

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Nyilasy Balázs**
Az elméleti ész megértési esélyei
Irodalmi teória, teoretizmus,
„nagy elméleti bumm”
- 14 **Gróh Gáspár**
A magyar urbanitás poézise és poétikája
- 28 **Gajdó Tamás**
Magyar Salome
- 35 **Csatári Bence**
„Nincs túl sok ruhám, nincs egzisztenciám”
Az Első Emelet együttes rendszerkritikus
dalszövegei és afférjai a pártállammal
- 47 **Baldavári Eszter**
A művészet mindenkié
Az utópista szocializmus törekvései
és megvalósulásának kérdései a szecesszióban
- 55 **Györffy Iván**
A lírikus epilógja
Gyöngyössi Imre – Kabay Barna –
Petényi Katalin: Száműzöttek (1991)
- 63 **Pál-Lukács Zsófia**
*Képretorikai alakzatok a művészetértelmezésekben
és a kiüresedett transzcendencia*
- 69 **Buji Ferenc**
A kulturális antropológia „kulturális forradalma”
Beszélgetés Ratkó Lujza néprajzkutatóval
- 76 **LélekFormák**
Képriport a II. Népművészeti Nemzeti Szalonról

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 79 **Lajta Gábor**
A festő útja
- INTERJÚ**
- 85 **Haják Szabó Mária**
Irodalmunk lélekvádora
Beszélgetés Tózsér Árpáddal
- SZEMLE**
- 91 **Gáspár Csaba László**
Főszereplők elhalványodó vonásokkal
Vető Miklós: Isten és ember.
Filozófiai tanulmányok
- 97 **Pavlics Vendel**
Óda a dokumentumfilmekhez
100 magyar dokumentumfilm (1936–2013)
- 102 **Pusztai Ilona**
Minden művészre ezer kontár jut
A Lechnerek. Források a család krónikájához
- 106 **Sturm László**
Száz év magány
Tóth László: Hagyomány és identitás.
Tanulmányok és esszék
- FÜGGELÉK**
- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, 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, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Turi Attila, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Szilágyi Ágnes

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: 1500 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

Óda a dokumentumfilmhez

NYILASY BALÁZS | GRÓH GÁSPÁR

GAJDÓ TAMÁS | CSATÁRI BENCE

BALDAVÁRI ESZTER | GYÖRFFY IVÁN

PÁL-LUKÁCS ZSÓFIA | BUJI FERENC

ma
mű

Az elméleti ész megértési esélyei

Irodalmi teória, teoretizmus, „nagy elméleti bumm”

Elméleti ész és teoretizmus

Az irodalom világában forgolódó magyar kritikusok, kutatók, különböző rendű és rangú tanárok az utóbbi évtizedekben nagyon is megtanulták a teóriát tisztelni. Az akadémiai világban és az elit kritikában az elméleti ész szubsztanciális jelentőséget nyert, a posztstrukturalista káté nélkülözhetetlen útmutatóként irányította a megértést, és magától értetődőnek tűnt, hogy az autentikus irodalomértés felé a teórián keresztül vezet az út. Az elmélet több szempontú, mérlegelő vizsgálatára, megértőképességének latolására, problematikusságainak számbavételére ilyen körülmények között nem került sor. Pedig hasonló vita az amerikai irodalomtudományban már a 80-as években végbement. Steven Knapp és Walter Benn Michaels élesen elméletellenes dolgozata 1982-ben jelent meg a *Critical Inquiry* hasábjain, és a tanulmány gerjesztette diszkussziót összegző, többszerzős kötet szerkesztője, W. J. T. Mitchell 1985-ben úgy vélte, az elméleti ész kihívása a körülményekre való tekintettel nagyon is időszzerű, hiszen „A teória monoteista, s a leegyszerűsítést, a szűkítő, korlátozó koherenciát részesíti előnyben. Arra ösztönöz, hogy a többféleséget a végső egy terminusaiban ragadjuk meg, s az elmélet annál erősebbnek mutatkozik, minél nagyobb a hasadás a dolgok végtelen sokrétűsége és a teória egyszerűsítő, szimplifikáló készsége között.”¹ „Ilyenféle védelemhez” (tudniillik az erős elmélet, az „általános hermeneutika” melletti kiálláshoz) „manapság már túlságosan késő. Wittgenstein óta s Stanley Cavell Wittgenstein-olvasata óta a szkepszis tagadása (és a filozófiai ész erős állításainak rehabilitálása) mind kevésbé és kevésbé tűnik vonzósnak” – hivatkozott arra a gondolkodóra, akinek meditációi – magunk is úgy véljük – valóban számos érdekes tanulságot tartogatnak az elméleti ész lehetőségeit latoló irodalmár számára.²

Az amerikai pragmatisták vélekedését persze nem kell kritika nélkül elfogadnunk. De a teoretikus gondolkodás bírálói a nívós konzervatív filozófusokban is erős támaszra lelhetnek. Edmund Burke, Molnár Tamás, Roger Scruton és társaik, jól tudjuk, eleve bizalmatlanok a rendszeralko-

tással szemben, és mélységesen problematikusnak érzik azokat a gondolkozási attitűdöket, amelyek csak egy kidolgozott rendszer keretében megfogalmazott választ tudnak elfogadni.

Az elméleti ész problematizálásában érdekelt magyar irodalmár hazai forrásokból túl sokat nem meríthet, de egy kivételes példát azért meg kell említenünk. Poszler György *Filozófia és műfajelmélet* című monográfiája 1988-ban jelent meg, és a nagyszabású tanulmány kifogástalan teoretikus felkészültséggel vette vizsgálat alá a par excellence elmélet (a hegeli s Lukács György-i filozófiai esztétika) megértési metódusait. A vizsgálódó elemző a részletkérdésekben nem fukarkodott az elismerő szavakkal, de a lényegi pontokon, a módszertan általános érvényességét latolgatva, meglepően kritikus következtetésekre jutott. A filozófus elemzők metodikáját a művészeti, műfajtörténeti feltárás szempontjából egyértelműen alkalmatlannak ítélte, logikájukat irodalomelmélet szülte elméleti, és nem irodalomtörténet szülte történeti jelenséggé mutatta be, fogalmi pilléreiket problematikusnak látta, s rendre kimutatta, hogy a szimmetrikus vízió mindkét esztétánál olyan összefüggéseket teremt a jelenségek között, amelyek valójában nem léteznek.

Poszler György 1988-ban megjelent tanulmánya ma is jelentős bátorítással szolgál a teoretikus ész kritikáját fontolgató irodalmár számára. Egy nagyon lényeges ponton azonban nem kapunk a szerzőtől eligazítást. A filozófiai rendszeresztétikák kritikája mellől teljességgel hiányzik a tegnap és ma irodalomelméleteivel való számvetés, a strukturalizmus-posztstrukturalizmus (az orosz formalizmus és az Új Kritika) teoretikus teljesítményének mérlegre tétele. Az ilyesféle vizsgálódásnak Poszler könyvében persze nem is juthatott hely; a modern elméleti irányok analízise legfeljebb logikus folytatása, kiteljesítése lehetett volna az 1988-as mű „kezdeményének”. (E folytatáshoz egyébként a szerzőnek minden adottsága megvolt, de a modern elmélet átvizsgálásával – miért, miért nem – végül adós maradt.)

A teoretikus módszertanhoz kételykérdéseket társító irodalmárnak e hézagot mindenképpen ki kell töltenie,

¹ *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism.* Ed. MITCHELL, W. J. T., Chicago, London, The University of Chicago Press, 1985, 7.

² Uo., 4.

hiszen a filozófiai esztétikák után a XX. században a ropant hatású „nagy elméleti bumm”³ vált a legfőbb elvi zérfonallá. A modern iskolák (a francia strukturalizmus, az amerikai posztstrukturalizmus, a dekonstrukció, a reader-response-kritika és társaik) mindazonáltal egyre inkább az elmélet lehetséges, általános veszélyzónáit tudatosították bennünk; lassan-lassan rá kellett döbbernünk, hogy a csillogó-villogó, megértő általánosítást ígérő teória bizony sűrűn téved zsákutcákba. Hírneves kutatói eszmék, gesztusok, fogalmak előtt álltunk zavarodottan; rossz érzéseinket, eretnek gondolatainkat egyre kevésbé tudtuk elhallgattatni, és a teoretikus módszertan anatómiáját mindinkább a rosszhiszeműség jegyében próbáltuk leírni, meghatározni. Végül sarkos konklúzióhoz, éles kritikai meggyőződéshez jutottunk. A győzedelmes, magabiztos francia, amerikai elmélet képviselői és magyar követőik, úgy véltük, nem annyira új utakat nyitottak meg, mint inkább a teoretizmus módszertani zsákutcaiban akadtak el. A természetes többoldalúságról a végső, egy-igazság révületében végképpen lemondtak, az érvelési technikát és a módszertant a szubsztancializáló kimerevítés szolgálatába állították, az induktív ellenőrzést metodikájukból kitörölték, a fogalomalkotáshoz kapcsolódó óvatosságot sutba dobták, a szabad, megértő gondolattal szemben a szisztémaérdekeltségnek, a konceptualizációs egységesítésnek adtak elsőbbséget, s az irodalmi beszédet mindinkább kátévá, katekizmussá, skolasztikus szabályrendszerre alakították.

Az értelmes általánosításra hivatott elméleti igény torzulása nyomán létrejött zsákutcas gondolkodást dolgozatomban teoretizmusnak fogom nevezni, s e gondolkozásmód „anatómiájának” módszertani gépezetegyüttesének néhány főbb elemét próbálom számba venni. A kérdések kérdése persze az, hogy az elmélet (s az irodalomelmélet) teoretizmusba átcsapása milyen mértékig törvényszerű. Lehet-e esélyünk a korrekt megértési potenciál megőrzésére, vagy a gondolkozásmód par excellence sajátságai lényegében determinálják a torz végkimenetet, s be kell látnunk, az elmélet idővel mindig „törvényszerűen” téved az egyszerű, empirikus ész számára zsákutcának tetsző vidékekre? A kételyeket véglegesen eloszlató egyértelmű feleletre aligha vállalkozhatunk. A „nagy elméleti bumm” tanúságtétele mindenestre sok optimizmust nem kelt bennünk. A félresiklások, torzulások okai, folyjanak bár a teória „ontikus” természetéből vagy álljanak kapcsolatban társadalmi, kultúrszociológiai folyamatokkal, stabilnak, masszívnak, nehezen kikerülhetőnek látszanak. Az analitikus töprengéseknek azonban mindenképpen van haszna, hiszen az (irodalmi) teória standard anomáliái,

veszélyzónái éppen eléggé meghatározónak mutatkoznak ahhoz, hogy az elméleti ész kritikus vizsgálódásnak vessük alá.

A teoretizmus anatómiája

A vizsgálódást megkezdve – a teoretikus gondolkozás néhány legfontosabb veszélyzónáját megnevezve – legelőször arra érdemes rámutatnunk, hogy az elmélet mono-teista természete, szubsztancializáló, kimerevítőkészsége és az életvilág természetes többirányúsága között valóban nyilvánvaló ellentét feszül. A dilemma kezelése a teoretikus irodalmár számára nem könnyű feladat. A formalisták, strukturalisták, dekonstruktivisták, recepcióesztétikusok és társaik az elméleti igény jegyében rendre saját szerű megértési ajánlatokkal álltak elő, és a megoldást ígérő koncepcióhoz természetszerűleg szelektív problémakezelési módokat prezentáltak, saját szerű fogalmiságot kapcsoláltak. E szubsztancializálást szőröstül-bőröstül nem kell elutasítanunk; termékenysége és értelme nagymértékben az alapgondolat relevanciáján (részigazságán) vagy alkalmatlanságán (élet- és irodalomidegenségén) múlik. Az orosz formalizmus megértési centruma, az irodalmi mű anyagszerűségét, megalkotottságát, belső konstitúcióját kiemelő gondolatkör például termékenynek tűnik, és a hozzá kapcsolódó fogalmi együttes (automatizáció-deautomatizáció, anyag, forma, osztranyénijje, prijom, konstrukciós elv, fabula, szűzsé) szellemesen támogatja meg a sok részigazságot tartalmazó alapattitűdöt.

