. A visszajelzések alapján ezek nagyon népszerűek voltak.

Azokhoz a kiállításokhoz, amelyeket nem tudtunk megnyitni, tárlatvezető bemutatókat készítettünk. Gyorsan kellett fejlődünk és új, minőségi programokat kínálnunk. Később már az egyes kiállításokhoz többféle tartalmat találtunk ki. Például zenészeket kértünk meg, hogy improvizáljanak az adott munkákhoz. Volt olyan is, amikor online kapcsolatban külföldi kurátort is be tudtunk vonni a tárlatba, amit rögzítettünk is. A múzeumpedagógusok a több mint ötven online foglalkozás mellett tizenkét online vezetést is tartottak a kiállításokban. Nagyon jól működtek az online konferenciák, mert remek felületet biztosítottak rengeteg előadó és érdeklődő számára.

Milyen szakmai-módszertani célok jelennek meg a tárlatok és a kiállítások megalkotásakor?

Alapvető igény hogy legyen érdekes a témafelvetés, megfelelően körbejárható. Legyen könnyen kapcsolható ahhoz, amit a kortárs művészet nyújt. Nagyon fontosnak tartom, hogy a műveknek aktuálisan kell reagálniuk egy korszak kérdéseire és problematikájára. Mi is a jelen problémáit jelenítjük meg kiállítások formájában. A látogatókat arra inspiráljuk, hogy kérdéseket tegyenek fel, próbálják meg a saját szubjektív válaszaikkal kiegészíteni és továbbvinni az adott tárgynak vagy műnek a tartalmi megfigyeltét.

Volt-e olyan kiállítás az elmúlt években, amelyre büszke?

Jó néhány. Személy szerint nagyon szerettem a *Westkunst-Ostkunst. Válogatás a gyűjteményből* című kiállítást, amely két évig volt látható. A Ludwig Stiftung által vásárolt főművekből és a saját gyűjteményünkből állt össze ez a kiállítás és tárgysor, amelyben benne volt a művek lexikális ismertetője, vagyis mikor és hol vásárolta meg az adott művet az alapítvány. Az időközben jelentőssé vált művészektől manifesztumokat gyűjtöttük, ezek magyar és angol nyelven is olvashatók voltak a tárlaton. A koncepció kulcsfontosságú kiállításokra épült, amelyek fordulóponthoz jelentettek az egyetemes képzőművészet értelmezésében és a magyar művészet szerepében, megítélésében.

Hosszú évek vágya volt, hogy az albán kultúrával foglalkozzam. A *Bálna, ami tengeralattjáró* című kiállításban az albániai albánok és a koszovói albánok kortárs művészetét dolgoztuk fel. Ez a válogatás kifejezetten sikeres volt. Emellett meg kell említenem még a kortárs ukrán művészetet bemutató *Permanens forradalom* című kiállításunkat is, amely komoly nemzetközi elismerést hozott.

Fotó:
Valuska Gábor



zott számunkra: elnyertük vele a Global Fine Art Awards díját, amelyre az adott év legjobb kiállításai aspirálnak New Yorktól Tokióig. Magyar múzeum első alkalommal jutott be a jelöltek közé. A rangos elismeréssel többéves koncepciózus munka eredménye érett be, amivel a régió kortárs művészetét igyekszünk bemutatni. A hazai művészek közül különösen izgalmas volt a Türk Péter pályáját bemutató retrospektív tárlatunk, amely a teljes életművet feldolgozta.

Mennyire ismertek a kortárs képzőművészek a nemzetközi szinten? Mi alapján lehet ezt felmérni és vizsgálni?

Úgy hiszem, hogy helytállnak a nemzetközi képzőművészeti szinten. Egyrészt ez annak is köszönhető, hogy számos európai nagyvárosban erős a magyar diaszpóra. Például a Berlinben élő magyarok közül ötven jelentős művészt biztosan tudnánk említeni. London ennél némiképp zártabb. Hiába van sok magyar művész ott, nehezebben kerülnek be a fő csapásba. Egyébként a klasszikusaink, mint Maurer Dóra, Keserü Ilona, Bak Imre, akik már nagyon érett életművel rendelkeznek, kezdenek nagy gyűjteményekbe bejutni. Ilyen szempontból pedig igen csak jelentős mérce, hogy például a New York-i Metropolitan Múzeum, a MoMA vagy a párizsi Pompidou Központ milyen munkákat fogad be a gyűjteményébe, mit vásárolnak meg.

2020-ban a Ludwig Múzeum kapta Az Év Múzeuma díját. Mit jelentett ez a díj Önnek, mit jelentett a múzeumnak?

Sokat jelentett nekem és a múzeumnak is. Mi alapvetően jelentős helyet foglalunk el a kortárs képzőművészeti szinten, azonban a múzeumi szcénában – ahol rengeteg múzeumtípus van – kevésbé van fókuszban a kortárs művészet. Nemcsak a szervezeti formát – ami lehet alapítványi, állami, önkormányzati –, hanem a gyűjteményi profilt tekintve is sokféle múzeum van. Tehát nagyon szerteágazó és igen jelentős gyűjteményekkel rendelkező múzeumokat tudnánk felsorolni. A kortárs művészet múzeuma önmagában jelenthet ellentmondást is, hiszen hogyan lehet valami egyszerre kortárs és múzeum is? Érdekes, hogy mi ezen a múzeumi térképen nem foglaltunk el olyan központi helyet, amivel föl tudtuk volna hívni magunkra a fi-

gyelmet, viszont megtudtuk, hogy már rég felfigyeltek ránk, és ezzel a díjjal pedig el is ismerték az eddigi tevékenységünket, erre pedig igazán büszke vagyok.

Melyik a kedvence a jelenleg látható kiállítások közül?

Elsőre azt tudnám mondani, hogy nincs ilyen, hiszen mindegyiket szeretem és szerettem, nem tudok kategorizálni. Abban sem tudok differenciálni, hogy a nagy tematikus kiállítások vagy az időszaki kiállítások állnak-e hozzám közel, hiszen az összes fontos kérdésekkel foglalkozik. Minden kiállításban lehet találni olyan húzóerőt, amely értéket közvetít a látogatók számára.

Jelen volt a Ludwig Múzeum a 2021-es Vadászati Kiállításon? Mivel mutatkoztak be?

A koncepciónk az volt, hogy ma a képzőművészetben hogyan jelenik meg a vadászat témaköre, amikor nem a vadászat apoteózisáról szól, hanem arról, hogy mi látható a műtermekben. A saját gyűjteményünkben is bőven találtunk olyan műveket, amelyek a vadászatról, az üldözésről, az állatok kiszolgáltatottságáról és perszifikációjáról szólnak. A kiállítás egyik tematikus egységének a Bestiárium, egy másiknak pedig a Breviárium címet adtuk. Továbbá volt egy olyan fejezet is, amelyben az íjászat művészetét idéztük meg. Feldolgoztuk a vadászat kelléktárát is. Többek között Halász Károly *Magasles* című sorozatából mutattunk be jó néhány változatot. A művész közel egy évtizeden keresztül a paksi atomerőmű magaslesét figyelte, és ebben az időszakban születtek ezek a munkák.

Mire számíthatnak a Ludwig Múzeumba látogatók januártól? Milyen új kiállításokkal készülnek 2022-ben?

Jövőre is izgalmas kiállításokkal jelentkezőnk. A saját kurátori csapatunk két kiállítását nagyon várom, az egyik a reziliencia, a másik pedig az entrópia témakörét járja körbe kortárs, fiatal képzőművészek részvételével. A *Kiterjesztett jelen* című válogatás előzménye a *Slow Life* című (Lassú élet. Radikális hétköznapiak) kiállításban már látható volt. Az első negyedévben Frey Krisztián (1921–1997) neoavantgárd alkotó művészetének átfogó bemutatóját lehet majd megtekinteni. Egyszóval megmarad az a vonal, hogy a neoavantgárdot tovább kutatjuk, de abszolút mai kortárs művészettel is foglalkozunk. Szeretnénk továbbra is a minőségre fókuszálni.

SZEMLE

A többszólamúság harmóniája

Szolláth Dávid: *Mészöly Miklós*

GOMBOR LILI

Szellemi erőterek és kisugárzások

Dukkon Ágnes: *A veszélyes szépség útjain*
Eszmék, témák, kapcsolatok a klasszikus
orosz irodalom világában

BALOGH CSABA

A lét velejére tapintó művészet(filozófia)
korlátai és lehetőségei

Nikola Mirković: *Werk und Wirkung*
Eine hermeneutische Untersuchung
der Kunstphilosophie Martin Heideggers

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

A többszólamúság harmóniája

Szolláth Dávid: *Mészöly Miklós*
Budapest, Jelenkor, 2020, 740 oldal

A szőlődombok mögött már megy le a nap, talpam alatt zörögnek a falevelek, miközben a Porkoláb-völgy jól ismert lankáin sétálok, ott, ahol a szekszárdi születésű Mészöly Miklós is járt. Bár a család tanyájának helyén már a róla elnevezett alkotóház áll, a táj, amelyben a *Saulus*, *Az atléta halála* és más nagy Mészöly-művek születtek, szinte megszólítja az embert. „Minden miniatűr és kiegyensúlyozott itt. Egyetlen részlete sem hivalkodó. Nem akar elámítani, semmit nem akar, van. Lomb mögé rejtőző tanyaházak, pusztuló gyümölcsösök, szőlőpászták. S persze, diófa a tanya előtt. Akáccal benőtt szurdikok; csendjük, füledtségük a legszelídebb titokzatosság. Sűrített Pannónia. Távolabb a csatári dombok gerince; olyan egyszerű, meghitt vonal, hogy minden hangulatnak stimuláló kerete” – írta Mészöly egyik naplóbejegyzésében. Aki kíváncsi Mészölyre, aligha kívánhat többet annál, mint hogy ilyen autentikus környezetben, annyi Mészöly-mű után ezúttal róla olvasson olyan, értő szerzőtől, mint Szolláth Dávid, akinek Mészöly-monográfiája az író születésének 2021-es centenáriuma alkalmából jelent meg.

...miért vegyünk egyáltalán kézbe egy monográfiát.

Mielőtt szót ejtenénk e nagy lélegzetű és komoly munkáról, érdemes feltenni a kérdést, hogy miért vegyünk egyáltalán kézbe egy monográfiát. A kommersz irodalom uralma idején Mészölyt olvasni is úri huncutságnak tűnhet, hát még az őt értelmezőket fellapozni. Mégis, nem feltétlenül kell magával Mészölyvel kezdenie annak, aki kíváncsi rá, kezdheti, mondjuk, Szolláth Dávid igényes munkájával is. Ideje szakítani azzal az általánosan elfogadott, sőt kedvelt nézettel, hogy a kritikai munkák kizárólag irodalomtörténeti funkcióval bírnak. Az élő irodalom közel hozása olyan vállalkozás, amely a monográfia műfaján keresztül is bátran vállalható, hiszen kiváló lehetőséget nyújt feltenni, majd megválaszolni olyan kérdéseket, hogy egyáltalán miért olvassuk Mészölyt. Hogyan

olvassuk? Erre Szolláth Dávid előtt legutóbb Thomka Beáta vállalkozott (legalábbis műfaji tekintetben), akinek Mészöly-monográfiája 1995-ös megjelenése óta a Mészöly-kutatások egyik legfőbb hivatkozási pontjává vált. Thomka munkája megkerülhetetlen alapl műnek bizonyult, prózapoétikai virtuozitásával vitathatatlanul méltán foglalta el jelenlegi helyét az irodalomtudományban, mégis a „szikárság esztétikájával”, tömörségével – és ebben rokon Mészölyvel – talán elmarad attól az alaposságtól, részletességtől, amellyel (az egyébként azóta Mészöly Miklós-díjas) Szolláth Dávid jelentkezik.

Az egyik legfőbb nehézség, amellyel Szolláth szembe-sülhetett, a szerzői monográfiáktól általánosan elvárt teljesség. A monográfia mindig a teljesség igényével, de annak tudatával íródik, hogy ez „nem sikerülhet”. Könyvének bevezetőjében Szolláth is megjegyzi, hogy célja a sokféleség bemutatása, mégis szelektálni kényszerül. Egyszerre jelent kihívást a Mészöly-művek heterogenitása, illetve a kutatás irányának kijelölése, főként olyan szerző esetében, mint Mészöly, akit politikai okokból sokáig mellőzött a hazai irodalmi élet, ma viszont már Mészöly-kultuszról beszélhetünk. Több polcnyi szakirodalom foglalkozik vele, ám a szélesebb olvasóközönséghez még ma is inkább feleségén, Polcz Alaine-en keresztül jut el, akinek népszerűsége már-már felülmúlja Mészölyét. Szolláth monográfiájának erőssége, hogy szakmai alaposságával nem pusztán kiemelkedik a Mészöly-recepcióból, hanem – ezzel mintegy élővé téve Mészölyt – azokhoz is közel hozza őt, akik nem a tudomány felől közelítenek hozzá. Azon nehézség ellenére, hogy „az ő életművében nincs *Iskola a határon*, *Régi idők mozija*, *Tóték*, és pláne nincs *Abigél*, azaz nincsenek olyan művek, amelyekre azok is szeretettel emlékeznek, akik egyébként ritkán vagy sosem olvasnak kortárs irodalmat, és jellemzően legfeljebb valamilyen (filmes, tévés, színházi) adaptáció formájában találkoznak vele. Paradoxonnal fogalmazva: Mészöly általánosan elfogadott, mégis exkluzív szerzője a magyar irodalomnak.” (19.) Prózája még a szépirodalom gyakorlott fogyasztóinak is nehéz olvasmány, életműve pedig – poétikailag – heterogén. Szolláth négy állítást igyekszik igazolni, ezek közül az első az imént megfogal-

mazott eltérő poétikai felfogások jelenléte az életműben. A mézőlyi heterogenitást Szolláth saját fogalmi apparátussal igyekszik csökkenteni. Az életmű kronológiai tagoltsága mentén integrált, dezintegrált és álintegrált szövegekről beszél. Ugyanakkor az egyes művekben ezek átfedése is felfedezhető. Mint írja, azért nem hivatkozik „itt kínálkozó esztétikai vagy irodalomelméleti meghatározásokra, mert féltő, hogy az átvett fogalmi keret hozná magával a maga esztétikatörténeti narratíváját, normáit, kiválasztási elveit, s úgy ítéljük, hogy a kínálkozó megoldások mindegyike redukálná az életmű jelzett sokféleségét”. (21.)

...a többszólamúság a kötet egészére jellemző

Talán magára az életműre is illik a Béládi Miklós használt labirintus allúzió, ám nem kell ilyen ijesztő hasonlatokba bonyolódunk, ha engedjük, hogy ez a monográfia vezessen be minket annak a Mészöly Miklósnak a világába, akit Szolláth Mészöly korának egyik le európai magyar írójaként aposztrofál, megfogalmazva egyúttal második igazolni kívánt tézisé. Ezzel összefüggésben említhető a harmadik állítás is, amely szerint Mészöly a magyar próza alakulástörténete szempontjából is kiemelkedően fontos szerző. Szolláthnak egyik téma szolgáltatja a másikat, így az egyes fejezetek között áthallások vannak, ami közel sem válik a kötet hátrányára, hiszen koherenciát kölcsönöz az egyébként igen szerteágazó elemzéseknek. Ugyanis minden fejezet nem pusztán egy-egy téma részletesebb kibontása, hanem egy újabb beemelése is: a műforma alakulásáról Mészöly Camus-esszéin keresztül (is) olvasunk, majd Camus-tól az egzisztencialista irodalomtörténethez jutunk. Ez a többszólamúság a kötet egészére jellemző, és rendkívül koncentrált olvasást kíván. Az olvasás, sőt olvasat problémája Szolláth egyik kitüntetett témája, s korábban is foglalkozott a példázatos, allegorikus olvasással, amely érvelése szerint többféle interpretációra ad lehetőséget, bár ez a problematika a kötetben inkább impliciten van jelen, expliciten egy fejezetet szentel az olvasásmódoknak. Egyszer sem futunk bele száraz módszertani fejtegetésekbe, az interpretációs nehézségeket és lehetőségeket is élvezetes és mélyreható, precíz műelemzéseken keresztül mutatja fel. Túlás nélkül állítható, hogy Szolláth műértő érzékenysége szinte művészi intencióval

párosul. Túlnyomórészt összehasonlító elemzésekkel operál, érintve Mészöly saját kortársaival folytatott párbeszédét, ideértve Camus-t, Beckettet, Robbe-Grillet-t, illetve azon írók hosszú sorát – többek közt Sándor Iván, Tandori Dezső, Tolnai Ottó, Nádas Péter, Pályi András, Bereményi Géza –, akikre, ha nem is Mészöly köpönyegéből bújtak ki, hatott az író. Így nem pusztán irodalomtörténeti portrét kapunk. A szinte mikroszkopikus elemzések-ből fölfejtethető Mészöly irodalmi-társadalmi magatartása. S ez talán az egyik legfontosabb szál a monográfiában, hiszen Szolláth a szerzőn keresztül reflektál történeti, kulturális és irodalmi kontextusra is, így állítható, hogy könyve több, mint irodalomtörténeti munka. Számolt azzal a beágyazottsággal, amelynek Mészöly is nagy jelentőséget tulajdonított: hogy miként tud válaszolni az emberi létezés indokára, függ attól a környezettől és emberi alkattól, amibe beleszületett – jegyzi meg egy 1995-ben Kisorosziban rögzített interjúban.

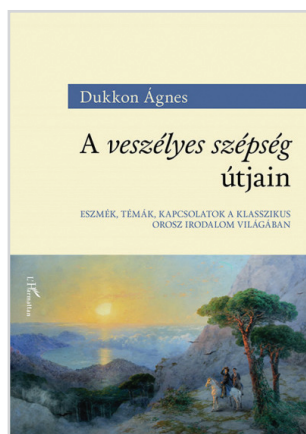
A kötetben igazolni kívánt negyedik tézist – az újabb monográfia időszerűségét – már érintettük. Ugyanakkor nem pusztán módszertani megfontolások szólnak egy új áttekintés mellett. Szolláth érdeklődésének homlokterében az áll, amit az eddigi Mészöly-recepció esetleg kitart. Ismerteti Mészöly Miklós hatását a kortárs magyar irodalomra, illetve a kánonban elfoglalt helyét, de megjegyzi, hogy látszik a kanonizáló narratívák kára, éppen ezért is keres új narratív lehetőségeket. Említhetünk egy harmadik indokot is, amelyet Vásári Melinda fogalmazott meg a Mészöly-recepciót illető kritikaként, miszerint nem folytat párbeszédet más értelmezői közösségekkel. Szolláth Dávid azáltal, hogy képes félretenni az irodalomtörténeti sémákat, értékmentő munkát folytat abban az értelemben, hogy megnyitja a Mészöly-életmű köré szerveződő értelmezői közösséget, mintegy diszciplináris átjárhatóságot képezve az életmű interpretálásban. Míg a kritika jobbára a *Saulus*-ra koncentrált (sőt, ha a hétköznapi olvasónak azt mondjuk, Mészöly, azt feleli, *Saulus*), a monográfia egyik legnagyobb teljesítménye, hogy felmutatja: Mészöly nemcsak a *Saulus*, hanem sokkal több ennél, és amikor ezt állítjuk, elismerjük a *Saulus* értékét, de egyúttal biztatunk Mészöly további olvasására és megismerésére is, amihez bátran nyúlunk Szolláth Dávid könyvéhez. „Esterházynál kevesen írtak maradandóbb mondatokat Mészöly jelentőségéről, mégis gyakran jelzi, hogy Mészöly nagysága a múlté. A jelent nem engedi át neki” (267.) – nem úgy Szolláth monográfiája, amelynek egyik legfőbb üzenete és egyben tanulsága, hogy Mészöly aktuális író, akit érdemes és kell is olvasni.

Szellemi erőterek és kisugárzások

Dukkon Ágnes: *A veszélyes szépség útjai*

Eszmék, témák, kapcsolatok a klasszikus orosz irodalom világában

Budapest, L'Harmattan, Uránia Ismeretterjesztő Társulat, 2021, 358 oldal



Dukkon Ágnes irodalomtörténész, az ELTE BTK professor emeritusa a ruszisztika és a régi magyar irodalom kutatójaként vált ismertté és elismertté itthon és külföldön. Tudományos pályájának főbb állomásait monográfiák jelzik: kandidátusi értekezése *Arcok és álarcok – Dosztojevszkij és Belinszkij* címmel jelent meg 1992-ben, habilitációs értekezése *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig* (1997) című kötet XIX. századdal foglalkozó fejezetére épült.

E kettő kritikátörténeti vonatkozásainak

bővebb kidolgozását publikálta 2014-ben *Az Aranykortól az Ezüstkorig – Fejezetek az orosz kritika és irodalomtudomány történetéből* címmel. A szerző szakmai útjának másik irányát egyetemi és akadémiai doktori értekezése jelzi: előbbi Tótfalusi Kis Miklós életművében vizsgálta a hivatástudat és a történelemszemlélet kérdéseit, utóbbi a kora újkori kalendáriumirodalommal foglalkozott (*Régi magyarországi kalendáriumok európai háttérben*, 2004).

Legújabb kötete rendhagyónak tekinthető: nem monográfiát adott közre, hanem négy évtized tudományos munkáiból válogatott ki huszonhat tanulmányt. A ruszisztikai és komparatistikai tárgyú írások többségének van publikált előzménye, mégsem utánkölésről van szó. Mint Dukkon Ágnes bevezetőjében megjegyzi: „ahhoz, hogy az eddigi szétszórtságból létrejöjjön egy összefüggő Elbeszélés, egy meghatározott koncepció az orosz irodalomról, szükség volt a már korábban megjelent szövegek aktualizálására, kibővítésére s lehetőség szerint az összekötő kapcsok megteremtésére, továbbá az orosz és angol nyelvű publikációk »magyarítására«, ami korántsem fordítást jelent, hanem újjáalkotást magyar nyelven, továbbfejlesztve, kiegészítve a legújabb szakirodalommal”. (10.)

A tanulmánykötet címében szereplő „veszélyes szépség” Lermontov *Izmail bég* című elbeszélő költeményében olvasható. A szerző arra mutat rá, hogy nemcsak Lermontov, hanem szinte minden XIX. századi orosz író,

költő világában fontos szerephez jut az esztétikum és az etikum ellentmondásos kapcsolata, nem ritkán a Szép és a Jó nyílt konfliktusa.

A bevezető részletesen ismerteti a tanulmányok kötetbeli elrendezésének koncepcióját. Itt ennek rövid összefoglalását közlöm. Az első két nagy rész időrendben tárgyal esztétikai, műfajtörténeti, filológiai elemzéseket, a harmadik egységben tudomány- és recepciótörténeti fejezetek olvashatók. Az első, a romantika korával foglalkozó rész nyitó egységében a szerző komparatistikai szempontok alapján elemzi Puskin líráját és verses epikáját. A második blokkban egy alfejezet szól Tyutcssevről, három Gogolról. A harmadik – öt tanulmányt magába foglaló – fejezet központi alakja Belinszkij, illetőleg Lermontov. A második rész a XIX. század második felének orosz irodalmát vizsgálja. Az első tanulmánycsokor Dosztojevszkij világára összpontosít, a második szöveg-együttes központi motívuma a művészet küldetésének dilemmája, különös tekintettel Tolsztoj útkeresésére. A szerző a kötet harmadik nagy egységében Gogol és Dosztojevszkij magyarországi fogadtatását tárgyalja, végül négy műfordító, illetőleg szlavista tudós (Laziczus Gyula, Bonkáló Sándor, Honti Rezső és Szabó Miklós) pályáját vázolja.

A kötet huszonhat tanulmánya közül négyet mutatok be részletesebben, ezek *A szellem, a lélek és a közösség metafizikai távlatai* című „Dosztojevszkij-fejezetben” szerepelnek. Úgy vélem, hogy szemléletmódjuk és számos tudományos eredményük – mutatis mutandis – a többi írásra is érvényes. Azért választottam a pétervári íróval kapcsolatos tanulmányokat, mert 2021-ben ünnepeltük Dosztojevszkij születésének bicentenáriumát. Másrészt Dukkon Ágnes ruszisztikai kutatói pályájának – ha szigorúan egyetlen szerzőt kell kiválasztani – Dosztojevszkij a főszereplője. A harmadik ok látszólag független a kötet tartalmától: az író életművének kortárs befogadtörténete. A Dosztojevszkij-szakirodalom (és az erről szóló szakirodalom) rendkívüli arányai és gyarapodásának léptéke tekinthető az irodalomtudomány, a ruszisztika – tehát viszonylag szűk szakmai kör – belügyének. Műveinek nem-

zetközi kiadási adatai sokszorosan felülmúlják bármelyik más orosz író vonatkozó statisztikáit – de ez is rétegjelenség, hiszen a klasszikus szépirodalom iránt érdeklődő olvasók száma folyamatosan csökken. Ami nem rétegjelenség, az Dosztojevszkij jelenléte, ihletőereje a színpadon, a filmen és a populáris kultúrában. A világhálón a nemzetközi filmes adatbázist (IMDb) böngészve azt látjuk, hogy az elmúlt száz évben Dosztojevszkij közel háromszáz filmnek volt „írója” vagy ötletadója (az ezredforduló óta is töretlen ez a tendencia: átlagosan három produkciónak évente). Ebben az értelemben a regényírók közül csak Dickens jár előtte, szinte „holtversenyben” áll Alexandre Dumas-val, és olyan, könnyen megfilmesíthető szerzőket előz meg, mint Victor Hugo, Jules Verne, Mark Twain, H. G. Wells, Conan Doyle és Agatha Christie. Aligha szorul magyarázatra, hogy Dosztojevszkij összetett vallásbölcseleti és morális kérdéseket taglaló, belső monológokra, valamint dialógusokra épülő világa mennyire eltér az említett írókétől.