A Sklovszkijék képviselte formalizmus irodalmiságfirtatása (lityeratórnosztij-központúsága) egyáltalán nem indokolatlan, a francia elméletírók által energikusan hangoztatott struktúraelvről viszont nem sok jót tudok mondani. A struktúravíziók érvényesítése, úgy látom, csak jelentős szisztematikus erőszak és roppant leszűkítések árán történhet meg. A feldarabolás-újrarendezés (découpage-agencement), szegmentálás-összerakás gesztusrendje és a saussure-i nyelvészet mintájára elgondolt elemzői módszertan csupán a teljes jelentéshorizont szűk spektrumához enged hozzáférést, és egyáltalán nem tudja feltárni a mű szuverén, saját szerű individualitását, imaginárius különösségét.

A manifeszt jelentésértelmeket elvszerűen elutasító, a szüntelen elkülönözést egyedül való létmódként prezentáló, a meghatározhatatlan jelentésjátékok kinyerését autentikus elemzési célként megfogalmazó dekonstrukciós alapelveket még a strukturalizmushoz képest is kevesebb elismerő szóval illehetjük. A baj természetesen nem a stabil, kanonizált értelmezések kimozdítására irányuló

³ A „nagy elméleti bumm” játékos-ironikus nyelvi leleményét Takáts Józseftől kölcsönözöm. A szókapcsolat már csak azért is találó, mert

evidensen érezteti az 1960-as évektől kibontakozó változóssor univerzalitását, elsőpró erejét, lendületét.

szándékkal van. Az irodalmi jelentés végletes indeterminációjának eszméje azonban túlzó, felületes, pszeudotudományos elképzelésnek tűnik. A jelentéstulajdonítás korlátlan játékba fordítása nem csupán inhumánus alapelv – a szóművészet emberi, társadalmi hivatását erodáló elképzelés –, de a tapasztalás és a tudomány próbáját sem állja ki.

A *Szondi két apródja* című Arany-balladában a költeményt uraló „párbeszéd részek” két, külön világhoz tartoznak: az instrumentális, haszonelvű rábeszélésszólam és az elkötelezett vallomástétel áll szemben egymással. A török küldött leleményes csábítását a fiúk hallják, hallaniuk kell, de az energikus beszédaktusokra egyáltalán nem reagálnak; a maguk siratóját (krónikáját, történetét) mondják végig, rendíthetetlenül és eltökélten. A Kaffka Margit által minden magyar versek legjelentékenyebbikének tartott Arany-mű semminemű dekonstrukciós elképzelésnek nem felel meg. Jelentésstruktúrája nyitott és mégis stabil. Az Arany János-i szuverén konstrukciós alapelv elkötelezettséget közvetít, de ez az elkötelezettség nem csupán a nemzeti közösség, az eltiprott szabadságharc és (a keleti hedonizmussal ellentétes) morális keresztény vallás viszonyrendszerében értelmezhető. Az apródok Ali küldöttének ellentmondva nem csupán a szeretett személyhez, de költői autonómiájukhoz is ragaszkodnak. A ballada a nagyszerű szerkezeti invenció segítségével végül is nem korlátlan jelentésszámokra serkent, hanem a belülről fakadó emberség mellett tesz hitet.

A dekonstrukció és a szélsőséges reader-response-kritika által vallott radikális indeterminizmus cáfolatához sok-sok más költeményt is segítségül hívhatunk, de általános érvényű kommunikációelméleti, lingvisztikai számvetéseket is felhasználhatunk. John R. Searle *Literary Theory and its Discontents* című tanulmányában egyszerű, világos érveléssel mutatja ki, hogy a beszédaktus sikerességét a háttérszituáció, a szerző által kezdeményezett intenció, a nyelvi forma közvetítette szándék és a befogadói aktivitás is befolyásolja, s a jelentés keresésekor mind a négy tényezőt mérlegre kell tennünk. A neves amerikai nyelvész nem tagadja, hogy az irodalmi jelentés esetében nyilvánvaló sajátságosságokkal is számolnunk kell, és a sikeres értelmezést ab ovo nem garantálhatjuk, ugyanakkor a dekonstrukció és a Stanley Fish-i szélsőséges indeterminizmus szokásos eljárását, a részleges episztemológiai kételyek ontológiai szintre emelését egyértelműen elutasítja.⁴

De térjünk vissza az orosz formalizmushoz, és az anyagszerűséget hangsúlyozó konstitúcióelv hasznos tanulságait

elismerve jegyezzük meg, hogy a „teória monoteizmusa” alól azért Sklovszkijék sem tudták kivonni magukat! A koncepcióhoz, fogalmakhoz, alapszisztémákhoz való ragaszkodás náluk is sűrűn felülírta a többirányúságot, körütekintést, a természetes ész tapasztaláselvű meggyőződéseit. Az intern megközelítés termékeny részgazságai Brik, Sklovszkij, Eichenbaum, Tinyanov, Propp fejtegetéseiben igen gyakran totális igazságként jelentek meg, és az irodalmi anyag életkapcsolatát az elemzők ilyenkor teljességgel elsikkasztották. Viktor Sklovszkij híres sakkanalógiája csak részben igaz: az irodalom építőelemei nem olyanok mint a fizikai létüket a játék rendszerében teljességgel elvesztő sakkbábuk. A művekben felbukkanó leányrablás nem csupán intern irodalmi motívum, de az adott társadalomvilág szokásrendi része is. A műfaji változások bonyolult, interdependens rendszere nem írható le pusztán kanonizált és nem kanonizált formák harcaként, és a Heinrich Heine által kedvvel alkalmazott ironikus csattanók átalakulását magyarázva sem szükséges egyedül a deautomatizációs konstrukciós elvre hivatkoznunk: a szerelmi, magánéleti tematika az egyszerű eszű ember magyarázata szerint azért nyerhetett Heine verseiben politikai, társadalmi színezetet, mert a költő érdeklődése idővel tágult, változott, „társadalmiasult”.

Az elmélet eredendően szubsztancializáló, elválasztó, elkülönítő megértési metódusához egyébként a XX–XXI. században elvi szinten is erős kételyeket kapcsolhatunk. Ludwig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásaiban* a játék fogalmát boncolgató paragrafusok különösen sokoldalúan járják körül azt a „rendhagyó” meggyőződést, hogy a letisztított, „magánvaló” szisztéma kinyerésére irányuló elkötelezettségünket érdemes lenne revidálnunk, újragondolnunk. „A játék-fogalom – mondhatjuk – elmosódott fogalom. De fogalom-e egyáltalán egy homályos fogalom? – Egy élettelen fotó képe-e egyáltalán egy embernek? Okvetlenül előnyös-e mindig, ha egy élettelen képet egy éléssel helyettesítünk? Vajon nem éppen az élettelenre van-e gyakorta szükségünk? [...] értelmetlen-e azt mondani: »Nagyjából itt állj meg!«?»; „Képzeld el [...] hogy egy elmosódott képhez egy neki »megfelelő« éles képet kell felvázolnod. Az előbbiben van egy élettelen piros négyszög; ezt egy élesre cseréled [...] – Ám ha az eredetiben a színek egymásba folynak – anélkül, hogy köztük határvonalak nyoma volna –, akkor nem reménytelen feladat-e arra vállalkozni, hogy az elmosódottnak megfelelő éles képet rajzolj? [...] És ilyen helyzetben van például az, aki az esztétikában vagy etikában olyan definíciókat keres, amelyek fogalmainak megfelelnek” – illeszt kételykér-

⁴ *Theory's Empire. An Anthology of Dissent.* Ed. PATAI, Daphne, CORRAL, Will H., New York, Columbia University Press, 2005, 149–157.

déseket a filozófus az „életvilág zavaraitól” mindenáron szabadulni akaró megértési attitűdhez, és tesz hitet egy rugalmasabb, körütekintőbb, mértéktartóbb fogalmiságot alkalmazó embertudományi módszertan mellett.⁵

Az elmélet elvi, módszertani anomáliáit számba véve feltétlenül ki kell térnünk a konceptualizáció dilemmáira is. A kérdéskör roppant sokirányú, részleges bejárásához is könyvnyi terjedelem volna szükséges. Annyit azonban a mi szűkre szabott lehetőségeink között is mondhatunk, hogy az elvonatkoztató terminusok egyáltalán nem ártatlanok. Eredendő gyarlóságukat, tökéletlenségüket, részérdeklőségüket sommázó mivoltukkal, reprezentatív sűrítettségükkel eleve szeretik elfedni, elrejtteni; a főlny, átfogó tudás, autentikus magabiztosság szuggesztíóját közvetítve (a reprezentációs homlokzatteremtés látványerejét csillogtatva) egyenesen feleslegessé teszik a korrekt, kiterjedt bizonyító analízist.

A teoretizmus fogalomhasználati metodikája mindeme lehetőségeket messzemenően kihasználja. Kulcsár Szabó Ernő és az általa befolyásolt hazai értelmezői közösség elvonatkoztató műszavak, mágikus fogalmi terminusok sokaságát alkalmazza. A „jelentéskontinuum megalkothatatatlansága”, a „stabilizálhatatlanság poétikai tapasztalata”, „a nyelv tropológiai hatalma”, a „dialogikus-imperszonális poetológia” és társaik lenyűgöző erővel képviselik a posztstrukturalista mantrát, sugározzák a fetisizált nyelv és a decentralt szubjektum iránti elköteleződést. A tartalmas közép szinten messze túlemelt, axiomatikus egyértelműséget szuggeráló, magabiztos szókapcsolások Kulcsár Szabó írásaiban rendre a szilárd, végső tudás látszatát keltik; a fogalmi tartalmak korrekt kifejtéséről, a bennük rejlő, inherens dilemmák, ellentmondások bemutatásáról és feloldásáról így szó sem lehet. A kutató első könyve, a *Zavarbaejtő elbeszélés* 40–41. oldalán például Jaspersre hivatkozva állapítja meg, hogy az esztétikai érték akkor realizálódik, ha a mű emberileg mély érvénnyel, korszerű jelentéssel képes ráhangolódni a kor „szellemi szituációjára”. De hát mi az „emberileg mély érvény”? Mi a „korszerű”, és mi a „korszerű jelentés”? És vajon hogyan jelöljük ki a kor szellemi szituációját? Minden kornak van ilyen? S valóban mindig csak egy van belőle, ahogyan Kulcsár Szabó láttatja? És, ha így volna is, az alkotói tartalmasságnak feltétele az ehhez kapcsolódás? S mitévők legyünk, ha a kor szellemi szituációja éppen nem túlságosan tartalmas? És egyáltalán: a ráhangolódó egyezés, egybevágóság vajon miért volna szinonimája a sajátlagos, szuverén esztétikumnak? Kulcsár Szabó Ernő kijelentése, ismétlem, roppant határozottsággal kelti az egyértelműség, használhatóság, tartalmasság szuggesztíóját, de az állításokat ki-

bontani, értelmezni igyekvő olvasó már az első pillanatban ellentmondásos, egymással vitázó alternatívákba ütközik bele, és a szókapcsolatokat, szövegeket végül kénytelen üres bombasztoknak tartani. (Az inkorrekt, manipulatív fogalomhasználati trend akkor is érvényre jut, ha a neves hazai elméletíró a posztstrukturalizmussal ellenkező, tradicionalista álláspontokat villant fel. A kutató kurta, karikatúraszzerű fogalmi körülírásaiban a támaszt kereső emberséghez húzó és a személyiség összerendezettségéhez ragaszkodó attitűdöt rendre retrográd, anakronisztikus tényezőként, a haladó nyelvfilozófiai emancipáció megátalkodott ellenlábasaként címkézi meg, és a „referenciális gyámság alá helyezés”, „ideológiai ellenőrzés”, „humán-ideológiai elvárások” fogalomköreivel hozza kapcsolatba.)

A fogalomteremtési módozatok, absztraktumhasználatok problematikusságairól a nyelvfilozófia és a tudományozociológia szintjeihez közelítve is érdemes néhány szót szólnunk. E kérdéskörben fontos kezdeményként tarthatjuk számon Szilágyi N. Sándor *Elmélet és módszer* című írását. A kolozsvári kognitív nyelvész 2004-es tanulmányában radikális kritikai attitűdöt érvényesít; a fogalomteremtés, absztrakcióalkotás alapvető anomáliáit a nyelvészetben túli szférákban is felfedi, megidézi, és sokoldalúan jelzi, hogy a tudományosnak tetsző fogalomteremtéseket mennyire átítatja a mitikus színezet. Szilágyi a nyelvben szokásos fókuszváltások elemzésén keresztül mutatja ki, hogyan kezdődik el a mitológiai világ megkonstruálása. Az absztrakcióteremtő szekvenciasor végén (Én, a beszélő a szóval kijelentek valamit > A szó jelent valamit > A szó jelentése) a tudós az önállósuló absztrakciót, a jelentést mint olyant kezdi vizsgálni, ugyanolyan formális logikai műveleteknek vetve alá, mint a valóban létező konkrétumokat.