Dukkon Ágnes tanulmányai úgy adnak válaszokat Dosztojevszkij XXI. századi népszerűségére – vagyis korszerűségére –, hogy ezt a kérdést közvetlenül nem is teszik fel. Az első írás – *A hasonmás-téma az orosz romantikában és Dosztojevszkij regényvilágában* – ebben a kötetben jelenik meg először. Bevezetője a szakirodalomban ritkán tárgyalt jelenségre hívja fel a figyelmet: a világirodalomban a motívumvándorlás, motívumátvétel – a nyelvváltás miatt – hermeneutikai problémává mélyül. A romantika korától népszerű hasonmás-téma irodalmi elnevezése egyes nyelvekben (például a latin alter ego esetében és a magyarban) a képszerűséggel áll kapcsolatban, viszont az angolban (double), a németben (Dopplergänger) és az oroszban (двойник) a számszerűséggel. Az irodalmi motívum elnevezésének eltérő asszociációs holdudvara – mást jelent, ha a hős megelevenedő tükörképéről vagy megkettőződéséről van szó – lényegében befolyásolja az interpretáció irányát. A szerző amellett érvel, hogy a téma újkori feltámadásának kezdete sem magyarázható önmagában a romantikus prózaírók – például Hoffmann és Poe – pszichológiai defektusok iránti érdeklődésével, a nagyregényíró Dosztojevszkij világában pedig bizonyosan túlmutat a tudat működési zavarainak, a személyiség hasadásának irodalmi-esztétizáló bemutatásán. Az író antropológiája szerint az egyes személyiségparcellák és gondolatok megkettőződése, kivételése titokzatos, tragikus, racionálisan követhetetlen folyamat, okai nem tárhatók fel a szövegközpontú regénypoétikák segítségével.

Dukkon Ágnes az evangéliumok antropológiáját és Pál apostol szellemét látja a dosztojevszkiji hasonmás-téma mögött: a jó és a rossz törvény közötti hibás választás, az ember eredendő belső meghasonlottsága (Róm 7, 14–25) hívja életre a főhősöket – például Raszkolnyikovot, Sztavrogint és Ivan Karamazovot – körülvevő hasonmás kört. Nem csupán a vallásbölcselet felől közelítő Dosztojevszkij-értelmezők – mások mellett Vlagyimir Szolovjov, Nyikolaj Bergyajev, Vjacseszlav Ivanov és Vatai László – látták úgy, hogy a megkísértéssel és a megszállottsággal szoros kapcsolatban levő hasonmás-téma kilép a lélektan és a poétika keretei közül, erre az eredményre jutott az irodalomtudós Vlagyimir Toporov is, aki a mitológus gondolkodás archaikus sémáit kereste az író világában.¹ Mint írja, a Dosztojevszkij-figurák személyiségének nincs határozott kontúrja, határa, a hasonmások összeolvadnak, majd szétválnak, ezért a megkettőződő alapszemély jelenléte akkor is érzékelhető, ha nincsen a színen. Az író művei a morális választás és az áldozathozatal örök dilemmái köré épített „szövegkönyvek”, amiket a történelmi kortól független, már-már absztrakt regényterekben bolyongó olvasó maga is eljátszhat.

„Átkozott pszichológus!”² – kiált rá Sztavrogin, a nagy bűnös a lelkébe látó, idős szerzetesre. Vajon hogyan vélekedett Dosztojevszkij a pszichológiáról? Ezt a kérdést és az író szaktudományos forrásait vizsgálja a fejezet következő, először 2011-ben oroszul megjelent tanulmánya (*Dosztojevszkij és a pszichológia. Carl Gustav Carus elmélete a „tudattalan”-ról és Dosztojevszkij intuíciója*). Az értekezés nyitánya egy félreértést tisztáz. A XX. század legismertebb pszichológusai – például Freud és Jung – fontos szellemi ösztönzést kaptak Dosztojevszkij műveitől, és már a kortársak is „a pszichológus” jelzővel ismerték el az író jellemábrázolásának lélektani hitelességét, csak-hogy Dosztojevszkij szerint téves az efféle értékelés. „Pszichológusnak neveznek: nem igaz, csak realista vagyok, a szó legmagasabb értelmében, mert az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom.” (162.) Dosztojevszkij világában fontos szerephez jut a pszichopatológiai jelenségek, lelki defektusok művészi bemutatása, az író mégis vitatja a XIX. század második felében újdonságnak számító, a kriminalisztikában és az ítélkezési gyakorlatban rohamosan hódító pozitivistá pszichologizáló módszer eredményességét. Ennek legemlékezetesebb bizonyítéka *A Karamazov testvérek* bírósági jelenetsora: az ügyész „szigorúan tudományos” pszichológiai levezetése (*Lélektan teljes gőzzel*) a tényleges események paródiájává válik. A tanul-

¹ TOPOROV, Vlagyimir: *Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái* (Bűn és bűnhődés). Ford. ERDEI Ilona = *Helikon*, 1982, 2–3. sz., 282–299. A következőkben a magyarul is hozzáférhető szakirodalom adatait közlöm.

² DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. Ford. MAKAI Imre, jegyzetek BAKCSI György, Bp., Európa, 1983, 546.

mány második része azt vizsgálja, milyen hatással volt Dosztojevszkij világára a német romantika kiváló művészenek, orvos polihistorának, Carl Gustav Carusnak *Psyche* című, 1846-ban kiadott munkája. Carus nézeteinek ismertetése és az orosz szellemi élettel való kapcsolatának feltérképezése nem szűkül le hatástörténeti nyomozásra, mert a kötet szerzője azt is bemutatja, hogy a német orvos elmélete a tudatos és a tudattalan működéséről és a kettő kapcsolatáról miként lényegül művészetté Dosztojevszkij regényeiben. Gondolhatunk az említett hasonmás-témára vagy a valóságtól történő elszakadásra: a hős ébren is (tév)eszmeinek álmvilágában él. Például a *Bűn és bűnhődés*ben Raszkolnyikov és Szvidrigajlov pszichés összeomlásának, elhatalmasodó lelkiismereti tébolyának stációit a valóságtól egyre nehezebben megkülönböztethető, részletesen és rendkívül plasztikusan leírt, filmszerűnek is nevezhető rémálmok jelzik. Dosztojevszkij világában – feltehetően Carus könyvének inspirációjára – a hősöknek először a tudattalanja, a lelke hasad, és ez kulminálódik a tudathasadásban. De mi indítja el az első folyamatot, a lélek hasadását? A hasonmás kapcsán Dukkon Ágnes rendkívül érdekes választ ad a kérdésre: a megkettőződött Goljadkin eredendő „tragikus vétsége” a hibás önismeret és a mögötte álló gög: „tudatos énje elkövette a hübrisz bűnét, olyan igényeket táplált az étellel szemben, amelyeket belső énje nem igazolt”. (169.) És ez a pont választja el a Platón és Arisztotelész tanításaiból kiinduló Carus és Dosztojevszkij felfogását. Az író világában a megzavarodott ember nincs reménytelenül bezárva önmaga káoszába: regényeiben „fokozatosan elmélyül, megerősödik az evangéliumi antropológia, vagyis az emberi lényeg megközelítése, megértése az Evangéliumok fényében. [...] ... fölfele törekszik, az Istenember képét igyekszik kibontani, meglátni a kaotikus világ zűrzavarából.” (172–173.) Alighanem az is magyarázza Dosztojevszkij álmokban, víziókban gazdag regényeinek – „szövegkönyveinek” – töretlen népszerűségét, hogy minden sötétségük dacára a belső káoszból való kijutás reményét hirdetik.

De talán nem ez a legfontosabb. Dosztojevszkijt az elhatalmasodó külső – társadalmi és történelmi – összeomlás megjövedölése tette a XX. században és teszi a XXI. században is aktuális szerzővé.

Főképp a tudományos-fantasztikus irodalom jeles szerzőinek – Verne-től Wellsen és Huxley-n át Philip K. Dickig ívelő – sorával kapcsolatos a fikció „megvalósulásának” kritikátörténeti kérdése. De nem kizárólag hozzájuk, sőt a kortárs irodalomelméletek számára a „beteljesüléssel” járó műfajváltás jelenti az egyik legizgalmasabb interpre-

tációs kihívást. Alighanem a legismertebb példa Franz Kafka *A per* című, 1925-ben, az író halála után egy évvel megjelent regénye. Kafka barátai még sötét tréfának vélték, és jól mulattak a kéziratban olvasott, abszurdnak tartott történeten. Két-három évtizeddel később Közép- és Kelet-Európában már senki nem nevetett – és ma sem nevet – Josef K. tortúráján: a koncepciók perek és ítéletek szinte kritikai realista regénnyé avatták Kafka művét.

Hasonló folyamat játszódott és játszódik le Dosztojevszkij nem próféciaának szánt, de azzá vált nagyregényeivel kapcsolatban. Kortársai megütközve olvasták, de szatírának tekintették az *Ördögök* (1871–1872) nihilistáinak, anarchistáinak hagymázás-vérgőzös politikai elméleteit az eljövendő, a „hegyeket egyformára gyaluló”³ világforradalomról. Alig félszáz évvel később Nyikolaj Bergyajev már döbbenetben konstatálja *Az orosz forradalom démonai* című írásában (1918), hogy nemcsak életre kelték a Dosztojevszkij-regények megmételtyezett figurái, hanem átvették a hatalmat Oroszországban: Verhovensz-kijekkel, Sigaljovokkal és fegyenc Fegyákkal szánt új barázdát az eke.⁴ Bergyajev után – mások mellett – André Gide, Oswald Spengler, Borisz Paszternak, Alekszandr Solzsenyicin is látnoknak tartotta Dosztojevszkijt, hiszen a szovjethatalom, a bolsevizmus maga a megvalósult „sigaljovizmus”, és az *Ördögök* lapjain már olvasható az évtizedekkel később feltűnő Lenin, Sztálin és Berija portréja. Aligha véletlen, hogy a kommunizmusban csalódott Albert Camus az *Ördögök*et adaptálja színpadra, és Andrzej Wajda e regényt filmesíti meg a lengyel kommunista állampárt bukásával egy időben. Pilinszky János nem politikai, hanem lélektani próféciaát lát a regényben: Nyikolaj Sztavrogin „langymeleg”, világnézet nélküli – a görög *στυγρός* (sztavrosz: kereszt) és az orosz *рог* (rog: szarv) összevonásából származó családneve az egymást kioltó szellemi hatásokra utal –, és ebben az értelemben a XX. századi antitradicionalista (poszt)modern ember prototípusa. Vajon Dosztojevszkij milyen távlatokban gondolkodott regényeinek eseményei és alakjai megformálásakor? Dukkon Ágnes két írásában keres választ e kérdésre.

Az „Utolsó ítélet”, az „antikrisztus” és a „nagy inkvizítor” a XIX–XX. század fordulójának szellemi közegében – Dosztojevszkijtől Vlagyimir Szolovjovig című tanulmány a pétérvári író „apokaliptikájának” forrásait keresve arra mutat rá, hogy a korabeli mitológiai iskola – apokrif iratok, folklórszövegek, óorosz szövegmélekek felfedezésével és közreadásával – jelentékeny hatást gyakorolt a XIX. század második felének orosz regényirodalmára. Különösen fontos az ikonfestészet utolsóítélet-ábrázolásainak teológiai

³ Uo., 501.

⁴ BERGYAJEV, Nyikolaj: *Az orosz forradalom démonai*. Ford. KISS Ilona = *Az orosz forradalom démonai*. Szerk. KISS ILONA, ford. KISS

Ilona et al., Bp., Századvég, 1990, 267–304. Különösen a II. fejezet: *Dosztojevszkij az orosz forradalomban* (276–292.).