S a jelentéssel kapcsolatos dilemmák egyáltalán nem elszigeteltek, egyediek. A tudományos beszéd „megelevenített” absztraktumok sokaságával dolgozik, és e mitikus lények a megértésnek rengeteg kárt okoznak. A velük való (természetszerűleg hasztalan, eredménytelen) viaskodásokból bábeli könyvtárak jönnek létre, a sajátos árnyéktánc birtokba veszi az iskolákat, akadémiákat, és nagy presztízszt nyerve a tudás alapelvevé válik: „azt tartjuk a tudás legértékesebb formájának, amely az absztrakt gondolkodásban »csúcsosodik ki«, s hatalmas Patyomkin-falakat emelünk a valóságos megértés elé – szögezi le az értekező. A terminusok és az absztrakciók között Szilágyi N. Sándor határozottan különbséget tesz. A jó terminussal nem absztrakciókat nevezünk meg, hanem „konkrét, valóságos dolgokat, illetve ilyenek közt azonosítható viszonyokat általánosan” – állapítja meg, de a mitikus fo-

⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998, 60., 63.

galmak burjánzását, elterjedtségét, begyökerezettségét látva a józan, tisztázó, szétválasztó kísérleteknek nem sok esélyt ad.

Szilágyi N. fogalmisággkritikája, úgy tűnik, a nyelvet „magánvaló” entitásként elgondoló absztrakciókat és a rájuk épített szisztémákat is értelmetlennek ítéli. A nyelvet abszolút módon, önálló valamiként szemléljük, „úgy vizsgáljuk, és olyannak is képzeljük legtöbbször, mint önálló rendszert, amelynek sajátos belső struktúrája van, komponensei, alsóbb és felsőbb szintjei, belső törvényszerűségei, külön története mindegyiknek, kialakulása, fejlődése, változása, vízszintes és függőleges tagolódása” – utasítja el a kolozsvári nyelvész azt a koncepciót, amely Saussure-tól s a francia strukturalizmustól kezdődően oly leleményes változatossággal teremtette meg a kikülönített, „magánvaló” entitásként elgondolt nyelv fogalmát.⁶

A posztstrukturalista teoretizmusban a nyelv mitológus absztrakciója ismeretesen fő-fő orientációs pontként, minden embertudományi megértés kulcsfogalmaként, létmeghatározó fétisként, ember és világ inkompatibilitását megalapozó, szemléltető erőként jelenik meg. „Az emberi lét alapformája a nyelviség”; „A nyelv koncepciója kulcsként szolgál az emberhez, és a társadalmi létezéshez, s ez napjaink egyik legfontosabb, kétségkívül újszerű felismerése, meggyőződése” – ismétletgeti a kultikus mantrát a modern elmélet minden rendű és rangú képviselője. A nyelvproblémának Geoffrey Galt Harpham, a neves amerikai tudós 2005-ben monografikus igényű és terjedelmű könyvet szentelt, a Saussure-tól Derridáig terjedő nyelvfilozófiai elképzeléseket élesen bírálva, cáfolva (*Language Alone. The Critical Fetish of Modernity*). De a szubsztanciális-absztrakciós mitizálás beható, átfogó kritikájára már a korábbi évtizedekben is találunk példákat. Roy Harris az oxfordi egyetem általános nyelvészeti professzora 1980 és 2015 között huszonöt-nél több könyvben fejtegette, hogy „magánvaló”, par excellence nyelv nincsen, és a XX. század nagy sikeres nyelvelméletei, nyelvmagyarázatai nem egyebek, mint különböző mítoszok átalakításai (*The Language Makers, The Language Myth, Reading Saussure, Language, Saussure and Wittgenstein, Saussure and his Interpreters*). E víziókat Harris szerint nem a tudományos hitel tartja érvényben, hanem az, hogy a modernitás szorongásaiban, előítéleteiben, nyugtalanságaiban gyökereznek.

A fogalmakhoz, absztrakciókhoz kapcsolódó dilemmák ismertetése után a teoretizmus természetes imperializmusáról is szólnunk kell pár szót. Az irodalomértés különféle területeit érintő erős befolyás a XX. század

utolsó évtizedeiben már Magyarországon is nyilvánvaló volt. A totális, dogmatikus székszeptist meghirdető dekonstrukció és posztstrukturalizmus problémalátása, preferenciarendszere, fogalmisága gyarmatosító erővel hatolt be az irodalomtörténet terrénumaiba. A kétely hermeneutikája a hazai kutatók számára diadalmas, autentikus, mindent kiváltó új szempontrendszernek látszott. Vezető tudósaink Arany János, Petőfi Sándor, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán, Gárdonyi Géza műveit olyan kódrendszerbe helyezték át, amelyet a létbizonytalanság, bizonyossághiány, távlatvesztés, heterogenitás, disszemináció, szorongás, tanácstalanság fogalmi változatai határoztak meg. Az idevágó körülírások, szókapcsolatok, metaforák már magukban biztosították a figyelmet, elismerést az értekezők számára, és a látens értelmeket kereső (jelentésjátékokat preferáló, a manifeszt jelentést meggyőződéssel félrelökő) dekonstrukciós teoretizmus példája arra is felbátorította kutatóinkat, hogy az evidens, közvetlenül felőlő, természetes, egyszerű érvekre épülő értelmezést mellőzzék, és a bonyolított jelentéstulajdonításokat, extravaganciákat, bizarr ötleteket bátran alkalmazzák.

Milbacher Róbert (több Arany-ballada szubverzív átértelmezése után) *Arany János és az emlékezet balzsama* című könyve hetedik fejezetében az Ágnes asszonyt vette vizsgálat alá. A kutató az 1853-as balladában rendezettséget, intencionális egységet felfedő „hagyományos” interpretációkat lendületes elemzésben cáfolta, és szubverzív ironiával leplezte le azokat az elemzői meggyőződéseket, amelyek a költeményt „a morális vétség–isteni igazság-szolgáltatás mátrixába” utalják.⁷ Az „Oh! Irgalom atyja ne hagyj el!” refrént ugyan ő is „a keresztény gondviselés égisze alá való visszakeredzkedés mondataként” tartotta számon,⁸ de a mű „mélystruktúrájába” alámerülve egészen másféle, ellentmondásos, ambivalens jelentésmozzanatokat észlelt. „A lepedőn ejtett vérfolthoz önkéntelenül is a szüzesség elvesztése asszociálódik első körben, márpedig a házasság elhálásának és a menyasszony érintetlenségének bizonyítékaként. Ez esetben a csibém a női nemi szerv eufemisztikus elnevezése lehet. Ugyanakkor a mocsokként, tehát tisztátalanságként jellemzett vér lehet menstruációs vér is, ami viszont a meg nem fogant, vagy még erősebb értelmezés szerint az elvetélt gyermek becéző megszólítása. Elképzelhető tehát, hogy Ágnes dadogó önmentsége erős természeti törvényre hivatkozik, vagyis a gyilkosság közvetett kiváltó okaként a szerető tartása mögött a férj férfiatlansága vagy terméketlensége lehet... [...] Akár így, akár úgy, Ágnes önmentsége olyan elbeszélés felé mutat, amely a női test működésének és

⁶ SZILÁGYI N. Sándor: *Elmélet és módszer a nyelvészetben különös tekintettel a fonológiára*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2004, 31., 40., 42.

⁷ MILBACHER Róbert: *Arany János és az emlékezet balzsama*. Bp., Ráció, 2009, 216.

⁸ Uo., 223.

a termékenységnek–meddőségnek a korban (is) sokszoros tabuval körülvett témájára épül. Csakhogy – minthogy az ezzel kapcsolatos beszéd önmagában is tiltás alá esik, azaz a nyelvtelenség állapotában van – Ágnes magyarázata arra, hogy miként sodródhatott ebbe a helyzetbe, artikulálhatatlan. Ágnes tehát valami olyasmit próbál elmondani, aminek nincsen szótára, sem grammatikája, és mivel ez lehetetlen, ezért válik ő maga személyében, testében, monomániás mosásában nyelvvé [...] az emberi (női) lét kiszolgáltatottságának és rettenetének élő mementójaként” – mutatta fel a kutató Ágnes „bűnét” a kaotikus létezés szignáljaként, a feminista kritika nézőpontjait átveve, és a nyelv, „nyelviesülés” képzetköreit is megidézte.⁹

A teoretikus módszertan főbb elemeit számba vevő helyzetjelentés végén térjünk ki néhány szó erejéig arra az átalakulásra is, amelyen a reflektív irodalmi beszéd jó része a posztstrukturalizmusban keresztülment! Röviden azt mondhatnánk, hogy a tanulmányok, esszék, kritikák beszédmódját az értekezői fegyelem meglazulása soha nem látott mértékben befolyásolta. A lazaság, fegyelmezetlenség, inkorrekttség bocsánatos bűnné vált vagy éppen séggel erénnyé lépett elő. Évszázadok elvárásai, logikai szabályai: a körütekintő, világos fogalomhasználat, az ellentmondásmentes érvelés, a korrekt, elégséges indoklás elve váltak feleslegessé. A folyamat a „kritikai aktivitásban”: az újhistoricista, posztkolonialista elméletben, a genderkritika végjátékában kulminált. Az identitáspolitikai elveket hirdető, queer-tudatú kutatók meggyőződéssel vallják, hogy a rendezett értekezői beszéd nem több és nem más, mint a (foucault-i értelemben vett) hatalom kiszolgálása, az inkongruitásokkal, logikai ellentmondásokkal telített értekező művek viszont éppen megszelídítetlen rendezetlenségükkel válnak pozitív, emancipatorikus célok bátor élharcosaivá, s tudják beteljesíteni a woke-tudatosságot.¹⁰

Az értekezés természetes módszertani szabályainak felbontásáról (az alábbiakban még majd lesz szó erről) René Wellek az amerikai dekonstrukcióhoz kapcsolódva adott hírt. Ötletszerűségből, lazaságból, anarchikus, illogikus elemekből, irracionalizmusból azonban már az előjáték, a francia strukturalizmus is éppen elég példát mutatott. A szexualitás története az iskolázatlan szabadosság,

a voluntarista belemagyarázások, logikai ellentmondások garmadáját tartalmazza. Michel Foucault úgy foglalkozik antik és középkori szövegekkel, hogy a korszakhoz bevalótan nem ért, magyarázó fogalmait nem tisztázza, és nem bontja ki, történeti elemzéseiben aggály nélkül érvényesíti a fikciós szabadság elvét, és saját hatalomfilozófiai elvét módszertani következetlenséggel módosítja – vonja le következtetéseit Cseke Ákos alapos, részletes elemző ismertetés után 2015-ben megjelent Foucault-monográfiájában.¹¹

A nagy elméleti bummról

Rövid számbavételünk során a teoretizmus módszertanát leginkább meghatározó dilemmákat taglalva, a szubsztanciális elkülönítés, a fogalomhasználat, az absztrakctumteremtés, a más irodalomértési területeket érintő gyarmatosítókészség, az érveléstechnika és szemantikai higiénia kérdésköréit számba véve mindvégig a nagy elméleti bumm jelenségeire koncentráltunk. A modern irodalomelméleti trendekkel, módszertanokkal kapcsolatban azonban még így is tartozunk néhány fontos, karakterjelző, összegző észrevétellel.

A sommázó értelmezéshez először is két, világhírű irodalomtudós több évtizeddel ezelőtt született látletét, előrejelzését hívjuk segítségül. René Wellek, a Monarchiában, Bécsben született, cseh anyanyelvű, de idejekorán Amerikába került és angolul író kutató 1983-ban publikált tanulmányában a „nagy elméleti bummot” szemügyre véve az Egyesült Államokban érvényre jutott fejleményekre is bőven utalt. A neves irodalmár helyzetértékelése élesen bíráló volt. *Destroying Literary Studies (Az irodalomtudomány tönkretétele)* – jelezte a kritikai attitűdöt a dolgozat már a címevel is, és a szerző az új elmélet ágait bogait követve rendre kártékony, elfogadhatatlan anomáliákról adott hírt. Wellek szerint az amerikai egyetemi műhelyeket és kritikai intézményrendszert meghódító (az Új Kritika hegemoniáját minden ponton megdőntő) új irodalomértés mindazt a vívmányt megsemmisítette, amelyet a XIX. és a XX. században alakuló-fejlődő irodalomtudomány, irodalomértés felhalmozott. A szubverzív átértelmezéseknek elkötelezett posztstrukturalizmus

⁹ Uo., 222.

¹⁰ Az elmélet woke-tudatú, identitáspolitikai átszíneződésének folyamatáról lásd Pluckrose és Lindsay *Cynical Theories* című, 2020-ban megjelent könyvét és a monográfiához kapcsolódó magyar nyelvű ismertető tanulmányt. PLUCKROSE, Helen – LINDSAY, James A.: *Cynical Theories*. Pitchstone Publishing, Durham, North Carolina, 2020. NYILASZ Balázs: *Cinikus teóriák = Magyar Művészet*, 2021, 3., 102–108.

¹¹ A „keresztény szerzőket” folyamatosan éles kritikában részesíti, de közben, egyetlen „keresztény” szöveget sem idéz meg. A görögökkel

„egy nevek és szövegek nélküli anonim kereszténységet állít szembe”, folyamatosan a Zeitegeisthez hasonló koncepcióval dolgozik, „úgy tesz, mintha létezett volna egy egységes görög filozófiai szellem”, és alapvető módszertani következetességgel fejtegeti, hogy a középkori kereszténység az elnyomás elvét képviseli, miközben éppen az ő koncepciójának alapján nem lehetne az elnyomást és a hatalmat a megszokott politikai logika alapján konkrét szociológiai, intézményi forrásra szűkíteni. CSEKE Ákos: *Igaz szó, igaz élet*. Bp., MMA MMKI, L'Harmattan, 2015, 46., 52., 64.

elutasította a különbségtételt az imaginatív, irodalmi beszédmód és az élet másféle területeihez tartozó nyelvi megnyilatkozások között. Külön „szépirodalom” ekképpen nem létezik; az új koncepció lehetőséget ad arra, hogy a kritika bármiféle fikciós sajátsággal felszerelkezzék, maga is művé váljon, s ebbeli szabadságában nyugodt lélekkel félrelökje a tárgyszerűsége, korrekt, kifejtő érvelésre vonatkozó feltételeket. (Ámbátor a derridai, foucault-i filozófiai meggyőződéseket követő kritikus amúgy se keresen értelmet, firtasson referenciális szándékot: a szavak tudvalegőleg nem utalnak rajtuk kívül álló dolgokra, és a dekonstruktőr a szöveg par excellence ambiguitását, inkonzisztenciáját hivatott feltárni!) Negatív szaldót állapított meg Wellek akkor is, amikor a reader-response-kritika mérlegét vonta meg. A német konstanzi iskola az olvasó jelentésképzési munkáját előtérbe állítva eleinte több hasznos eredményt is hozott, az új trend azonban csakhamar végletes, radikális irányt vett. Stanley Fish és társai a szövegtől származó intenciókat teljességgel megtagadták, és a befogadói szubjektivitást abszolutizálva szükségképpen jutottak el az interpretációs nihil zsákutcajába.

Az új utakra lépő kritika nivelláló, elkülönítéseket nem tűrő étosza – a *Destroying Literary Studies* írója így látta – az értékelést is természetszerűleg elutasítja. Rossz és jó interpretációk amúgy sincsenek, így minden okunk megvan arra, hogy a Dantéra, Shakespeare-re, Goethére, Dosztojevszkijre, Thomas Mannra és társaikra alapozó kánont, az idejétmúlt „upper class” művészetet elutasítsuk, és a „pop arttal” (krimikkel, ponyvairodalommal, pornográf regényekkel) helyettesítsük, ahogyan Leslie Fiedler is ajánlja *What Was Literature?* című írásában. A fejlemények végső mérlegét levonva, és az uralomra jutott posztstrukturalista teoretizmus kártékonyságát konstatálva a tanulmány szerzője büntudatról és lelkiismeret-furdalásról számolt be. Úgy érezte, maga engedte ki a szellemet a palackból, hiszen az elméleti igényű irodalmi kultúrát az Egyesült Államokban éppen az ő (Austin Warrennel közösen írott) 1949-es kézikönyve, a *Theory of Literature* teremtette meg.

A welleki tanulmány megjelenése után egy évvel *Critique de la critique* című könyvében a bolgár-francia Tzvetan Todorov is az Egyesült Államok irodalomtudományi preferenciáit vette számba, s az általa megalkotott látélet ugyancsak nagyon éles kritikai attitűdöt képviselt. A *Travelling Through American Criticism* (a dolgozatot lefordították angolra, és a 2005-ben publikált – Daphne Patai és Will H. Corral szerkesztette – nagyszabású antológiában is megjelent) az amerikai világban uralkodó meghatározó irodalomtudományi trendeket egyszerűen dogmatikus szkepticizmusként: az értelmezési végeredmény teljes relativizálását kikövetelő és az univerzális

értékeket mereven tagadó (az igazság, tudás, ítélkezés lehetőségeit eleve kizáró) ideologikus konstrukcióként határozta meg. A szélsőséges pragmatizmus és a dekonstrukció között Todorov nem látott lényegi különbséget, és az elméleti trendek valóságos, voltaképpeni karakterének megértéséhez (M. H. Abrams későbbi nagy tanulmányával teljesen egybehangzóan) az antihumanizmus terminusát ajánlotta.

Egyetérthetünk-e René Wellek és Tzvetan Todorov éles kritikájával? A francia strukturalizmusból-posztstrukturalizmusból kinövő, Derrida, Lacan, Foucault, Barthes által inspirált amerikai fősodorról (és a 90-es évektől mind erőteljesebb woke-, genderelvű kritikai aktivitásról) gondolhatjuk azt, hogy a részleges eredmények ellenére több kárt okoztak, mint hasznot? *Megérteni az irodalmat* című könyvemben és az utóbbi években közölt elméleti tanulmányaimban meggyőződéssel érveltem amellet, hogy Welleké kételykérdéseiben sok igazság van, és álláspontom megerősítéséhez kifejtő tanulmányok sorát tudtam segítségül hívni. Az angolszász filozófiában, nyelvészetben, irodalomelméletben a XX. század végétől, ha kisebbségben is, de mind teljesebben hallatta a hangját jó néhány különvéleményt valló kutató. A konformista elvárásokat elutasító, bátor tudósok a nagy elméleti bumm által megnyitott ösvényeket tévútként leplezték le, a végletes pesszimizmus korlátaira, a kételyhermeneutika, oikofóbia természetlenségére figyelmeztettek, és a „modern elmélet” teoretista módszertanát elemezve a premisszákat, problémakezelési módok alkalmatlanságát széles körben feltérképezték. Gerald Graff *Literature Against Itself* című könyvében az elvilágtalanító gesztusrend kialakulását, az areferenciális elgondolások sokféle problematikusságát és működésmódját mutatta be, Geoffrey Galt Harpham monográfiájában (amint már utaltam rá) a posztstrukturalista nyelvfilozófia téveszméit járta körül Saussure-től Derridáig. Az 1995-ben megjelent – a kritikai tudat élességét már címével is jelző, posztstrukturalizmust bíráló antológia (*The Emperor Redressed*) tíz szerző kritikai írását tartalmazta, közte olyan nélkülözhetetlen tanulmányokat, mint a nyelvész John R. Searle dolgozatát és a legnagyobb tekintélyű amerikai irodalmár, Meyer Howard Abrams kritikai alapvetését (*What is the Humanistic Criticism?*). A posztstrukturalizmus és a woke-tudatosságú, genderalapú kritikai aktivizmus problematikusságait a több mint hatszáz oldalas, közel ötvenszerzős *Theory's Empire* című tudományos cikkgyűjtemény 2005-ben még sokoldalúbban járta körül. Az élesen bíráló tudósok (többségükben nemzetközi hírű professzorok) a nagy elméleti bumm sokféle anomáliáját korrekt elemzések során térképezték fel, széles körben dokumentálták, hogy az irodalomtudomány tönkretételének welleki panasza nem légből kapott, és arra is bőségesen utaltak,

hogyan az ezredfordulós elméletírói, értelmezői gyakorlat a korrekt érveléstechnika és a szemantikai higiénia balasztjaitól réges-régen megszabadult. E bátor, felszabadító erejű állásfoglalásokat 2020-as könyvemben és az utóbbi években írott tanulmányaimban részletesebben ismertettem, most csupán M. H. Abrams és John Searle tanulságos munkáinak néhány fontos elemét emelem ki.

„A modern elméletírók, minden különbözőségükkel együtt és olykori éles vitáik ellenére megegyeznek az erőteljes inhumanizmusban, abban a törekvésben, hogy diszkreditálják és lebontsák a »humanitás«, »humán«, »ember«, »szubjektum«, »szubjektivitás«, »személy«, »szelf« szavak által reprezentált, egybetartozó fogalomsort” – látja Abrams az inhumanizmus alapelvét. Todorovhoz hasonlóan általános érvényűnek a kurrens teória sok-sok iskolájában a francia strukturalizmustól a Foucault-követőkön át a posztstrukturalista marxistákig, radikális feministákig.¹² A modern irodalomértésben végbement metamorfózist a kutató kopernikuszi fordulatként tartja számon, s a látványos címke ezúttal valóban helytállónak tűnik. A kritikai, poétikai magyarázatok, kísérletek mind-egyik (két évezreden át) az „életvilágból”, a beszélés kölcsönviszonyaiból, a kommunikációs processzusokból kiindulva szerkesztettek szabályokat. A kritikai elméletben akadtak hangsúlyváltások: a meditációk egyszer a mimézis módozataira figyeltek, máskor az olvasó igényeit, a szerző imaginációját vagy a mű konstitúcióját részesítették előnyben. E metamorfózisok azonban nem voltak többek módosításoknál, szempontáthelyezéseknél; az irodalomkritika végül is mindvégig megmaradt az emberi környezetvilág határain belül. A posztstrukturalista anti-humanizmus azonban a nyelvhasználat emberi terrénját elhagyta; az életvilág helyébe „theory-worldöt” állított, az absztrakt nyelv által uralt teóriavilágot teremtett. A teoretizmus képviselői az irodalomkritika számára elkülönített, hermetikusan zárt lingvisztikai teret jelöltek ki, a nyelvet a referenciális tárgyakról leválasztották, a tapasztalati, „életelvű” (társas, kommunikációs) nyelviséget hamis tudatként, misztifikációként, illúzióként leplezték le, azaz félrelökték az évezredes hiedelmet, hogy az irodalom emberi viszonyrendszerben emberek hozzák létre, emberek számára. A posztstrukturalizmus radikális kísérletét Abrams az uninhabitable és az unbelievable jelzőkkel minősíti:¹³ az inhumánus teoretikus absztrakció nemcsak beláthatatlan az ember számára, de az érveket kívánó tudományosság számára is értelmetlen, elfogadhatatlan.

A saussure-i nyelvfilozófiát ismeretesen Jacques Derrida radikalizálta tovább. A francia gondolkodó szubverzív

víziójában a jel konkrét jelentést nem tartalmaz, csupán a nyelv evidens dezintegrációját közvetíti. A jelentés mindig más jelek által meghatározott, így önazonosságról semmiképpen sem beszélhetünk. Az azonosság hiánya természetesen a jelhasználó emberre is kiterjed. Jelemben gondolkozva nem bújhatunk ki a differenciák, elkülönítések általános törvénye alól, a végső jelentést kutatva csupán újabb és újabb elkülönítésekre találunk. A derridai kulcsfogalom, a „différance” e szüntelen jelentésetolódást, jelentéshalasztást hivatott szemléltetni.