БѢСЫ

Николай Ставрогин

Максим Матвеев

— А я так думаю, что люди существа переходные и существование наше на земле есть лишь непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. Помните выражение: «ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и встаёт»?

— А вы никак в бесов уверовали?

Az *Ördögök* négyrészes, orosz tévéfilm-változatának plakátja, 2014. Sztavrogin szerepében Makszim Matvejev

és művészettörténeti értelmezése, amely főképp Dosztojevszkijnek adott impulzusokat. Regényeiben és publicisztikai íásaiban visszatér az orosz nemzet jövőjének latolgatása, az Isten-hordozó nép küldetésének taglalása és a figyelmeztetés is: az önmagát elveszítő, embertömeggé váló nép eltűnhet a történelem színpadáról. Dukkon Ágnes arra figyelmeztet, hogy a regényekből – jórészt a *Félkegyelműből*, az *Ördögökből* és *A Karamazov testvérek*ből – kiválogatott és sokszor ellentmondásos történelmi próféciák, végidővíziók nem (vagy többnyire nem) az író, hanem az egymással ütköztetett hősök nézeteit tükrözik. Másrészt Dosztojevszkijt nem kevésbé foglalkoztatták az ember személyes létének perspektívái, szellemi-lelki szabadságának és rabságának kérdései. Ennek megfelelően Ivan Karamazov elhíresült poémája a nagy inkvizítorról történelmi és lélektani parabolaként is értelmezhető.⁵

A jövőtéma kritikátörténeti utóéletét vizsgálja a *Dosztojevszkij eszkatológiájának értelmezései Nyikolaj Bergyajev és Szergij Bulgakov írásaiban* című, először 2016-ban oroszul megjelent tanulmány. Ismertetése előtt rövid kitérőt kell tennem. A legtöbb olvasó bizonyosan érdeklődéssel és egyetértően fogadja Dukkon Ágnes tanulmánykötetének egyik érvelési sajátosságát, de lehet, hogy néhány – az irodalmi művekhez más elméleti alapról közelítő – szakmabeli ezt aggályosnak találja. A bölcsélet- és különösen a művészettudományok szépsége és örök dilemmája, hogy az elemzett tárgy formálja az elemzőt. E tanulmánykötet is bizonyítja, hogy az irodalomtudós szerző pályája során elmélyülten foglalkozott a klasszikus orosz vallásfilozófusok és a magyar protestáns teológusok Dosztojevszkij-értelmezésével. A szakirodalomban nemcsak néhány esszéről van szó, hanem terjedelmében is jelentős szövegtörzsről. A legismertebbeket említve: Nyikolaj Bergyajev,⁶ Vjacseszlav Ivanov, Dimitrij Merezsikovszkij,⁷ Vaszilij Rozanov, Lev Sesztov,⁸ a német Romano Guardini és a magyar Vatai László⁹ könyvet írt Dosztojevszkijről. Dukkon Ágnes hangsúlyozza a vallásbölcséleti és az irodalomtudományi megközelítés metodikája közötti távolságot, de e távolság betartása a kötet nem minden elemzésénél tűnik kellően határozottnak.

Az érvelés dimenzióváltása – például a szentírástudomány és a krisztológia szempontjainak bevonása – azért

is figyelemre méltó, mert a tanulmány egyik fő témája annak szemléltetése, hogy a szépirodalmi szöveg filozófiai, teológiai, vallásbölcséleti átmonologizálása törvényszerűen jelentésvessztéssel jár. A szerző nyomon követi azt a folyamatot, amint *A Karamazov testvérek*ben olvasható poéma a nagy inkvizítorról két évtized alatt önálló életre kelt: a fiktív történetbe szerkesztett fikció főszereplője, az Ivan Karamazov által kitalált alak az Ezüstkör nemzedékének értelmezésében új, szimbolikus-mitikus jelentéssel és – a dosztojevszkiji koncepcióval nem feltétlenül összhangban levő – filozófiai tartalommal gazdagodott. Vlagyimir Szolovjov *Az Antikrisztus története* című írása¹⁰ (az 1900-ban írt *Három beszélgetés* egyik fejezete) a poéma párjának tekinthető, hiszen Ivan Karamazov kérdésére ad apokaliptikus távlatú választ, miközben az inkvizítor alakját démonivá, kozmikus léptékűvé nagyítja, csak hogy ezzel a Dosztojevszkij-regényben szereplő filozófiai parabola „elveszíti nyugtalanító többértelműségét”. (200.)

Szergij Bulgakov 1901-ben Kijevben tartott előadásában (*Ivan Karamazov mint filozófiai típus Dosztojevszkij A Karamazov testvérek című regényében*) Dante, Shakespeare és Goethe alkotásaival és hőseivel kapcsolja össze a művet. Különös módon az Ivan poémájában szereplő alak közvetlen irodalmi előképét, a *Don Carlos* inkvizítort nem említi. Dukkon Ágnes érdekfeszítő kitérőben azt bizonyítja, hogy a két irodalmi alak közötti különbség az eltérő eszmetörténeti háttérrel is magyarázható. Schiller még hitt a felvilágosodás eszméiben, főképp az ész, az értelem világformáló erejében, Dosztojevszkij már az „elveszett illúziók” századának gyermeke, és – kortársához, Madáchhoz hasonlóan – elutasítja a földi paradicsom megteremtését ígérő, absztrakt társadalmi utópiák (például a fourierizmus) gondolatát. Bulgakov értékes interpretációja sem marad az irodalmi elemzés keretei között: *A Karamazov testvérek* inkvizítorjelenetét kiemeli regénybeli szöveggörnyezetéből, és korának fő dilemmáira – például az emberiség fejlődésének távlataira, a szocializmus és a demokrácia összefüggésére – keres választ benne. Dosztojevszkijben a századforduló szellemi krízisét megjósoló látnok filozófust, az inkvizítorban pedig Nietzsche Zarathusztrájának párját látja.

A legismertebb orosz vallásfilozófus, Nyikolaj Bergyajev önálló monográfiában, az 1923-ban kiadott *Doszto-*

⁵ DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek I–II.* Ford. MAKAI Imre, jegyzetek BAKCSI György, Bp., Európa, 1982, 365–391. Második rész; Ötödik könyv (*Pro és kontra*), 5. „A nagy inkvizítor”

⁶ BERGYAJEV, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete.* Ford. BAÁN István, Bp., Európa, 1993

⁷ MERESKOVSKIJ, Dmitrij: *Tolsztoj és Dosztojevszkij.* Ford. HAVAS József, Bp., Dante, 1925 (Mereskovszkij névátírással)

⁸ SESZTOV, Lev: *Dosztojevszkij és Nietzsche.* Ford. PATKÓS Éva, Bp., Európa, 1991

⁹ VATAI László: *A szubjektív életérzés filozófiája – Dosztojevszkij.* Sárospatak, Sárospataki Főiskola, 1942; Ua. Bp., Kálvin, 1992

¹⁰ SZOLOVJOV, Vlagyimir: *Három emlékbeszéd Dosztojevszkijről = Az orosz vallásbölcsélet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig I–II.* Szerk. TÖRÖK Endre, ford. BAÁN István, Bp., Vigilia, 1988, I., 98–147., 133–147.

jevszkij világszemléletében¹¹ vizsgálja az író munkásságának bölcséleti vonatkozásait, majd az 1949-ben Párizsban megjelent *Önmegismerésben*¹² visszatér a témára. Dukkon Ágnes nem ezekkel a sokszor és sokféleképpen elemzett szövegekkel foglalkozik, hanem egy korai és kevésbé ismert opusszal, az 1907-ben publikált, *Az új vallásos tudat és a társadalmiság* című kötet egyetlen fejezetével, *A Nagy Inkvizítorral*. Bergyajev folyamatosan – bonyolult narrációt teremtve – kommentálja az inkvizítor szavait: Ivan Karamazov beszélteti öccsének, Aljosának a Nagy Inkvizítort, aki a néma Jézushoz szól, Dosztojevszkij Ivánt beszélteti, Bergyajev pedig mindezt – a mű kontextusából kiemelve – újrafogalmazza, vallásfilozófiai nézeteinek megfelelően. Értelmezésében fontosak az emberiség jövőjét fürkésző „eszkatologikus” vonatkozások: az „új bábeli tornyok” építői mögött mindig ott áll majd a maga antikrisztusi céljaival a Nagy Inkvizítor. A narráció izgalmas, a tartalom szuggesztív, de ennek komoly ára van – és itt újabb kitérőt kell tennem. Dukkon Ágnes mindhárom filozófusnál jelzi a szépirodalmi szöveg bölcséleti átnologizálásának kockázatát, de talán nem hangsúlyozza kellően az ezzel járó terminológiai zavart, amelyet a Dosztojevszkij-szakirodalom a mai napig maga előtt görget. Az értelmezésekben sokszor fedésbe kerülnek, rokon értelmű kifejezéseké válnak az olyan fogalmak, mint „transzcendencia”, „metafizika”, „apokaliptika”, „eszkatológia” és ezek kötőjeles kombinációi. Az irodalomtudomány keretein belül e terminusok értelmezése, szétválasztása aligha megoldható. Ha pedig a teológia – a szentírás-tudomány, a dogmatörténet és a krisztológia – alapján és segítségével történik a distinkció, akkor kiderül, az orosz vallásfilozófusok vonatkozó fogalomhasználata következetlen: nem derül ki, pontosan mi a különbség Dosztojevszkij apokaliptikája és eszkatológiája között. Az utóbbi alkalmazása különösen problematikus. Az író a *Bűn és bűnhődés* keletkezésekor jegyzi le: „dantei regényt írok”.¹³ A világirodalom nagyjai közül Dante és Milton esetében bizonyosan indokolt a dogmatikai értelemben vett eszkatológia vizsgálata, azonban Dosztojevszkijnél nem tűnik igazolhatónak e fogalom használata.

*

Intellektuális gonosztevők, anarchisták, nihilisták, az eljövendő történelmi-társadalmi káosz megszállott előkészítői – hogyan kapcsolódnak a kötet központi motívumához, az esztétikum és a morál feszültségéhez? Közvetlenül, ugyanis Dosztojevszkij megméltalmazott alakjai előnyös külsejűek, nemegyszer szépek, de szépségük álságos és fenyegető. Hasonlatosak a „fehérre meszelt sírokhoz, amelyek kívülről szépnek látszanak, de belül tele vannak halottak csontjaival és mindenféle tisztátalansággal”. (Mt 23,27) Az *Ördögök* narrátora így írja le Sztavrogint:¹⁴ „Engem már az arca is meghökkentett: valahogy túl fekete volt a haja, világos szeme túl nyugodt és derűs, arcának színe túl finom és fehér, pirossága meg túl édes és tiszta, fogai akár a gyöngyszemek, ajka mint a korall – látszatra festeni valóan szép férfi, de ugyanakkor szinte viszsztatató is. Azt beszélték, hogy álarcra emlékeztet az arca...”¹⁵

*

Szerb Antal az orosz irodalom nagy korának ismertetésekor megjegyzi, hogy Lermontov, Gogol, Tolsztoj és Dosztojevszkij műveivel ismerkedve az olvasónak az a benyomása, hogy nem irodalomról van szó, hanem többről: lelkiismeret-vizsgálatról, és a klasszikus orosz irodalom nagyjainak végső kérdése mindig Isten léte és a lélek üdvössége.¹⁶ Dukkon Ágnes hasonló következtetésre jut, de nem a szellemtörténet holisztikus megfigyelési nyomán. Minden elemzésében hatalmas filológiai, komparatistikai ismeretanyagra támaszkodik, és azt vallja, hogy az alkotót ért impulzusok bonyolult rendszerét életre hozza, kultúrtörténeti tényekkel lehet és kell igazolni. Ugyanakkor jelzi a módszer korlátait is: a „szellemi erőterek” és „kisugárzások” szépirodalommal lényegülő hatása sokszor túlmutat a dokumentálhatóság körén. A kiemelkedő szakmai felkészültség és a kutatás határainak kijelölése egyszerre érvényesül, és ez adja Dukkon Ágnes tanulmánykötetének különlegességét.

¹¹ BERGYAJEV: i. m. (1993)

¹² BERGYAJEV, Nyikolaj: *Önmegismerés*. Ford. GASPARIKCS Gyula, KOVÁCS Erzsébet, Bp., Európa, 2002

¹³ Vö. DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés. Teljes, gondozott szöveg* (1866). DUKKON Ágnes tanulmányával. Ford. GÖRÖG Imre, G. BEKE Margit, szerk. DUKKON Ágnes, Bp., Raabe Klett, 1998, 447.