A Derrida megalkotta nyelvi vízió teoretikus életidegenségével, ellentmondásosságával, belső problematikuságaival számos könyv és elemző tanulmány foglalkozott. Dolgozatomban keretei között ezúttal csak John Searle néhány gondolatát idézem fel. Az amerikai nyelvész éles kritikai megjegyzései szerint Jacques Derrida a modernebb, Fregével, Russell-lel kezdődő nyelvfilozófiáról mit sem tud, a background (a háttér) fogalmát egyszerűen nem ismeri, az iterabilité – a szükségképpen nyelvi ismétlés – eszméjét úgy igyekszik érvényesíteni, hogy nincs tudatában a szó, a nyelvi típus és az egyedi, konkrét fizikai használat: a type és a token másféleségének, holott a különbség belátása eleve érvénytelenné teszi a szüntelen nyelvi viszáterés elképzelését, amelyet a francia dekonstruktor a jelentés érvényével szembeni cáfolatként használ. Searle sommázata szerint Derrida jellegzetesen prewittgensteini, a *Filozófiai vizsgálódások* tanulságait nem hasznosító filozófus; a régi, szubsztanciaelvű bölcséletet, a hajthatatlan, éles különbségtételek elvét, a vagy-vagy, a mindent vagy semmit eszmeiségét képviseli; annak az analitikus filozófiában réges-régen közhelyszámba menő felismerésnek sincsen tudatában, hogy a fogalmaknak és a különbségeknek nincsenek éles határaik.¹⁴

Az elméleti észhez társított kételyek

A teóriát érintő kétely ügyében a strukturalizmus-posztstrukturalizmus analízise, úgy tűnik, újabb, minden eddiginél súlyosabb tényekkel szolgált. A lehetőségeket és alkalmatlanságokat vizsgáló perben a vád álláspontja egyre megalapozottabbnak látszik. De a mentegető, védelmező gondolatok azért mindegyre ott motoszkálnak az ember fejében. A sokféle kifogást félretéve nem lehetne mégis valamiféle nekünk való elméleti ész elgondolnunk? Jól működő, mértéktartó, aránytudatos, „megértésirányos”, a gyarlóságokat kiküszöbölő teóriefogalmat tételeznünk? Elvégre Steven Knapp és Benn Michaels hajthatatlan, elvi elutasítását csak nem tehetjük magunkévá; a hatékony,

¹² *The Emperor Redressed. Critiquing Critical Theory.* Ed. EDDINS, Dwight, Tuscaloosa, London, The University of Alabama Press, 1995, 14.

¹³ Uo., 34.

¹⁴ Uo., 171–173., 148.

tartalmas irodalomértésben a deduktív, általánosító gondolkodásnak is kell, hogy legyen helye!

A kételyeket mindazonáltal nehéz elfojtanunk. A korrekt, megértőképes elmélet megteremtésének elvi lehetősége talán fennáll, de a mögöttünk hagyott évtizedek tanúsága szerint az érvényes és értelmes módszertannak nem sok esélye van arra, hogy elfogadott metódussá, közmegegyezéses mintává váljon. A teoretizmusba átszapo elméleti ész, úgy tűnik, nem szorul a konzervatív józan értelem kiegészítéseire. S ugyan miért is szorulna? A filozófiai esztétikákkal és a strukturalizmussal-posztstrukturalizmussal szövetséges irodalmi elmélet a potencia, a reprezentációs kivételesség és a presztízs attribútumait így egymagában is egykettőre elnyerte. Az egyéredű perspektíva vonzó magabiztossága, a szisztematizáció szolgáltatja jelentőségátlátszatok, a szubverzív radikalitás felhajtóereje és a fogalmiság manipulációs öntanúsító lehetőségei magukban is potens erőforrásoknak bizonyultak. A szubsztancializáló étoszt visszafogó észjárásra, a többszemponúság szükségességét átértő, empirikus tényiszteletet érvényesítő műveletekre, a korlátokat belátó önreflexivitásra (a kiválasztottságtudat gögjét levetkőző önszemléltre, a gyarmatosító elhivatottságról lemondó, más irodalmi szakmákat tisztelő feladattudatra) az akadémiai, kritikai pozíciókat rohamléptekben elfoglaló, diadalmas teóriának ugyan miért is lett volna szüksége?

A zsákutcs fejlődés nyilvánvaló, és a helyzet súlyosságához nem fér kétség. A krízist világosan látó Kenyeres Zoltán 2018-ban publikált levélvallomásában az új évezred irodalomértési állapotát a „harmadik csöngetés” előtti pillanatként aposztrofálta. A nagy tapasztalatú és tudású kutató a teória teremtetete hazai zsákutcsakra utalva a viszsahumanizálás szükségességét hangsúlyozta, s úgy látta, az irodalomról szóló beszéd jól tenné, ha „a szcientizmus nevű fekete zsákba zuhanása”¹⁵ elől a szépirodalom területére menekülne.

A Kenyeres által felemlgetett „szcientizmust” akár a humaniorák és a teória centrális kérdéseként is számontarthatjuk. Hiszen a tudományosságra számot tartó igény másfél század óta az embertudományok legnagyobb vágya, csillapíthatatlan kívánsága. A természettudományos mintákra alapozott s az irodalomra oktrojált tudományosság azonban valójában nem más, mint meg nem gondolt gondolat, hiszen a nyelv, az emberi társadalom, a művészetek nem a fizikai világ módjára működnek. A társadalomtudományok, ha a szó megszokott értelmében akarnak tudományosnak látszani, törvényszerűen csapnak át erőltetett szisztematizációba, kényszeres gesztusokba, homlokzatépítő mutatványokba, s végül az absztrakció

színházadsi csúcsteljesítményeihez jutnak el; a mindennapi észtl messze távolított, elvonatkoztató-bonyolító teoretikus megközelítés elsőbbségi igényét látjuk érvényesülni, és a szuverén, egyéni gondolat presztízsének visszavételével szembesülünk. Horváth János és Schöppflin Aladár a századelőn még nem hajszolta a tudományosság lidércfényeit (elmélettel külön nem is igen foglalkoztak), a gondolkodás fegyelmére s a fogalomhasználat korrektségére azonban nagyon is ügyeltek. Világos gondolataikat világos szavakkal jelenítették meg, az érvelés ellentmondásmentességét és az elégséges indoklás elvét mindenkor érvényre juttatták, a több szemponú, sokrétű, kombinatorikus elemzői fantáziát nem helyettesítették egyoldalú ideológiakövetéssel, s írásaik végül, meglehet, tartalmasabbak és „tudományosabbak” lettek, mint sok mai kutató pszeudotudományos mutatványa.

A teoretizmus meghaladásának esélyei

De éppen elég ideig vesztegeltünk sivatagos, terméketlen tájakon. Keressünk most már zöldebb vidékeket, reményteljesebb perspektívákat, próbáljunk példákat találni arra, hogy a teoretizmus elkerülése elvileg az irodalomelméleti gondolkodáson belül sem reménytelen! Ez ügyben – az olvasó számára talán meglepő módon – éppen a legelső, immáron hetven éve megjelent kézikönyvre, Wellek és Warren irodalomelméleti rendszerezésére hivatkozom. Az 1948-ban publikált *Theory of Literature* ugyanis – csodák csodája – rendre el tudta kerülni a monoteista teoretizmus veszélyzónáit.

René Wellek, a század egyik legműveltebb (szláv, latin, germán nyelvekben és kultúrákban egyaránt járatos) literátora az orosz formalizmus, az Új Kritika és a szláv strukturalizmus eredményeit átgondoltan, mértéktartóan hasznosította, és a teoretikus anomáliákat messze elkerülve alakította ki megértőképes módszertanát. Wellekék könyvén vörös fonálként húzódik végig a szubsztanciális rögzítések kiküszöbölésére, az egy szemponú szembeállítások meghaladására és a fogalmak ellenőrzésére, kritikájára irányuló akarat. A cseh-amerikai tudós a konceptualizációt folyamatosan átvizsgálja, ellenőrzi. A tekintélyes, kanonizált kategóriák elvi értelmét és gyakorlati használhatóságát egyaránt számba veszi, és az alkalmazási nehézségeket rendre megvilágítja. A misztifikáció követése helyett fenntartásokat jelez, óvatosságra int. A romantikus esztétika kulcsszava, az organizmus és a kanti érdekeltség félrevezető, mert csak egy szemponú emelnek ki a sokféle jelentésértelmezés közül.¹⁶ A tartalom és a forma „olyan műszavak, melyeket túlságosan változatos érte-

¹⁵ KENYERES Zoltán: *Harmadik csöngetés. Viszsahumanizálási kísérletek 2010–2018*. Szombathely, Savaria University Press, 2018, 232.

¹⁶ WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford. SZILI József, Bp., Gondolat, 1972, 37.

lemben használnak”, s még ha gondosan meghatározzuk őket, „akkor is túl egyszerűen osztják ketté a műalkotást”.¹⁷ Az irodalmat tanulmányozó tudományra az angol nyelvben nincsen megfelelő kifejezés, s a *filológia* terminusnak olyan sok és egymástól különböző jelentése van, hogy „legjobb, ha lemondunk róla.”¹⁸

A konceptualizációkat vizsgáló analitikus és a teoretikus tudat által kedvelt egyérdekű kontroverziákat is rendre korrigálja, relativizálja, kibővíti. A szubsztanciális szembeállítások problematikusságát Wellek világosan látja, és a relatív átmeneteket (az analitikus filozófiával s Ludwig Wittgensteinnel egybehangzóan) rendszeresen számításba veszi. Az ítéleti lehetőségek többszempontúsága evidencia nála; az egyérvű magyarázatok helyett több nézőpontot sorakoztat egymás mellé, és a lehetséges konklúziókat a szubsztanciális érvény helyett relatív, időhöz kötött, történeti kontextusokba állítja. Az irodalmi mű sajátosságának megjelenítésére hét, bevett esztétikai terminust idéz meg (egység a sokféleségben, érdek nélküli tetszés, esztétikai távolság, keretbe foglalás, invenció, képzelőerő, alkotás), és úgy látja, „Önmagában egyik sem elegendő”.¹⁹

„A történeti relativizmusra a helyes válasz nem egy olyan doktrínér abszolutizálás, mely »a változatlan emberi természetre« vagy »a művészet egyetemességére hivatkozik« [...] Az abszolutizálás és a relativizmus egyaránt hamis, de ma a nagyobbik veszély, legalábbis Angliában és az Egyesült Államokban, az olyan relativizmus, mely egyet jelent az értékek anarchiájával s a kritika feladatának megtagadásával”²⁰ – ajánlja megértési alternatívaként a végletek helyett a termékeny középutat, és jeleníti meg saját helyzetértékelő ítélkezését viszonylagos, kontextusfüggő igazságként.

A par excellence elmélettel, a filozófiai esztétikák és a posztstrukturalizmus egyoldalúan teoretikus, dedukciós elvével szemben René Wellek általánosítás és tapasztalati ellenőrzés, elvonatkoztatás és konkretizálás összefonódását vallja és valósítja meg. A *Theory of Literature* szerzője szerint az összetartozás az irodalmi diszciplínákat illetően is vitathatatlan. Az irodalomelmélet, a kritika és az irodalomtörténet-írás elkülönítése bizonyos mértékig jogosult, „de az így kijelölt módszereket nem lehet elszigetelten alkalmazni, mivel egymást oly teljességgel feltételezik, hogy elképzelhetetlen az irodalomelmélet a kritika és történet nélkül, a kritika elmélet és történet nélkül, vagy a történet elmélet és kritika nélkül.”²¹

A konkrét egyediség iránti érdeklődés módszertani elvvé emelése evidensen következik Wellek centrális alapelvéből, a formalizmus és az Új Kritika által is vallott meggyőződésből: a megértésre irányuló „literary scholarship” nem épülhet a természet- s társadalomtudományok metódusára, az irodalmi kutatás módszertanát a literatúra sajátlagos természetének megfelelően kell kialakítanunk. Shakespeare-t tanulmányozva nem az érdekel bennünket elsősorban, ami az angol drámaíróról hasonlóvá teszi más emberekhez, hanem „azt akarjuk fölfedezni, mi az a sajátosság, ami Shakespeare-t Shakespeare-ré teszi” – fejtegeti a tudós az *Irodalom és irodalomkutatás* című fejezetben.²²

A teoretizmus metodikáját elvető René Wellek-i módszertan sajátosságát látva, hitelességét, megértőképességét, irodalompártiságát konstatálva nem győzők csodálkozni – a 80-as évektől kiformalódó magyar irodalomelméleti gondolkodás vajon miért nem innen vett példát? A lukácsi doktrinerséggel és a nagy elméleti bumm sokféle, tudománytalan, felelőtlen hisztériájával szemben miért nem ezt az „alkotóan konzervatív”, hiteles, valóban megértőképes metódust választotta követendő példaként? Néhány, józan fenntartást hangoztató és körülmekintő vizsgálódást javalló tudóst (Poszler Györgyöt, Béládi Miklóst, Kenyeres Zoltánt) leszámítva miért fogadtuk el, hogy a korszerű irodalomértés képviselőjére a posztstrukturalista pseudotudományosság hivatott?