¹⁴ Dukkon Ágnes *A „veszélyes szépség” jegyében. Szenvedés és lázadás antinómiái Lermontov és Dosztojevszkij művészi világában* című tanulmányában tér ki Sztavrogin „démoni” szépségére. DUKKON: i. m. (2021), 130–140., 139.

¹⁵ DOSZTOJEVSZKIJ: i. m. (1983), 53.

¹⁶ SZERB Antal: *Az orosz irodalom nagy kora = Uő: A világirodalom története*. Bp., Magvető, 1980, 615–649., 625., 635.

A lét velejére tapintó művészet(filozófia) korlátai és lehetőségei

Nikola Mirković: *Werk und Wirkung. Eine hermeneutische Untersuchung der Kunstphilosophie Martin Heideggers*
Tübingen, Mohr Siebeck, 2020, 234 oldal

Legkésebb a *Fekete füzetek* megjelenése óta kényszerítő erejű kérdések sorjáznak Martin Heidegger életének és művének nyomán, amelyek éles ellenfénybe helyezik gondolatait. Doppelgängerre régóta kísértett a háta mögött, és végül utolérte. Nem ő az első ilyen gondolkodó, és aligha képzelhető el, hogy az utolsó volna. Mindazonáltal életművének újra- vagy ártértelezése hermeneutikai kihívás a javából, különösen követői és hívei számára. Az utóbbi években akadtak olyan heideggerianusok, akik visszariadtak a hagyatékban tátongó, sokáig legfeljebb csak gyanított új mélységektől. Mások arra törekednek írásaikban, hogy többet vagy mást lássanak benne, mint korszakos filozófiát kidolgozó, antiszemita kriptonácit. Megint mások vitába szállnak emezekkel, tiltakozva bármiféle bagatellizálás és relativizálás ellen.

Kiadásra szánt naplóbejegyzéseiben Heidegger ideológiai csapáson haladt, és belesétált a Platón diktatórikus államvíziójában megálmodott filozófuskelepcébe: elméletalkotással kívánta tematizálni (kiigazítani? megspékelni?) a politikumot és a nemzetiszocialista-szociális forradalmat. Megütöztető diszcrepancia: a Seyn, a lét eredeti és kivételes filozófusa, ironikusan szólva, gond(olkodás) nélkül kiszolgáltatatta magát és filozófiáját nem közvetlenül a nemzetiszocializmusnak, hanem (nem akármilyen) kora végletes viszonylagosságának – valamint a tipikus nagynémet küldetéstudatnak, ami pedig a német gondolkodók régi csapdája. A történelmi léptékű változások egyengette úton mindenesetre nem járhatott akadálytalanul. A napi politikai döntések nyomán egyaránt számot kellett vetnie a konkrét (különösen az egyetemi világot érintő) és az elméleti nehézségekkel, mint amilyen a vezérelv (Führerprinzip), a népközösség (Volksgemeinschaft) alkalmazhatósága vagy a németiség metafizikai értelemben vett küldetése a technicista modernsége alapozott, következésképpen létfelejtésbe aláhulló, hanyatló Nyugaton. Ezzel többek között megnyílt annak a lehetősége, hogy a heideggeri filozófiát fokozottabb mértékben és többféle perspektívából értelmezzék: a modern krízisiro-

dalom, a történelemfilozófia, a keresztény teológia és eszkatológia, a pszichológia, a tudásszociológia stb. felől.

Fenntartva a jogot a történetietlen kérdésfeltevésre: mi lett volna, ha Heidegger is egészen Japánig menekül, mint a kiváló tanítvány, Karl Löwith tette? A mester fekete naplóból kibontakozó etnicista-eurocentrista megközelítés vajon gellert kapott volna-e, ha elidegenedik saját európaiságától, és összetalálkozik a Távol-Kelet sajátzerűségével? Kecsegtető eshetőség. Nem kevés malíciával szegezhetnénk ezzel szembe a fanyar körülményt, hogy Heidegger számára hiába kínált volna egerutat a világtörténelem. Azzal a sajátos körülménnyel kell ugyanis számolnunk, hogy napnyugatról szalajtottként Japánban egyívású napkeleti elvtársakat talált volna magának. Érintőlegesen Löwith is szembesült a szigetországban, példának okáért, a japán zen buddhizmus és a náci ideológia bensőséges összefonódásával. Tagadhatatlan: a filozofálás alkati kérdés is. A lét és jelenvaló lét filozófusaként Heidegger 1933–34-ben szerepzavarba került, sőt felült egyes náci tévképzeteknek és próféciáknak, míg az életében és gondolkodásában mindentől távolságot tartó, szkepticista Löwith megerősödött abbéli felfogásában, hogy a nyugati történelemfilozófia (valamennyi függelékével) úttalan utakon járt.

Az újabb és legújabb Heidegger-értelmezések – miként egy XX. századi filozófus befogadástörténetétől evidens módon elvárható – tarka képet mutatnak. Találunk köztük számos tanulmánykötetet, ártértelező vizsgálatokkal, vitakész tematikus évkönyvet, politikai életrajzot (Thomas Rohkrämer), közvetlenül a *Fekete füzetek* közreadójához (Peter Trawny) címzett vádiratot (Michèle Cohen-Halimi és Francis Cohen), tetemre hívó nagymonográfiát (Emmanuel Faye) és így tovább. Az Universitát Koblenz-Landau Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa, Nikola Mirković könyve nem viteti magát a tornyosuló árhullámmal, ugyanakkor nem is teljesen tapasztalatlan a nyílt vizeken.

Itt tárgyalt munkájában, amelynek alapjául 2014-ben, a Freiburgi Egyetemen megvédett disszertációja szolgált, csak elsősorban von párhuzamot a heideggeri szövegek (elsősorban *A műalkotás eredete*) és a náci ideológia között, Heidegger gondolkodásmódjának politikai és ideologikus (ha tetszik, antropomorf) alapját nem érinti. Hivatkozik ugyan néhány kritikus olvasatra, felvet néhány új szempontot, de mindvégig Heidegger művészetfilozófiájának immanens, illetve ahogy az alcímbe áll, hermeneutikai elemzését tartja szem előtt, méghozzá esztétikai szempontból. És az első felkiáltójelet itt, könyve bevezetőjében ki is teszi. Az esztétikai perspektíva ugyanis nyilvánvalóan szembemegy Heidegger saját művészetfilozófiai szándékával.

Mirković *A műalkotás eredete* utószavának azt a jól ismert szakaszát idézi, ahol Heidegger tiszta vizet önt a pohárba az esztétikát illetően, mondván, az esztétika felszínes gondolkodásra vall. Heidegger élményközpontúságról beszél, azaz kiüresítő átélésről, ami végül a művészet elhalásához vezet. Az üresjáratszerű élmény csakis önmagán kezdő és bevezető, szubjektív, mintegy introvertált jellege elvét a művészet (legvégső vagy eredendő) lényegét. Az élményre hivatkozó beszéd a művészetéről mindig mellébeszélés. Sőt, a művészetekről mint kultúrájakról elterjedt nézetek is a tulajdonképpeni gondolkodás előli visszarettenés jelei. Félő, hogy a művészet a maga lényegiségével kitér az ember elől. Heidegger már a *Lét és időben* meghirdette a nyugati metafizikai hagyomány és filozófiai nyelv lebontását, meghaladását, „a megkövült tradíció fel lazítását” (6. §). Ezek destrukciójára van szükség, hogy a gondolkodás visszatérjen a léte irányuló eredendő kérdésekhez. Heidegger metafizika-kritikájának lényeges hozadéka – és a művészetéről vallott felfogásának egyik alapvetése –, hogy az esztétika destrukciója elkerülhetetlen.

Mirković nem is vállalkozik többre, mint hogy könyvének első részében Heidegger művészetfilozófiájának átfogó bemutatása helyett csak az egyedül szisztematikusnak tekinthető munkára összpontosítson, és *A műalkotás eredetének* fenomenológiailag – Heidegger a Husserltól való tudatos távolodás jegyében kerüli a „fenomenológia” kifejezés használatát – levezetett műfogalmát vizsgálja (igaz, Heidegger nem állt meg a fenomenológiai műértelmezésnél). A műalkotás fogalmát nem meríti ki sem az allegória, sem a szimbólum, mivel ezek olyan eszmei tartalmat feltételeznének, amely az adott műalkotáshoz való viszonyban ontológiai elsőbbséget élvezne. De Heidegger nem tartja elfogadhatónak, hogy egy műalkotás olyan anyagi tárgy legyen, amelyhez járulékos, ontológiailag

másodlagos értelem társul. Ellenkezőleg. Számára a műalkotás csakis a léttel való közvetlen és kölcsönös viszonyban elgondolható (vö. 14.). Heidegger érvelésének rekonstrukciójával Mirković rámutat, hogy *A műalkotás eredete* nem kínálja fel a műfogalom lezárt meghatározását. A műlet meghatározási kísérletei „aporetikusan végződnek, és Heidegger is ekként jellemzi őket. [...] A mű fenomenológiai megközelítése végül alárendelődik egy történelemfilozófiai pozíciónak, mely nem egyesíthető a műfogalom definitív meghatározásával, így az esztétikában való gyakorlati alkalmazásával.” (16.)

Heidegger művészeti példái a hagyományos, „klasszikus” művészeti formákhoz kötődnek: képzőművészethez (Van Gogh), irodalomhoz (Hölderlin himnuszai), zenéhez (Beethoven vonósnyegesei).

Mirković a szakirodalomban sokat elemzett, sőt vitákra okot adó Van Gogh-festmény heideggeri értelmezése kapcsán ténybeli kiigazítást tesz: a kép nem egy pár parasztcipőt ábrázol, hanem feltehetően a művész saját cipőjét, 1930 márciusában pedig Heidegger nem láthatta kiállítva, ahogyan arra három évtizeddel később emlékezett, hanem csak 1931 augusztusában, Amszterdamban. Mirković ezzel Jacques Derrida gyanúját igazolja, aki úgy vélekedett, hogy *A műalkotás eredete* nevezetes szakaszában egyszerre több Van Gogh-festményre vonatkozó emlék sűrűsödik. Ez a korrekció persze mit sem von le Heidegger következtetéseiből. Mirković ekkor egy módszertani nehézségre mutat rá: „szigorúan véve tisztázatlan marad, milyen is egy dolog valójában. A műfogalomnak a dologfogalom felőli értelmezési kísérletét Heidegger nem vitte végig Van Gogh csendéletének interpretációjával.” (29.) Miután Heidegger kizárta a dologfogalom három hagyományosnak tekinthető, uralkodónak nevezett értelmezésmódját, így fogalmaz: „mindenekelőtt az eszköz eszközszerűségét keressük. S talán megszülethet ebből valami a dolog dologszerűségét és a mű műszerűségét illetően is.”¹ Mirković persze tisztában van vele, hogy Heidegger más szövegeiben jobban kibontja a dologfogalmat, de kétségtelen, hogy *A műalkotás eredetében* „nagyon is közvetlenül és a szükségesnél gyorsabban” történik meg az átmenet a dologelméletből a műalkotás igazságába, holott elvben „semmi nem szól az ellen, hogy egy kép nemcsak azt mutatja meg, mi egy eszköz, hanem azt is, egyáltalában mi egy dolog.” (uo.) Valóban, Van Gogh cipői kapcsán Heidegger az eszköz eszközszerűségének kifejtését végzi el, miáltal a hangsúly döntően az eszközre tevődik át a dolog kárára, hogy aztán az elemzés újabb kulcsfogalmak (megtörténés, működésbe lépés, igazság, el-nem-rejtettség) kumulatív sűrűjében csúcsosodjon ki.

¹ HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Ford. BACSÓ Béla, Bp., Európa, 1988, 55.

Heidegger sem győzte hangsúlyozni a kihívás nehézségeit: „A jelentéktelen dolog makacs szívóssággal áll ellen a gondolkodásnak. [...] semmiképp sem szabad a dolog dologszerűségéhez vezető utat kieroszakolunk.”² Mintha a szcenírozott rátalálás (in situ Van Gogh festményének megpillantása) és a váratlan kimozdítás („A mű közelében hirtelen máshol lettünk, mint ahol szokásunk lenni.”³) feledtetné a megtett utat, avagy műalkotás-művész-művészet hermeneutikai körtáncának leküzdése mintegy felszabadítaná az argumentáció heurisztikus voltát – miközben a dolog dologszerűségéről, dologlétéről szóló fejtegetés abbamarad, az eszközfogalom kapcsolatát dologgal és művel pedig nem határozza meg közelebből.