E kérdések már csak azért is indokoltak, mert elméletészeink a hazai tradícióhoz fordulva is bőségesen kaphattak volna hasznos ösztönzéseket. Poszler intelligens álláspontját már jeleztem, de a XIX. és XX. század legnagyobb magyar kritikusai, bizvást állíthatjuk, ugyancsak átgondolt, nyitott, hiteles elvi álláspontot képviselnek. Kemény Zsigmondot, Péterfy Jenőt, Schöpflin Aladárt, Horváth Jánost, Babits Mihályt, Barta Jánost, Sötér Istvánt a közvélekedés ugyan irodalomtörténészként, esszéistaként tartja számon, műveikből azonban hitem szerint átfogó módszertani ajánlatot, elméleti állásfoglalás-együttest is kiolvashatunk. S ez a módszertan a welleki elviséghez hasonlóan a körülmekintő többoldalúságra épül. Barta Jánosék indukció és dedukció egyensúlyát keresik, általános és egyedi arányos kettősségében gondolkodnak, mértéktartó fogalomhasználatra törekednek, általánosító kijelentéseiket mérlegelő, korrekt érvekkel támasztják alá. Vagyis mindannyian működőképes elméletiséget képviselnek. De ennek dokumentálása már egy másik tanulmány feladata.

¹⁷ Uo., 38.

¹⁸ Uo., 54., 55.

¹⁹ Uo., 37.

²⁰ Uo., 62–63.

²¹ Uo., 56–57.

²² Uo., 21.

A magyar urbanitás poézise és poétikája

Nagyon nem mindegy, hogy valaki melyik Mészöly Miklós-művel találkozik először: az életmű egy része a köznap olvasó számára is könnyen hozzáférhető. Eközben a „szakma” szemében legfontosabbnak számító műveinek absztrakciós szintje, képrendszere, sűrítettsége olyan kihívás, amely esetenként komoly felkészültséget, elmélyültséget, figyelmet követel. De „civiliek” számára sem lehetetlen küldetés ezek befogadása – ám kell hozzá némi elszántság és leginkább olyan figyelem, amit a versolvasás is megkövetel.

A Mészöly-mű ismerői tudják, hogy az író több hangon szólalt meg, a hagyományos realizmusétól a klasszikus modernségen át a nálunk posztmodernnek nevezett modellnek utat nyitó, azt megelőző és azon is túljutó elvontság nyelvét egyaránt használta. Első évtizedeinek novellái, kisregényei, olyan művek, mint a *Magasiskola*, *Az atléta halála* és mások könnyen megadják magukat, míg a *Saulus* vagy a *Film* korszakhatárt jelentenek a magyar próza történetében. Mészöly attól kivételes, hogy több írói nyelven is remekműveket tudott teremteni, életműve alkalmas arra, hogy olvasóit bevezesse a posztmodern irodalomba – de megengedi, hogy azon innen maradjanak.

A *Saulus* ilyen értelemben egyszeri kaland, elvontsága Hegel *Logikájáé*hoz hasonlítható, meg persze Wittgensteinéhez, akinek műveit Mészöly elmélyülten tanulmányozta, amiről be is számolt a *Levél a völgyből* meghatározhatatlan műfajú összefoglalójában. Saját logikája igazolására olyan gondolatokat kölcsönzött tőle, amelyek nélküle is ott voltak gondolkodásában, de megnyugtatta, hogy azok mögé kétségbevonhatatlan tekintélyerveket is állíthat. Az író, bármennyire is önmagából építkezik, örömmel veszi, ha külső megerősítést is kap. Példa erre, ahogyan a maga, három dimenzióba nem erőszakolható gondolkodás- és ábrázolásmódjának legitimitásához Reverdytől idéz, aki szerint „a negyedik dimenzió: ez az Isten”. Szüksége van erre azért is, mert ugyan nem istenhívő, de számára a három dimenzió csak a negyedik (esetleg még többedik) által nyer értelmet, erre éppen a *Saulus* a legfőbb bizonyíték, amelyben eljutott (vagy talán túl is merészkedett rajta) ahhoz a végső pontig, ami után az érzéki valóság és az anyagtalanná váló elvontság elszakad egymástól.

Ez pedig nemcsak az írást, hanem az olvashatóságot illetően is határ, és művészi ösztöne azt jelezte, hogy nem szabad ezen az úton továbbmennie. A továbbiakban az elvontságot nem a filozófia (és a filozófiai logika) irányában kereste: mást gondolt az irodalom feladatáról, lehetőségéről, az írói felelősségről.

Ami számára már definiálhatatlan volt ugyan, de létezett. Nem egyszerűen a műben, hanem a gondolkodásban és a jellemében is. Ezért volt az utána következő kor mértékadónak tekintett nyugati irodalmával elégedetlen: „fantáziája mára oly mértékig leszegényedett, hogy igazából nem tud feldobni, meghatni vagy megdöbbszteni. Lélektani játékokcsák labirintusában tapogatóznak, amivel torkig vagyok, és unom őket. Számomra az élet máshol is van”¹ – mondta egy életútját sokban összegző interjúban, ahogyan ezt is: „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 fölértékeimemet”². Ezt sem könnyű jól érteni, mert minden Mészöly-szövegnek több legitim olvasata lehet. Csak az egyik, hogy kulcsszerepben szerepelteti a nyelvet, aminek egészében megjeleníthetetlen érzelmi (azaz gondolat előtti) univerzalizációt kell a lehetőségek határát átlépve kifejezni. Az alkalmatlan (nyelvi) formában megjelenítő, tehát fölértékeim eldudvásító fogalmiság elutasítása, és az érzések-érzelmek, a ráción kívül eső, csak racionálisan értelmezhetetlen teljesség elsődlegesnek tekintése jellemzi. Eközben viszont az író feladata mégis az, hogy a megfoghatatlan élményvilágról szóljon, amihez viszont nélkülözhetetlen a végletekig fegyelmezett racionalitás. Vagyis számára maga az írás egyszerre jelenti, hogy szenvedélyesen körön belül akar kívül is lenni: Mészöly Möbius-szalagján 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.

A Mészöly-életmű viszonylag rövid időn belüli, „tömbsített” olvasása során szembevetőd, hogy hányféle han-

¹ MÉSZÖLY Miklós: *Párbeszédkísérlet. A kérdező SZIGETI László. Bp., PIM, Digitális Irodalmi Akadémia, 2020*

² Uo.

gon szólal meg az író: lényegében mindegyik műve új nekirugaszkodás a kimondhatatlan kimondására. Alapja a hagyományos történetmondás, aminek linearitása akkor is megmarad, ha a történet töredezetté válik vagy feloldódik, és képekbe oldva-sűrítve filmszerűvé válik. Ez nem változtat azon, hogy a beszédmód többszörös átalakulása mögött Mészöly látásmódja alapvetően állandó – kísérleteiben mondandójának kifejezéséhez keresi a legalkalmasabb eszközt. Megkockáztatható, hogy Mészöly erre a változásra és folyamatosságra gondolva figyelt fel, amikor jegyzetei között Konrad Lorenz megjegyzését rögzítette: „Az állat az agancsot periodikusan ledobja, növekedés közben az agancs alakja is megváltozik, így a viselkedésbe való bevonása a személyiség *kiszélesítésével* jár együtt”.³ Az író számára ez azt jelenti, hogy nem egy irányba növekszik, folyamatosan változva nagyobb és szebb, egyúttal érdemben változó természetű műveket teremt. Eközben azonban ugyanaz az író marad – egészen hanyatlása kezdetéig.

Mészöly szereti a mesterségét, örömmel kísérletezik. Világképének egyik meghatározója maga a természet, ami a teremtett környezet jelenlétével együtt ad kozmikus, így időtlen, vagyis az időbeliség fogalmát abszolutizáló távlatot az emberi létformák bemutatásának. A másik a létezés terét kijelölő történelem, amiben az emberiség természete mutatkozik meg, miközben az egyes ember érzelmitudati meghatározottságát is ebbe a dimenzióba illeszti. Így találkozik egymással az időtlenség és idő, és így kerül ő is, mint minden írásának hőse, tér és idő keresztjére.

Ez a két pólus együtt és külön-külön is mitikus jelenségű, ettől a legköznapiabb tárgyak is kivételes távlatot kapnak. Emberek, közösségek, történetek, tárgyak fizikai és metafizikai létükkel egyidejűleg jelennek meg írásaiban, ezzel azok minden eleme a végtelenbe mutat. Azaz feltárhatalatlan. De ez nem lehet akadálya annak, hogy a tudhatóban a tudhatatlant faggassa, legyen szó történelemről és múltból, lelki-érzelmi folyamatokról, hétköznapi és metafizikai kiszolgáltatottságról.

Aki a végtelennel ilyen baráti viszonyba kerül, annak ugyan minden titokzatos, de megismerhetetlenül sem titok. Mégis, mutasson bármit, ez a világ látszólagos feltárlásaiban is megőrzi rejtélyességét. De az írói (emberi?) létezés értelmét adja, hogy tekintettel a végső kérdések megválaszolhatatlanságára, azokat újra és újra fel kell tenni – ezt mondja Mészöly életműve is. És azt is, hogy a választalanság az emberlét legfőbb bizonyossága – ezzel illeszkedik ez a világkép a nagy egzisztencialistákéhoz. Erről a választalanságról tehát éppen azért kell beszélnünk, mert nem változtathatunk rajta. Mészöly ennek el-

beszéléséhez keres és teremt nyelvet, ezért próbál ki annyi beszédmódot. Nem azért próbálkozik újra és újra, mert kísérleteit sikertelennek tartja, hanem mert íróként a végtelenhez közelítés reménytelenségéről úgy kell szólnia, hogy azzal maga a töprengés és a megszólalás legyen reménységgé.

Jogi tanulmányai végeztével Mészöly már megpróbálkozott az írással; legkorábbi kísérleteit megsemmisítette, de valamivel később írt, még ugyancsak korai novellái közül is csak egy-két darabnak kegyelmezett. Nem feltétlenül azzal lehetett elégedetlen, amit írt, hanem talán azért döntött így, mert azt érezhette, hogy még nem a saját nyelvén beszél. Aztán, a kommunista hatalomátvétel dühöngésének idején, már nemcsak arra nem volt lehetősége, hogy a maga hangját keresse, hanem arra sem, hogy egyáltalán megszólaljon. Pályaképét tekintve ezek az évek kallódásnak is mondhatók, de egy író a hallgatás éveiben is növekszik: ezeknek az éveknek élményei, tapasztalatai, belső érése is kellettek, hogy eljusson majdani írói önmagához.

Ebből a szempontból nagyon fontos volt, hogy látszólag vagy egy szokványos írói életúthoz képest kényszerpályára kerülve az Állami Bábszínház munkatársa legyen. Életkörülményeit illetően sem volt közömbös, a pártállamban különösen sokat számított, hogy a bábosok között művész státusba kerülhetett, és nem olyan munkát végzett, ami szinte leküzdhetetlen akadálya lett volna írói kibontakozásának. Túl ezen: a magyar bábművészet a XX. század művészi útkeresésének szerves része volt. Erről szerencsére a korszak hivatalos művészetpolitikája mit sem tudott, a hivatalos gyakorlat szerint a bábszínház feladata a színházra még éretlen gyermekközönség szórakoztatása volt, amelyet tanmeséivel mulattatott, esetleg nevelt. Mészöly és a bábművészet kapcsolata egészen más természetű lett, semmi mással nem pótolható impulzusokat kapott. Olyan körbe került, amelyikben a bábjáték a magas művészetek természetes része volt. A Népművelési Intézet bábművészettel foglalkozó műhelyében kiemelkedő alkotók kaptak ekkoriban menedéket: Németh Antal, Hankiss János, Szentkuthy Miklós. Mészöly részt vett a bábjátékkal kapcsolatos teoretikus gondolkodásban (egy szaklap szerkesztőjeként is), nemcsak mesedarabok dramaturgja lett, hanem felnőtteknek szóló előadások írója is, részt vett nemzetközi elméleti tanácskozásokon, vitákon. Vagyis a bábművészet gyakorlata, lehetőségei, esztétikája intenzíven foglalkoztatta: megismerhette a mese dramaturgiáját és a figurák egyénítésének és stilizációjának, a művészi absztrakciónak az irodalométól eltérő modelljét. Ezek a tapasztalatai pedig írói nyelvének kiala-

³ MÉSZÖLY Miklós: *Naplójegyzetek = Uő: A pille magánya*. Pécs, Jelenkor, 1989, 187.

kításában is szerepet kaptak. Az 1958-as, *Emberke, oh* címmel készült szövege mutatja ennek a látásmódnak a természetét. Nem szövegkönyv, egy előadás szöveges változata, akár egy balett librettója is lehetne. Maga a mű részletekbe menően pontos leírása egy majdani bábszínpadi produkciónak. Hősei jelképesek: Bábu, Viráglány, Asszony – a rájuk eső fények, a színpadi csönd, jelképes mozgások jellemzik őket –, de ők is csak jelek egy imaginárius tartalmakat megjelenítő játékban. Feladatuk, ahogyan az előadás minden más elemének, fénynek, mozgásnak, hogy atmoszférát teremtsenek, közvetítsenek. Ha ezekről a jellemzően bábos eszközökről gondolkodva eltekintünk attól, hogy konkrétan egy bábjátékról beszélünk, akkor olyan ábrázolástechnikai vonásokkal találkozunk, amelyek a Mészöly-próza általános jellemzői. De talán többről is szó lehet, arról, ami az író világlátásának mélyrétegében már korábban is ott volt, és ami az érett Mészöly világlátásának is meghatározója: hogy valamiképpen mindannyian a végzet bábjai vagyunk.

Ehhez képest csak könyvtörténeti adalék, hogy a bábos évek hozadékaként Mészöly ismét jelentkezhett kötettel. Megjelenik első mesekönyve, ami közvetlenül nem árulkodhat írói látása változásáról, még arról sem, hogy fölmerre: a mese nemcsak a gyerekeké, hiszen eredetileg felnőttek mondták őket felnőtteknek, a mesei konfliktusok, cselekmények, figurák mitikus világa, sűrítése, stilizációja az ősművészetektől a világ varázstanodásáig maga volt a művészet.

Ezek a felismerések természetes módon épültek a Mészöly-poétikába. Légiesült hatásuk ott van az 1956-ban írt *Magasiskola* tárgyi realizmusba rejtett jelképiségében: alakjai valóságosak ugyan, de néhány alapvonáson túl alig rendelkeznek egyénített személyiséggel. Pontosabban: személyiségük lényegében azonos az általuk megjelenített szereppel-karakterrel – akár a bábfigurák esetében. Jelkép voltuk arra kötelezi az olvasót-befogadót, hogy maga ismerje föl a rájuk bízott, definiálatlan tartalmakat. A solymásztelep látogatója a maga törvényei szerint működő közeg örvényében hol belülről, hol kívülről figyel. A történeteknél fontosabb az atmoszféra, a megfigyelő közérzete. Ez az aura határoz meg minden mást. Úgy lehet jelen lenni benne és részt venni működésében, hogy közben mégis meg lehet maradni kívülállóknak. Ez lehet éppen a diktatúra rendszerének allegorikus megfogalmazása (a *Magasiskola* értelmezését ezzel kell kezdenünk), de ennél tágasabb jelentést is tulajdoníthatunk neki, az emberi létezés metafizikájaként is érvényes: úgy vagyunk ott saját életünkben, hogy az egyetemes létben nem osztanak nekünk lapot. (Ahogyan az egy másik iskolában,

Ottlik *Iskola a határon*ájában is megmutatkozik.) Ez a létezési kétértelműség a magyarázata annak is, hogy miközben a telep vezetője (Mészöly személyes barátja) egyszerre lehet sok vonásában megnyerő személyiség, ugyanakkor az általa formált, személytelenné vált rend légkörében szörnyeteg is. Emberei az ő bábjai, fenntartás nélkül engedelmesskednek neki, nincs jelentőségük, a felszínen valamennyire különbözhetnek, de egyiküknek sincs saját arca: létezésüket a telep kollektív személyisége határozza meg. Ebben a világban csak az marad meg, aki ezt a helyzetet-szerepet tehetetlenül vagy önmaga elől menekülve, tudatosan elfogadja.

Az így megjelenített szerkezet mint szerkezet végtelenül egyszerű, mert a legösszetettebb probléma is visszavezethető és leírható minimális számú és bonyolultságú törvénnyel, ahogyan a csillagrendszerek mozgása a gravitációval. A bábművészetnek is ez a titka: elég néhány, eltalált figura, hogy mozg(at)ásukkal föl lehessen építeni bármilyen összetett (ha úgy tetszik: kozmikus) rendszert. Vagyis nem maga a történet, nem maguk a figurák a fontosak, hanem az, ahogy mindez megjelenik. A bábművészet (szoros kapcsolatban a keleti színjátszással) nem történeti vagy más anyagával, hanem a megjelenítés erejével teljeseedik ki, lényege az előadás, megjelenítés (a „nyelv”), amely alkalmas arra, hogy a befogadóban rejtetten élő tartalmakat előhívja. Amikor ez megtörténik, akkor a valóság véges elemeiből a végtelenség üzenetét hordozó jel lesz, ami – nem mindig ennyire egyértelműen, de jellemzően – a művészi gyakorlat lényege. Aminek felismerésében segíthettek Mészölynek a bábszínházi évek.

Mészöly ábrázolásmódjában különleges szerepe van az absztrakciónak. Egyfelől lenyűgözi a tárgyi-történeti valóság és valóság, kevés az olyan író, aki hozzá hasonló végletes pontossággal, olykor hiperrealista részletességgel ábrázol tárgyakat, tájakat, és jeleníti meg a magát megőrző és az ember formálta természetet. „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”⁴ – mondja az után, hogy rádöbben: szülővárosának (amely számára természetesen nem közigazgatási egység, hanem táj és történelem, emberek és kultúra organizmusa), legfőbb kihívása, hogy meg kell írnia. Amit, ezek szerint, mögöttes értelmű tárgyainak segítségével kísérelt meg.

Így minél valóságosabb a kép, annál összetettebb a mögöttes jelentése: az elvontságot a közvetlenségbe rejti.

4 MÉSZÖLY: i. m. (2020)

Nem véletlen az a szoros alkotói kapcsolat, amely Nemes Nagy Ágneshez fűzte, akinél pontosabban kevesen ítélték meg írásművészetét, hiszen egyikük a tárgyiasság költészeti mestere volt, másikuk a prózában valósította meg a tárgyiasság eszményét. Törekvésük mindkettejük esetében kivételes távlatokra nyitott és teherbíró szövegeket eredményezett.

Mészöly életművében ez a tárgyiasság következetesen érvényesült, de változatos formákat kapott, folytonos kísérletezés, megújulás jellemezte, egyetlen művének gyakorlati poétikája sem terjeszthető ki az életmű egészére, de még egy-egy írói „korszakára” sem. Egészen más *Az atléta halála* nyelvi sűrítettsége, mint a *Saulusé*, az is más, mint a *Filmé*, a *Családáradásé*, és folytathatnánk. De ugyanazzal a szemmel néz és lát, akármilyen fegyvert is választ poétikai arzenáljából.

A *Magasiskolában* a solymásztelep világában a riportázs eszközeivel dolgozva ábrázolja a diktatúra természetét – miközben még azon is túlmerészkedve a létezés teljességének törvényeit is kutatja. Hasonlóan, de az absztrakció még magasabb fokán, a Biblia mitikus terébe hatolva dolgozik a *Saulusban*, ahol azt látjuk, hogy miként töredezik az embertelen tudatosságot követelő, a szabadságot fogalmi szinten tagadó hit – és az ennek nyomán keletkezett repedésekben miként sarjad az emberi lét ráción inneni és túli tartalma. Szabadságra ítéltnek lenni kegyetlen sors, de szabadság nélkül hiába a logikai, filozófiai és akár a hit általi megismerés kérlelhetetlen gondolati perfekcionizmusa, nem fedheti le az emberi jelenség teljességét, mert abban benne van a kozmosz öntörvényű (ezért megismerhetetlen) teljessége is.

Saulus történetének látomásában az önmagát fölszámoló fanatizmus végzete mutatkozik meg: hőse az ószövetségi Isten fanatikusa. Azt nem tudjuk, hogyan lesz azzá, de azt igen, hogy emberi tapasztalatai nyomán hogyan talál valami másra. A realitás és az elvontság egységének és ütközésének mitikus távlatú példája, hogy Saulus megvakulása és megvilágosodása egybeesik. Időleges látásvesztése vezeti el a megváltás tanának elfogadásáig, ezzel a történet eljut a beteljesülésig. Ez egyúttal Mészöly poétikájának is középpontja, nemcsak világnézetének sarkalatos tétele, hogy a végső valóság mindig ismeretlen, hanem írásmódja is bizonyítja ugyanezt. Semmi nem írható le a véglegesség jegyében, mert már rögzítése pillanatában más. A látható is láthatatlan és a kimondható is elmondhatatlan. Mindenre igaz, amit Shakespeare mond: „A többi néma csend”, és az is, amit Vörösmarty: „Nem érez az, ki érez szóval mondhatót”. Meg kell tehát teremteni a hallgatás nyelvét.

Csakhogy: „Végül is a hallgatást nem lehet szavakkal megfogalmazni. Ez már a próféták műfaja. És mi mégiscsak írók vagyunk”⁵ – írta egy levelében Tandori Dezsőnek.

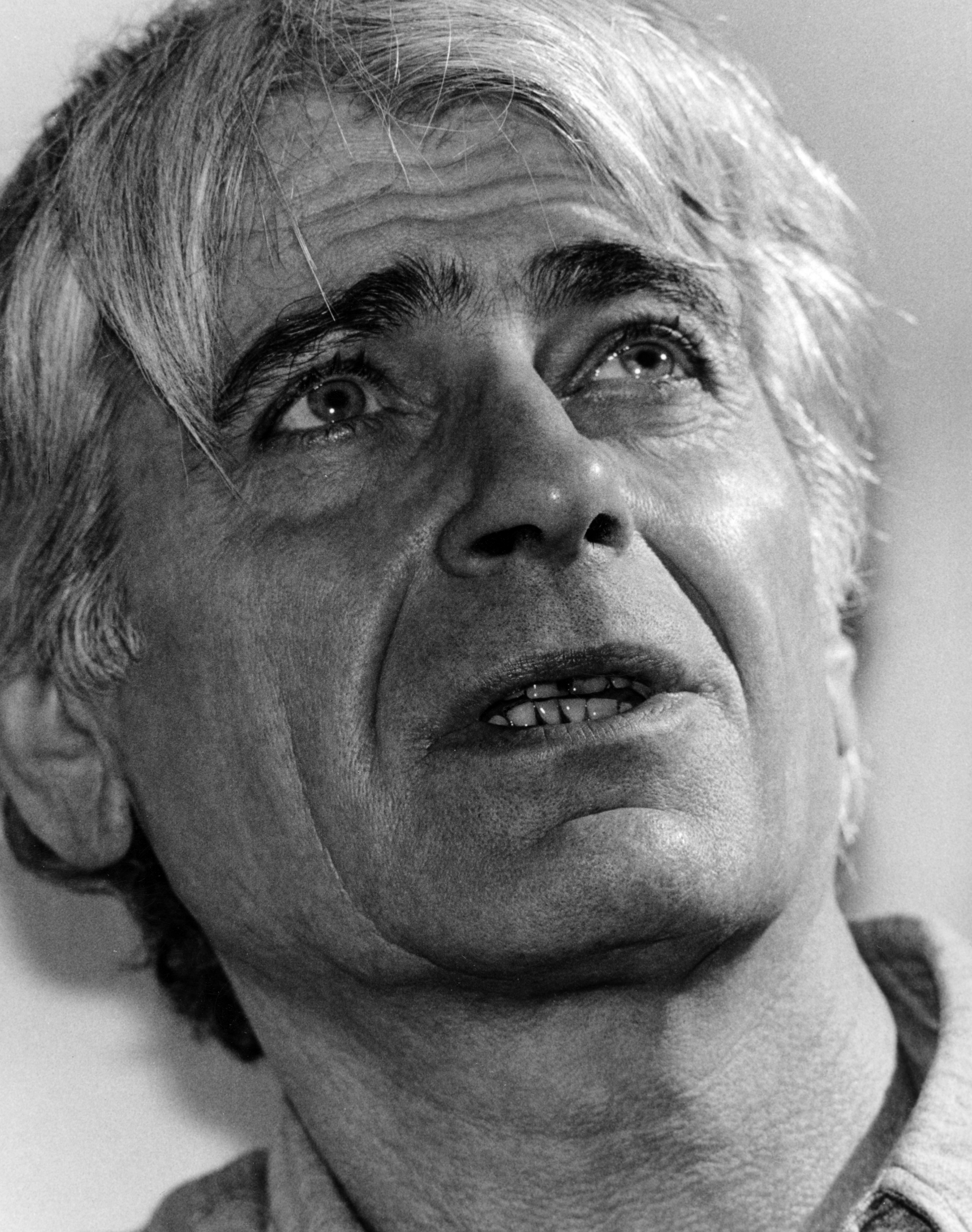
A végtelenről lehetetlen beszélni: nemcsak része vagyunk, de folyamatos, bár többnyire nem tudatosított, így látenciában maradó beszélő viszonyban is vagyunk vele. Egy író azonban nem hallgathat erről, számolnia kell vele, ahogyan a matematikai gondolkodásból sem maradhat ki a végtelen fogalma. Mészöly tehát tudja, hogy az elvontság abszolútuma a hallgatás – ami filozófiai értelemben igaz, de az absztrakciónak határt szab a kimondás igénye: az író nem tehet mást, mint szavak közé zárja hallgatásait.