Mirković filológiai szabatosan arra a következtetésre jut, hogy *A műalkotás eredetében* dolog és mű határa tisztázatlan, sőt túl közel kerülnek egymáshoz. Előbb Conrad Ferdinand Meyer versét, majd Dürer *Mezei nyúl* című híres akvarelljét (1502) elemzi gondosan (részben kiadatlan), Heidegger-szövegek nyomán. A Dürer-képelemzésből leszűrt felismerése megerősíti nézetében: „... minden létezőt egyesként, egyúttal világszerűként kell érteni. Ezzel ismét művek és dolgok közös tulajdonsága kerül játékba.” (38.) Megállapítja, hogy a terminológiai tisztázatlanságnak „nemcsak Heidegger művészetfilozófiájára nézve vannak problematikus következményei, hanem kései műveinek dologfogalmára nézve is.” (41.) Az 1951-es *Bauen Wohnen Denken* című szövegben már a „Geviert” ontológiai alakzata lép „világ és föld vitája” helyébe, ami hangsúlyeltolódással jár a dologfogalom javára, tehát a műalkotás kárára, miközben e kettő szemantikai értelemben túl közel kerül egymáshoz. Az 1950-es *Ding*-tanulmány vizsgálatának bevonásával Mirković mű és dolog különbségének lezáratlanságáról beszél. A műfogalom pontosabb körvonalazásának lehetőségét az abban megtörténő igazság heideggeri értelmezésében pillantja meg, ezért áttekinti az igazságfogalom változásait a *Lét és időtől A műalkotás eredetéig*. Kiegészítésül hozzátehetjük, hogy az utóbbi egy szöveghelyén Heidegger érinti a felrőtt lezáratlanságot: „a művet nem faggatjuk többé dologszerűsége szerint; mert mindaddig, amíg eszerint kérdezünk rá, a művet azonnal és már eleve végérvényesen kéznél levő tárgyként kezeljük”.⁴ Márpedig Heidegger mindvégig ez ellen a szubjektumból kiinduló műszemlélet ellen érvel. A dologfogalom tehát valóban nem válik koherenssé a szövegben. Mirković Heidegger művészetfilozófiájának frazeológiáját vizsgálva további megállapításokat tesz: a földfogalom egyértelműen pregnansabb, mint a világfogalom; *A műalkotás eredetének* első kidolgozásában a Dasein még kollektív Daseinként értett,

„nemzet”, „nép” jelentésben; Riss és Gestalt változatos szóalakjaikkal intertextuális kapcsolatokat teremtenek.

A műalkotás eredetének gondos olvasói számára nem meglepetés, hogy „a görög templom példája kiemelt jelentőségű az argumentációban” (71.). A Mirkovićnál is hivatkozott (2–3.) Heidegger-monográfus, Emmanuel Faye egyenesen a náci politika közelségére figyelmeztet. 1935. szeptember 10. és 16. között óriási részvétel mellett rendezték meg a „Szabadság Pártnapját” Nürnbergben. A város délkeleti részén fekvő egykori Reichsparteitagsgelände a maga roppant kiterjedésével kiválóan megfelelt a reprezentatív céloknak, és látványos keretbe foglalta a nemzetiszocialista építészet monumentális formáit, köztük a látványos és óriási tribünt. Faye szerint a korabeli olvasó bizonyosan felismerte a leplezett utalást a görög templom példájában. Lehet, hogy igaza van. De tegyük hozzá, hogy szövegszerűen nincs egyéb fogódzó egy efféle kontextualizáláshoz. Ha viszont mégis elfogadjuk Faye feltételezését, akkor *A műalkotás eredetének* egész koncepcióját, valamint Heidegger modernitáskritikáját hagyjuk figyelmen kívül.

Annyi bizonyos, hogy Heidegger jóformán ódát zeng a közelebből nem beazonosítható épületről, amely történelem- és közösségkonstituáló műalkotásként jelenik meg. E tekintetben, miként szövegének oly sok vonatkozásában, Heidegger Hegel esztétikai előadásaihoz kapcsolódik – Mirković a hegeli esztétikát találóan Heidegger kontrasztfóliájának nevezi. (95.) Ha egy pillanatra eltekintünk Heideggernek a hagyományos metafizikai-esztétikai fogalomkészlet leküzdésére tett roppant erőfeszítéseitől, a görög templomnak az ekként felvillantott szépsége a benjamini aura nem érzéki, transzcendens kiterjesztéseként értelmezhető. Ez a párhuzam és a heideggeri leírás igazsága azonban csak addig tartható, amíg a templomot eredeti alakjában, retrospektív módon tételezzük. Ugyanis évezredektől meggyötörten, a természeti erőknél való kitettségében, enyészetet elszenvedő romként már nem rendelkezhet ugyanazokkal a minőségekkel. (Az anyag öntörvényűségébe visszavett és a környezetbe szervesülő romépületek esztétikai rehabilitációját még Georg Simmel végezte el egy remekbe szabott, 1907-es esszéjében.)

Mirković szerint Heidegger nem pusztán az antik kultúrából választ példát magának, hanem egy „átfogó létértelmezés eseményszerű megalapozását” (72.) tulajdonítja a görög épületnek. Csakhogy sem Van Gogh csendélete, sem Meyernek (egy épített műalkotásról szóló) verse nem rendelkezik ugyanezzel a horderővel. E két példájának jelentősége jóval kisebb, ezért státuszuk ugyancsak

² Uo., 54.

³ Uo., 60.

⁴ Uo., 106.

különbözik a szakrális templométól. Ráadásul amíg a föld előállítását mindhárom példában összevethető, a világ felállításának mértéke nagyon eltérő. „A cipőkkel kapcsolatban Heidegger beszél ugyan »a parasztasszony világáról«, de ez az asszociáció korlátozott. Nem világos, hogy egy, a társadalmi jelentősége szerint inkább marginális műalkotás nevezhető-e egyáltalán világot felállítónak.” (72.) Mi több, a „világ” szemantikai értékét az sem növeli kellő mértékben, hogy Heidegger az eredeti szövegben több helyen és grammatikailag voltaképpen indokolatlanul, bizonyára emphatikus céllal, határozott névelő nélkül használja a „Welt” szót (magyarul voltaképpen visszaadhatatlanul, mivel az adott helyen értelemzavaró hibának tűnne a névelő elhagyása). Ha elsőbbséget tulajdonítunk a görög templom e vonatkozásának, akkor felmerül a kérdés, így Mirković, hogy műalkotásnak nevezhetjük-e még Meyer versét a római kútról és a Van Gogh-festményt a cipőkkel. Hasonló aránytévesztést mutat Heidegger Hölderlin-olvasata nyomán a költészet filozófiai értelmezése és jelentőségének túlhangsúlyozása (vö. 76–78.).

A könyv első fejezete azzal az általános felismeréssel zárul, hogy *A műalkotás eredete* fő tendenciái szerint kifejezetten a „nagy művészet” jegyében áll. Heidegger fenomenológiai vizsgálódásai persze közvetlenül nem válnak normatívvá. Kétségtelen, hogy koncepciója sok vonatkozásban túldimenzionált. Csakhogy – közvetett „mentségül” legyen mondván – a művészetfilozófia efféle műfaj. (Sőt, általánosságban jobb, ha megmarad Sophiánál, és nem évvodik a múzsákkal, még ha azok kegyesen megbocsátják is neki örökös célozgatásait.) Heideggernek a görög művészet és Hölderlin költészete iránti elfogultsága emlékeztethet például Arthur Danto attitűdjére, aki Andy Warhol tevékenységében talált filozófiailag értékelhető mozzanatokot. Továbbá Heidegger nem zár ki alkotókat, iskolákat, korokat. Nála nem olvasunk megvetendő William Hogarthról, mint a hasonlóképpen „nagy művészettel” foglalkozó Schellingnél, akinek „konstruált” művészetfilozófiájához szánt műlajstroma alig néhány tucat címből áll. Nem ostromozz rebellis művészeket sem, miként azt a rigorózus-klasszikus Hegel tette Goethével és Schillerrel, formabontó fiatakori műveik okán. Szerencsére az irodalomtörténet kiigazította a hegeli esztétikai kánont. Kiváltképpen nem talált magának olyan művész-céltáblát, mint Nietzsche Richard Wagnerben, föld-ellenségében, akinek a neve túlontúl gyakran behelyettesíthető, valahányszor Nietzsche a művészről mint olyanról beszél, például *Az emberi, nagyon is emberi*ben. Fenntartásai összegzése után Mirković pontosan fogalmaz: „Aki Heidegger meghatározásaiból kiindulva akar műalkotásokat filozófiailag elemezni, csupán műfogalmának részvonatkozásaihoz nyúlhat vissza.” (81.)

A második rész célkitűzése nem is lehet ezek után más, mint Heidegger teoretikus írásainak, egyes művészetfilozófiai fogalmainak gyakorlati kontextualizálása. Mirković Heidegger költészet- és művészetfogalmát Paul Celan kapcsán tárgyalja. Ennek az összevetésnek hazánkban is van szakirodalma Bacsó Bélától Kántás Balázsra. A Geviertfogalmát, illetve Heidegger saját térértelmezését (*Die Kunst und der Raum*) pedig a neves svájci építész, Peter Zumthor teoretikus írásain és épületeinek esztétikáján keresztül ismerhetjük meg. Zumthornál olyan vonásokat találni – az anyagiség felértékelése, haptikussá tétele, üresség és fény alkalmazása, az építészeti tér helyként való értelmezése stb. –, amelyek Heidegger közvetlen hatását mutatják művészetében és gondolkodásában.

Az utolsó, harmadik fejezet visszatér az elméleti vonatkozásokhoz, és a heideggeri művészetfilozófia, illetve a „Stimmung” fogalmának zenehermeneutikai lehetőségeit veszi számba. Heidegger művészetfilozófiáját ritkán hozzák összefüggésbe a zenével. Elméleti szövegeiben elvértve fordulnak elő vonatkozó utalások, és levelezésében is csak elszórtan (vö. 129–130.). *A műalkotás eredete* alapján már csak azért is nehéz utat találni a zeneművészethez, mivel a zenemű, ellentétben a görög templommal, a verssel vagy a festménnyel, csak akkor van jelen, és csak akkor kínál fel magát hallgatójának, amikor realizálódik, azaz előadás során felcsendül és elhangzik (most tekintsünk el a Dohnányi Ernőktől, akiknek elegendő a kottakép, hogy belső hallásuk segítségével probléma nélkül appericiálják akár a szimfonikus zenét is). A zene idő- és térbeli kötöttsége általában véve is kihívás az esztétika számára. Hans-Georg Gadamer is sok erőfeszítést tett az *Igazság és módszer*ben arra, hogy az előadó-művészet ne váljon önálló tényezővé az úgynevezett totális közvetítés során (felismerései olyan tanulságosak, hogy magába is kell szállnia mindenkinek, aki egy-egy előadóművész elkötelezett rajongója vagy megszállott lemezgyűjtő). A heideggeri művészetfilozófia keretein belül viszont kifejezetten termékenynek ígérkezik ugyanez. Amíg ugyanis a zenét hallgatják, a zenemű hangolttá teszi arra nyitott befogadóját, az akusztikus közvetítettségben pedig erőteljes zenében-, illetve műben-benne-lét valósulhat meg.

Mirković eljárása indokolt, amikor kiindulásul nem a rendszeresen kidolgozott *A műalkotás eredete* felismeréseit választja, hanem a Stimmung-elméletet. Heidegger a 20-as, 30-as és 40-es évek íásaiban több helyen, a *Lét és időben* pedig „A jelenvaló-lét mint diszpozíció” című szakaszban (29. §) foglalkozik a szakirodalomban egyébiránt bőségesen tárgyalt hangulattal, hangoltsággal. Terminológiájában számos alakban és változatban feltűnik a hangoltság, ami részben az auditív-akusztikus képességek köréhez tartozik. A német „stimmen” ige többek között a zenésznek vagy a zenekarnak a hangolására utal, amikor

az előadóművész a megfelelő hangmagasságot keresi, vagyis eredendően zenei metafora. Főnévi alakban és pszichológiai értelemben olyan hangulatot jelent, amely tartósabb az érzésnél vagy az indulatnál, sőt akár tárgyvonatkozás nélküli is lehet (125.) – azaz „kedély”, „temperamentum”. A hangulat (Stimmung) a *Lét és időben* a diszpozícióval (Befindlichkeit, lelkiállapot) rokon kifejezés: „Amit ontológiailag diszpozíciónak nevezünk, az ontikusan a legismertebb és legmindennaposabb: a hangulat, a hangolt-lét.”⁵ Mirković hosszú szakaszban rekonstruálja a heideggeri „hangoltság” széles szemantikai mezejét, és gondolatébresztő kiegészítéseket tesz, helyenként még példákat is hoz. Az unalom hangulatának háromféle heideggeri típusához (lásd *A metafizika alapfogalmai*) egy negyediket illeszt. Az unalom irodalmi művek szándékolt tulajdonsága is lehet, érvel meggyőzően, amelyek performatívan bemutatják vagy kifejezetten tematizálják azt. Ivan Goncsarov *Oblomovját* és Thomas Mann *A varázshegyét* említi. Eltekintve attól, hogy – tegyük a kezünket a szívünkre – ki-ki tetszőleges irodalmi remekművekkel tudna most előhozakodni, ebben az esetben a Mann-regény aligha szerencsés választás, miután Mirković legott egy lábjegyzetben ismerteti, hogy Heidegger nagy lelkesedéssel olvasta Hans Castorp élettörténetét.

Hölderlin *Hüperiónja* és Rilke első duinói elégiájának szépségértelmezése nyomán: Heidegger egy 1937-es feljegyzésében ujjongás (Jubel) és rémület (Schrecken) bensőségességeként határozza meg a szépség őshangulatát (Urstimmung). A szépség olyan esemény, mely kényszerítőerejénél fogva lehengerli a rá „hangolt” embert. Több ambivalens esztétikai hatáseggyüttesnél vagy tapasztalatnál: őshangulatként a heideggeri hangulatelmélet fundamentumaként funkcionál, érvel Mirković (vö. 158.). Ez a szépségdefiníció már csak azért is figyelemre méltó, mert *A műalkotás eredetében* Heidegger jóformán teljesen elkerüli a „szép” esztétikai alapfogalmát. A szép(ség) ott döntően epifenomén. Funkciója másodlagos, közvetítőszerepe formális. Járulékos, az optikát felerősítő, áttetsző burok. Más szövegeiben, így a *Das Sein (Ereignis)* című feljegyzésében azonban Heidegger differenciáltan értelmezi a szépet, amennyiben önálló, részekből felépülő struktúrát tulajdonít neki. A *Vom Wesen der Wahrheit*-ben pedig a széppel való találkozás rendkívüliségét hangsúlyozza egy tömör definícióval. „A szép megragad és kiemel, olyasmi, amihez tarthatjuk magunkat, és ami egyúttal kiút, legbensőbb lendület további kérdések felé. A szép

a megkülönböztethetőség előjövetele.”⁶ Mirković hangoltság, szépség és ápmóvia (illeszkedés, összecsengés) fogalmainak közelségét hangsúlyozza a *Heraklit* címen kiadott, 1943–44-es előadásokban is. Majd értekezik a „Jubel” etimológiájáról, dogmatikán túli spirituális-vallási konnotációiról, zenetörténeti gyökereiről, összegzésében pedig kiemeli, hogy egyrészt ezzel megnyílt az út az ujjongás és rémület hangulatát elegyítő zeneművek heideggeriánus értelmezéséhez (a modernitásból vett meggyőző példája Dmitrij Sosztakovics *5. szimfóniájának* utolsó tétele), másrészt közvetlen intertextuális-tartalmi kapcsolat van *A műalkotás eredetének* „világ és föld vitája”, valamint „a szörnyű ujjongás őshangulata” között (164.). Mirković új irányt kínál a kiterjedt Heidegger-kutatásban, amikor rámutat a hangulatelmélet adekvát zeneesztétikai alkalmazhatóságára. Ehhez két szerzőt hív segítségül: Heinrich Besselert és Günther Anderst.

Bessler (1900–1969) Heidegger közeli kollégjaként működött a Freiburgi Egyetemen, és már 1923-as disszertációjában hivatkozott annak korai előadásaira. A *zenei hallás alapkérdéseiben*⁷ (1925) élesen megkülönböztet egymástól használati zenét (tánczene, munkás-, társasági és hitvalló dal, liturgikus zene), valamint mű-, illetve hangversenyzenét – egész érvelését ez a különválasztás határozza meg, amely ráadásul vehemens kultúrkritikai vetülettel bír. A létezővel közvetlenül érintkező (umgangsmäßig) és kollektív használati zene valódi közösségi érzést nyújt az azonos hangoltságú egyes emberek számára, és szociális funkciókat lát el, azaz – Bessler par excellence esztétikaellenes felfogásában – pozitív célösszefüggések közé illeszkedik. Ellenben az atomizált koncertlátogatók a műzene hallgatásakor passzivitásba süllyednek, így az ilyen zenemű nem több esztétikai tárgyiasságnál, öncélú és idegen a jelenvaló létből. A használati zene testileg megvalósítása (Mittvollzug) áll tehát szemben a műzene odaadó végigkísérésével (Nachvollzug) – társiaság áll szemben tárgyiassággal. Bessler nyilvánvalóan Heidegger negatív élményfogalmával kapcsolta össze a műzenét. Konceptiója persze durván leegyszerűsítő és túlzó. Mirković sem rejti véka alá fenntartásait: Bessler legitimálni szeretné a zene szociális funkcióit hangsúlyozó zenetörténeti kutatását, ezért felértékeli a populárist a művészettel szemben, miközben kérdéses marad a zene közösségkonstituáló jellege mint normatív mérce. (178–179.) Bessler sokrétű kutatási szándéka óhatatlanul is szétfeszítette a zenei hallás tárgykörére korlátozott

⁵ HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Bp., Osiris, 2007, 162.

⁶ HEIDEGGER, Martin: *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*. Frankfurt am Main, Klostermann, 1988, 330.

⁷ Ránki Andrásval készített közös fordításunkban olvasható a következő szöveggyűjteményben: *A zenei hallás*. Szerk. FÜLÖP József, Bp., KRE, L'Harmattan, 2014, 28–48.; akárcsak a Mirkovićnál szintén elemzett másik tanulmány Günther Anders tollából: *A hallás fenomenológiája* (uo., 49–60.).

vizsgálat kereteit. Egy évvel későbbi, *A zeneesztétika alapkérdései* című tanulmányában alapvetően fenomenológiai álláspontra helyezkedett, de nem adta fel sem a kritikai pozíciót, sem a zenetörténet kategorikus kettéosztását. A hangoltságot, amely a *Lét és idő* szerint eleve jellemzi a jelenvaló létet (vö. 29. §), a zene pregnánsan képes kifejezni. Ez bizonyos fókig tartható állítás, ám Bessler messzemenő következtetései ismét tendenciózusnak és túlzónak bizonyulnak (187–188.). Két vizsgált tanulmánya ugyan egyértelmű terminológiai és tartalmi azonosságokat mutat Heidegger 20-as évekbeli téziseivel, de tisztán antiesztétikai nézőpontjuk, módszertani és tartalmi túlkapásaik kellő magyarázattal szolgálnak arra, miért nem tartja őket számon a zenetudomány.

Günther Anders (1902–1992), aki előbb Husserlnél, majd 1925-től Heideggernél tanult Marburgban, *A hallás fenomenológiája* című, 1927-ben megjelent tanulmányában szintén a fenomenológiából kiindulva vizsgálta a zenei hallás összetevőit és sajátosságait. Anders, mint arra a szakirodalomban is rámutattak néhányan, több ponton is sikerrel bővítette, illetve korrigálta a husserli intencionalitást. Érvéle szerint a hallás útján történő odafigyelés tárgyvonatkozása más, mint a látásé, speciális figyelmet igényel, és immanens nehézségek akadályozzák. Állítását az impresszionista, állapotszerű zene példáján igazolta. A hallgatás attentcionális módusza ugyanis ellentmond Debussy zenéjének, amely irány nélkül való, állapotszerű, és az elengedtségben realizálódik. Az akkordok párhuzamos eltolása, az ereszkedés stb., tehát ennek a zenének az el-nem-tökéltsége lényegszerű, és ellenszegül a zenei értelemben vett cselekményre és drámára való befogadói várakozásnak, a valamire való irányultságnak. Anders a *Lét és idő*re explicit módon csak habilitációs munkájában utalt. Itt a zenében-lét, azaz a befogadói magatartás három hangoltságát különböztette meg. A „feloldottság”, amely például Richard Wagner *Trisztán és Izoldája* nyomán áll elő, feloldja a hallgató saját individuumát a cél- és szubsztrátummentes keletkezés (vagyis amilyen a wagneri zene) hallgatásakor. A mozarti zene mozgásszabadsága az „oldottságot” vagy „elengedettséget” hívja elő. Végül az „eloldottság” Bach objektív, tiszta történésként jellemzett polifón hangszeres zenéjének hallgatójára érvényes, ahol a bonyolult kompozíció hangmozgásai nem rendelkeznek ekvivalens hangoltsággal az egyes ember kedélyvilágában. Nevezett zeneszerzők életművéből számos ellenpéldát is említhetnénk, de szorítkozunk csak Johann Sebastian Bachra. A d-moll hegedűpartita „Chaconne”-ja egyes zenetörténészek szerint a gyász zenéje, amit Bach életeseményeivel hoznak összefüggésbe. Mások felfogása

viszont az, hogy Bach korának szellemével ellentétes szubjektív élményeket vagy érzéseket keresni műveiben. Az olyan matematikai építmények, mint a fűgák, valóban „objektív” zenék Chopin noktürnjeihez képest, de azért az (egyszerűbb felépítésű) korálelőjátékok között találunk – az általános bachi objektivitásához mérten – lírai, szubjektív, esetleg vallomásos darabokat (mint amilyen a melodikus *Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727). A zenei stílusoknak vagy sajátos zenei nyelvezeteknek ez a fenomenológiai megközelítése ugyanakkor feltétlenül komoly eredménye Anders munkájának, még akkor is, ha nagy ívű koncepciója sok egyéb tekintetben kívánnivalót hagy maga után. „Amit Bessler kritizál [tudniillik az esztétikai magatartást], azt Anders kifejezetten megerősíti. [...] A zenei tárgy Anders szerint saját mozgásérzéssel, saját időbeliséggel, valamint saját hangoltsággal és térbeliséggel rendelkezik” (204.) – olvasható Mirković összegzésében, aki szerint a két zenetudós teljesítménye felér „legalábbis néhány építőkövel a zenei hangulatok rendszeres esztétikájában”. (207.)

Mirković könyvének záró fejezetében rendszerszintű nehézségekről, rögzítetlen terminológiáról, elméretezett stilizációról beszél, ami megnehezíti egy alkalmazásorientált esztétika dolgát, ha és amennyiben számot akar vetni a heideggeri művészetfilozófiával. Nyilvánvaló, hogy nem rendelkezhet minden műalkotás a görög templommal kapcsolatban kifejtett vonatkozásokkal, és Heideggernek a görög tapasztalatok alapján álló ontológiai műértelmezése is inkább a nagy vagy kanonizált alkotásokra lehet érvényes. *A műalkotás eredete* utószavához írt toldalékban vagy hozzászólásban (*Zusatz*) Heidegger a következőképpen fogalmaz: „Az arra való ráébredés, hogy mi a művészet, teljességgel és döntően csak a *létre* irányuló kérdésből meghatározott. A művészet nem a kulturális teljesítmények körébe tartozik, sem a szellem megjelenéséhez, hanem abba a [sajáttá tett] *eseménybe*, amelyből először határozódik meg a »lét értelme« (lásd *Lét és idő*).”⁸ A befogadó számára az ilyen műalkotás-esemény potenciális vagy legalábbis akcidentális, míg ontológiai meghatározottsága felől megőrzője számára szükségképpen esszenciális: „De ha egy mű nem talál rá a megőrzőkre, nem leli fel őket közvetlenül úgy, hogy azok a műben megtörténő igazságnak megfeleljenek, ez semmiképp sem jelenti azt, hogy a mű a megőrzők nélkül is mű lenne. Ha egyáltalán mű: mindig a megőrzőkre vonatkoztatott. Akkor is, sőt éppen akkor, ha csak vár a megőrzőkre, és megszerzi és kívárja a megőrzők betérését igazságába.”⁹ Heidegger létinkluzív műértésében a műalkotás eminens dolog, amely jelenésére vár.

⁸ HEIDEGGER, Martin: *Holzwege*. Frankfurt am Main, Klostermann, 1977, 73.

⁹ HEIDEGGER: *i. m.* (1988), 103–104.

Gróh Gáspár

Széljegyzetek a hallgatáshoz
Mészöly Miklós évszázada

Az utókor többnyire nem esztétikai szempontok alapján válogat Mészöly Miklós eredetileg oszthatatlan egységként születő, de összetett életművének részei között. Mészöly a pártállam nemzetellenessége idején is a nemzeti örökségben gyökerező szépirodalom, a hagyományok újrafogalmazásának és megújításának kiemelkedő alkotója volt. Az irodalmi közbeszédben munkássága a posztmodernnek nevezett művészi irányzat egyik hivatkozási alapja lett. A tanulmányíró arra mutat rá, hogy e besorolás nem alaptalan, de egyoldalú.

Thimár Attila

A helyi érték változatai
A Mészöly-kontextusokról közlel, távolról

A modern és posztmodern irodalomelméleti iskolák háttérbe szorították azokat az elemzéseket, amelyek a szépirodalmi művek kiadási körülményeire, megjelenési idejére, népszerűségére és olvasottságára irányultak. A szerző visszatér a korábbi – az irodalom szövegen kívüli kontextusait is számon tartó – szemlélethez, és ennek vonatkozó szempontjai alapján, időrendben vizsgálja Mészöly Miklós *A stiglic*, valamint a *Balkon és jegenyék* című elbeszélésének kiadásait.

Győri Orsolya

Kinek az emlékezete?
A medialisáltság esetei Mészöly Miklós prózájában

Mészöly Miklós munkásságának történeti elvű, alakulástörténeti folyamokra összpontosító vizsgálata a „kései dolgok” esetében a *Filmmel veszi kezdetét*. Az úgynevezett pannon próza technikai megoldásainak első jelei már megtalálhatók ebben a művében. A tanulmányíró a mészölyi próza vezérfonalát a narráció egyre medialisáltabbá válásában ragadja meg, és amellet érvel, hogy leginkább ez adhat olyan szempontrendszert, amelynek segítségével megrajzolható az életmű egyfajta „folyamatábrája”.

Nátyi Róbert

Dante, az „örök jelen”
Adalékok a hazai képzőművészeti Dante-recepció jelenkori történetéhez

Dante Alighieri szellemi örökségének gondozása Magyarországon nagy múltra tekint vissza, és jeletős tudományos, művészeti eredményeket ért és ér el. A tanulmány a kortárs magyar vizuális művészet különböző indítatású és sokszínű Dante-recepcióját mutatja be a fontosabb kulturális találkozási pontok alapján. Az áttekintés azt bizonyítja, hogy a hazai Dante-kultusz nemcsak az elmúlt két évszázadban virágzott, hanem a kortárs művészek is folytatják e nemes tradíciót.

Máté Zsuzsanna

A gondolkod(tat)ó kép
Raffaello Santi Athéni iskola című freskójának képfilozófiai megközelítése

A művészettörténet az *Athéni iskola* újszerűségét a kompozíció tökéletes kialakításában látja. A szerző a freskó filozofikumának alapelemeit – miképpen „gondolkodik” a kép a filozófiáról a reneszánsz korban – az assmanni kollektív emlékezet négy dimenziója szerint vizsgálja. Végül arra az eredményre jut, hogy Raffaello festménye nemcsak az antik és a kora középkori filozófiáról szóló kollektív és kulturális emlékezet legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem a reneszánsz filozófiai gondolkodásé is.

Józsa Mónika

Nagyszombati kötődések, pozsonyi kapcsolatok
Kodály Zoltán életművében

Kodály Zoltán életútjának korai szakaszai a történelmi Észak-Magyarország, a mai Szlovákia területén lévő helyszínekhez kötődnek: Galántán töltötte gyermekkorát, középiskolai tanulmányait Nagyszombatban végezte. A nagy ívű pályán mindkét város szülőföldnek tekinthető, mindenekelőtt lelki, szellemi és zenei értelemben. A tanulmány második része a már elismert zeneszerző pozsonyi kortársakhoz fűződő kapcsolatát ismerteti dokumentumok, levelek és személyes emlékezesek alapján.

Sümegei György*A Bolyai-könyvek képei*

A könyvművészetbe sorolható kiadványok kapcsán jobbra a kialakítást, a tipográfiát és – főként a korai munkáknál – a kötetet veszik számba. A Bolyai-könyvcsalád illusztrációi egységesen megformált, igényes és gazdag képegyüttest alkotnak. Kovách Aladár (1908–1979) szerkesztő, irodalomszervező legjelentősebb, irodalomtörténeti fontosságú munkája a Bolyai Akadémia kiadásában megjelent *Bolyai-könyvek* című, harminchat kötetes sorozat 1939 és 1944 között.

Molnár Zsolt*„A kő marad”**A trianoni emlékművek története és szimbolikája*

Az elmúlt száz évben a magyarság együtt élt a Trianon-kultusszal, ami évtizedekig meghatározta a közhangulatot, de sokáig tabu, tiltott téma volt – attól függően, milyen politikai hatalom uralkodott Magyarországon. A rendszerváltozás óta a Trianon-emlékezet – az időközben gyökeresen megváltozott etnikai és geopolitikai környezetben – reneszánszát éli. A tanulmányíró először a Trianon-kultusz köztereken kiállított emlékműveit ismerteti, majd változó szimbolikájukat elemzi.

Novotny Tihamér*„Újraértelmezett hagyomány”,**avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb, mint az élcsapat kényszeres előrerohanása – Nemes László világa*

Nemes László hetvennegyedik évében jár, erdélyi születésű, kolozsvári iskolázottságú, Magyarországon élő festőművész. Gyakorlati és szellemi értelemben a legújabb kori közép-európai „újnomadizmus” jellegzetes képviselője, két hont alapítani kényszerülő, áttelepült, kettős identitású alkotó. A szerző a történelmi és művészettörténeti kontextust is bemutatva, időrendben tekinti át Nemes László munkásságát. Az egyes pályaszakaszokat a témák, műfajok, az alkalmazott technikák és anyagok alapján jellemzi.

ABSTRACTS**Gróh, Gáspár***Side Notes to Listening**The Century of Miklós Mészöly*

It is usually not on the basis of aesthetic criteria that posterity picks and chooses among the various parts of Miklós Mészöly's complex oeuvre, which was originally composed as an indivisible whole. Even under an anti-national party state, Mészöly was an outstanding author of fiction rooted in national heritage and of the redefinition and renewal of traditions. In literary discourse, his work has become a reference point for an artistic movement known as postmodernism. The author points out that this classification is not unfounded but lopsided.

Thimár, Attila*Variations of Local Value**On Mészöly Contexts from Up Close and from a Distance*

Modern and postmodern schools of literary theory have sidelined analyses that focus on the circumstances and time of publication, popularity and readership of works of fiction. The author returns to the earlier approach—which also takes into account the extra-textual contexts of literature—and examines the editions of Miklós Mészöly's short stories *A stiglic* (*The Goldfinch*) and *Balkon és jegenyék* (*The Balcony and the Poplar*) in chronological order.

Győri, Orsolya*Whose Memory?**Cases of Mediatization in the Prose of Miklós Mészöly*

In the case of “late stuff”, the historical approach to Miklós Mészöly's work, focusing on developmental processes, begins with *Film*. Early traces of the technical devices of the so-called Pannonian prose are already present in this work. The author identifies an ever-increasing mediatization of narration as the leitmotif of Mészöly's prose, and argues that this is the most important aspect that can provide a kind of “flowchart” of the oeuvre.

Nátyi, Róbert*Dante, the "Eternal Present"**Notes on the Contemporary History of the Reception of Dante in Hungarian Art*

In Hungary, the intellectual heritage of Dante Alighieri has a long history and has produced considerable achievements in art and academy. Based on the main cultural meeting points, the study presents a variety of motivations and diverse perceptions of Dante in contemporary Hungarian visual art. The review demonstrates that the cult of Dante in Hungary has not only flourished over the past two centuries, but that contemporary artists continue this noble tradition.

Máté, Zsuzsanna*An Image of Thought**A Philosophical Approach to Raphael Santi's Fresco The School of Athens*

Art history sees the novelty of *The School of Athens* in the perfection of its composition. The author examines the basic elements of the fresco's philosophy—how the image “thinks” about philosophy in the Renaissance—according to the four dimensions of Assmannian collective memory. She concludes that Raphael's painting is not only the most significant work of art of the collective and cultural memory of ancient and early medieval philosophy but also of Renaissance philosophical thought.

Józsa, Mónika*Ties to Nagyszombat (Trnava) and Pozsony (Bratislava) in the Oeuvre of Zoltán Kodály*

The early stages of Zoltán Kodály's life are linked to places in the historical Northern Hungary, now Slovakia: he spent his childhood in Galánta (Galanta), and attended secondary school in Nagyszombat. Both cities can be considered as homelands in his far-reaching career, above all in spiritual, intellectual and musical terms. The second part of the study describes the relationship of the already acclaimed composer with his contemporaries in Pozsony, based on documents, letters and personal memories.

Sümegi, György*Illustrations of the Bolyai Series*

For publications that can be classified as book art, the focus is mainly on design, typography and, especially for early works, binding. The illustrations of the Bolyai Series are a coherent, sophisticated and rich blend of images. The most important work of Aladár Kovách (1908-1979), editor and literary organizer, was the thirty-six-volume Bolyai Series published by the Bolyai Academy between 1939 and 1944.

Molnár, Zsolt*"The Stone Will Stay"**The History and Symbolism of Trianon Monuments*

For the past hundred years, Hungarians have been living with the cult of Trianon, which has dominated public opinion for decades, but for a long time it was a taboo or forbidden subject, depending on the political power that ruled Hungary. Since the fall of communism, the memory of Trianon has experienced a renaissance in a radically changed ethnic and geopolitical context. The author first describes the monuments of the Trianon cult in public spaces and then analyses their changing symbolism.

Novotny, Tihamér*"Tradition Reinterpreted", or the Backtracking Operation of Elastic Separation is More Expedient Than the Forced Advance of the Vanguard: The World of László Nemes*

László Nemes is a Transylvanian-born, Cluj-educated painter in his seventy-fourth year, living in Hungary. In a practical and intellectual sense, he is a typical representative of the “neonomadism” of recent Central European times, a displaced, dual-identity artist forced to found two homelands. The author presents the historical and art historical context of László Nemes's work in chronological order. He describes the different stages of Nemes's career in terms of themes, genres, techniques, and materials used.

SZERZŐK – AUTHORS

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* olvasószerkesztője.

Fabényi Julia, dr. (1953)

művészettörténész, a Ludwig Múzeum igazgatója.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Gombor Lili (1994)

a Pázmány Péter Katolikus Egyetem filozófia szakos hallgatója.

Gróh Gáspár, dr. (1953)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Szemle* főszerkesztője.

Győri Orsolya PhD (1975)

kritikus, költő, filozófiatudományból doktorált.

Horváth Péter PhD (1975)

irodalomtörténész, filozófus.

Józsa Mónika DLA (1959)

karnagy, zenetanár, a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem adjunktusa.

Karkó Ádám (1997)

gyakorlótanár, az *Új Köznevelés* szerkesztője.

Máté Zsuzsanna CSc, habil. (1961)

esztéta és irodalmár, a SZTE JGYPK Művészeti Intézet tanára.

Molnár Zsolt (1974)

történész, gimnáziumi tanár.

Nátyi Róbert PhD (1971)

művészettörténész, egyetemi oktató, az MMA Művészeti Ösztöndíj Program ösztöndíjasa.

Novotny Tihamér (1952)

művészeti író, a *Kortárs* képzőművészeti rovatának szerkesztője.

Sümei György (1947)

művészettörténész, képző-, építő- és fotóművészettel foglalkozik.

Thimár Attila CSc (1969)

irodalomtörténész, egyetemi oktató, a *Kortárs* főszerkesztője.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, copy-editor of *Magyar Művészet*.

Fabényi, Julia, PhD (1953)

art historian, director of the Ludwig Museum.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Gombor, Lili (1994)

student of Philosophy at Pázmány Péter Catholic University.

Gróh, Gáspár, PhD (1953)

literary historian, critic, editor-in-chief of *Magyar Szemle*.

Győri, Orsolya, PhD (1975)

critic, poet, PhD in philosophy.

Horváth, Péter, PhD (1975)

literary historian, philosopher.

Józsa, Mónika, DLA (1959)

choirmaster, music teacher, assistant professor at the University of Constantine the Philosopher in Nitra.

Karkó, Ádám (1997)

teacher trainer, editor of *Új Köznevelés*.

Máté, Zsuzsanna, CSc, habil. (1961)

aesthete and literary scholar, professor of the Institute of Art at the University of Szeged Juhász Gyula Faculty of Education.

Molnár, Zsolt (1974)

historian, high school teacher.

Nátyi, Róbert, PhD (1971)

art historian, university lecturer, fellow of the MMA Art Scholarship Programme.

Novotny, Tihamér (1952)

art writer, editor of the Art Section of the journal *Kortárs*.

Sümei, György (1947)

art historian, focusing on fine art, architecture and photography.

Thimár, Attila, CSc (1969)

literary historian, university lecturer, editor-in-chief of the journal *Kortárs*.