A hagyományos beszédmód, amelyben a szavak-mondatok-szöveg, a mondható uralkodik, nem elegendő a nyelvi panelek előtti és utáni tudattartalmak és az azokon túli világ rögzítéséhez. De ha az író mégis mondani akar valamit az öröklött (anya)nyelv számára ismeretlen területekről, akkor is csak ehhez az elégtelennek bizonyult eszközhöz nyúlhat. Szerencséjére azonban a „nyelv” nem csak a mindennapos kommunikáció vagy akár az irodalom legkézenfekvőbb eszköze. Mészöly számára sem csak ennyi. És, bár az általa használt magyar nyelv kivételes művésze, mégis anyanyelvének azt a tulajdonságát tartotta a legfontosabbnak, hogy azon lehet pontosan fogalmazni úgy, hogy a szöveg többértelmű legyen. Ezért törekszik arra, hogy szövege végleges változataiban is nyitott, többértelmű maradjon. Vagyis azt akarja, hogy értsek félre, de úgy, ahogyan ő szeretné félreértetni. Ehhez kell egy más jelentésben értett „nyelv”, egy olyan, önálló életet élő jelrendszer, amilyenről a szó jelentésének kiterjesztésével beszélhetünk, úgy, ahogyan a számítógépes programokat önálló nyelvnek tekintjük.

Mészöly ilyen értelemben (is) megteremti a maga nyelvét. Ennek vannak előzményei, Jókaitól Mikszáthon át Csáthig, Krúdyig, Kosztolányiig. Utánuk, így őket is folytatva találja meg a maga nyelvét. Ezzel valamennyire magányosságra ítéli magát, mert el kell szakadnia hátszínétől, attól a közegtől, amely elvezette idáig.

Ez nem csak választás kérdése: semmivé bombázta a történelem azokat az utakat, amelyek valaha lehetővé tették a messzire igyekvők kapcsolattartását egykori otthonukkal. Háborúk, politikai rendszerek, globális útvesztés ítélik az írókat, de általában a ma emberét erre a magányra, és mégis, (el)hallgatásra ítélt múltján kívül más nem segítheti a kimondhatóság keresésében. Mészöly poétikájának ez különösen fontos formálója: állandó eleme a gyerekkorban fölszívott kultúrának, etikának a megsem-

⁵ Uo.



Mészöly Miklós,
1983
© fortepan,
adományozó:
Sólyi Ilona

misülése, amit időnként ugyan fojtogatónak érzett, de tiltakozva is magába szívta – így pusztulásával önazonossága is csorbult. Ez is maga a sors: akarva és akaratlanul is azt folytatja, amivel szemben akarta egykor meghatározni magát, annak állít emléket, annak hiánya sodorja világerzeti és világnézeti vákuumba. És ennek az élménynek az ábrázolásához kell egyre újabb és újabb eszközöket keresnie: egy romba dőlt világról nem lehet úgy beszélni, mint arról, amelyik él. Ezért hallgat a *Film* öreg házaspárja is.

Egyáltalán: a Mészöly-művek mindegyike mintha film lenne: valaha rögzítették, és amikor vetítik, már nincs meg, amit ábrázol. Máshogy kell benne jelen lenni, mint az egyidejűségben. Ezért nem mindegy, hogy milyen műveken keresztül közelítünk Mészölyhöz: a megértéséhez szükséges olvasói viszony kialakítása jelenti azt, hogy meg kell tanulni „mészölyül”, meg kell ismerni nyelvének szerkezetét, kódjait (bármilyen beszédben, gondolkodásmódban csak így közelíthető a véges a végtelenhez – de így igen). A mészölyi világ azt mondja, hogy nemcsak a múlt és a jövő megközelíthetetlen és kifürkészhetetlen, de a közük szorult jelen is, benne az öröktől valónak gondolt mindennapok és az olyan banalitások is, mint a születés és a halál. Nemcsak az egyéneké, hanem családoké, civilizációké, kultúráké, kisebb és nagyobb közöségé, a magyar urbanitásé.

De mit jelent a „mészölyül” olvasás? Azt, hogy sose higgyük el, hogy amit ír, az regény, novella (az esszék, drámák, versek inkább azok, amik). Ami igazán fontos, az a Mészöly által teremtett szöveg mögött van. Az *atléta halála* története egy szerelmi szálra épül, néhány fiú közös erotikus vonzódása egy lánybarátjukhoz. Ha elhiszük, hogy ez a regény erről szól, akkor egy képtelen, kimódolt, kellemetlen történetet kapunk. Mégis remekmű, attól, hogy nem arról szól, mint amit ígér. Alaptörténete csak segédanyag, mint a gyógyszerekben a vehiculum, a másik, részben imaginárius történet az igazi, amelyik mintha egy másik dimenzióban bontakozna ki. Igazából tehát erre kell figyelniünk. És akkor is a másik dimenzió a fontos, ha a primer történet koherensnek mutatkozik, ahogyan például a *Jelentés öt egérről* esetében.

Proust úgy gondolta, hogy az igazság kibontható az élet ezernyi apró tényéből. Mészöly más írói-gondolkodói utat keres. Kellenek, hogyne kellenének a tények, de ha egyáltalán létezik valamiféle megfogható igazság, az mindenben ott van, bármiben meg lehet találni, nem kell

hozzá ezernyi elem. Mészöly keskenyebb szövegfolyamainak a mélységük adja a sodrását, vagy, másképpen közelítve, igazságát rajtaütésszerűen ragadja meg. Ha kötetait véletlenszerűen nyitjuk ki, tömegével találunk metaforikus tömörségükben a világ egészét besugárzó mondatokat, képeket, amelyek lefegyverzően szerény tömörsége sokszor észrevehetetlen – ilyesmire igazán verseket olvasva szokás figyelni. Csak néhány, hangsúlyozottan esetleges, keresgélés nélkül felbukkanó példa: Lillik „külsőjének és viselkedésének furcsaságai szinte észrevétlenül igazolták egymást; s ami meghökkentett rajta, azt mindjárt természetessé tette valami más”.⁶ Vagy: „Ónaganyánk megvetette a talmi tükröket, azt gondolta, a fátum anélkül is megteszi a magát. S végre is lássuk, mit akar. Szemvágása úgy hatott, mint két naptól szétnyílt szíromlevél”.⁷ És: „ilyen másodpercekben nem tud mozogni az idő, nincs is hely hozzá”.⁸ Avagy: „csak részvétre vágytam, s már a tárgyakéval is megelégedtem volna”,⁹ és utoljára: „Nem kérdezősködünk – miután látni fogjuk, hogy úgyszólván hiábavaló. Továbbra is rájönni igyekszünk egy többé meg nem ismételhető együttlét logikájára. Vagy illogikátlanságára. Ami természetesen mindegy”.¹⁰

A Mészöly-világ történetei, epikai anyaga változó bőségben áramolhatnak, mert az élet térben és időben teremti és temeti, azaz történi magát. Ezért minden történet szükséges és esetleges, hogy aztán, bekövetkezte után végleteiben is a végzetszerűség bizonyosságával nyerjen örök életet. Ebben a dimenzióban kell tehát megismernünk Mészöly történeteivel, máskülönben éppen azt nem vesszük észre bennük, amiért végbementek.

Ha megérezzük a Mészöly-művek olvasásához alkalmas tempót (tempus = idő), akkor nyert ügyünk (ügye) van, de a megigéző külső mögötti láthatatlan világ érzékeléséhez mélyre kell műveiben merülni. Ha idáig jutunk, akkor könnyen elnyelhet a Mészöly-örvény. Ezzel nem olyan könnyű a dolgunk, mint a dunai forgókkal, amelyekből a fenéig merülve és onnan elrugaszkodva lehet kikeveredni, de erről, megvallom, nincs közvetlen tapasztaltatom. A Mészöly-örvény olyasmi, amiben úgy vagyunk benne, hogy észre sem vesszük: mint a Galaxis örvénylését. És akkor ott vagyunk, merre a csillagok járnak.

A Mészöly számára fontos, de megfoghatatlan érzéki, érzelmi és gondolati tartalmak az általa megélt természeti és történelmi élmények („anyag”) használatával nem jeleníthetők meg, csak közvetíthetők. Nem ezek határozzák meg közérzetét, de csak általuk mondhatók el. Mészöly

⁶ MÉSZÖLY Miklós: *Magasiskola* = Uő: *Alakulások*. Bp., Szépirodalmi, 1975, 278.

⁷ MÉSZÖLY Miklós: *Pannon töredék* = Uő: *Ballada az úrfiról és a mosónő fiáról*. Bp., Szépirodalmi, 1991, 7.

⁸ MÉSZÖLY Miklós: *Családáradás*. Pozsony, Kalligram, 1995, 49.

⁹ MÉSZÖLY Miklós: *Saulus* = Uő: *összegyűjtött művei. Regények*. Bp., Századvég, 1993, 212.

¹⁰ MÉSZÖLY Miklós: *Film* = Uo., 326.

minden története vagy azok közege, élő alak, reflexió, valamilyen gondolati tartalom tárgyasulása. Olyasmie, aminek érzéki formát kell kapni, mert ha ez nem történne meg, akkor örökre kívül maradna világunkon.

Ez nem ritka, kivételes mutatvány, hanem egy író mindennapos gyakorlata, és egyúttal hétköznapijainkból is ismert technika. Amikor el akarunk igazítani valakit, és az útvonalról magyarázunk, akkor, ha a szó kevés, mert túl sok a kanyar és a kereszteződés, gyufásdobozokat, poharakat, söröskorsókat, hamutartókat rakosgatunk, és azt mondjuk: ez az iskola, ez a mozi, ez az újságosbódé, ez meg a zöldségbolt – és aztán ott van, mondjuk, az a kórház, ahova el kellene jutni. Az ilyen magyarázat attól működik, hogy a valóságban többnyire mindannyian így tájékozódunk, csak olyan automatikusan, hogy észre sem vesszük.

Mészöly írói gyakorlatában, ha úgy tetszik, poétikájában észrevétlen tudatossággal ezt az automatizmust használja. Ezen alapul rétegzettség, így építi össze materiális és metafizikai szintjét. Ez több mint jelképiség, mint metaforikus megszólalás, allegória vagy parabola. Mind-egyikből van benne valamennyi, és Mészöly megtisztelt olvasóját azzal, hogy nem sokat segít neki szövegei értelmezésében. Ő csak leír, nyitva hagyva a szabad befogadás módzatait, s egyúttal arra ítéli, hogy maga keresse meg azt a jelentését, amely számára fontos. Minden, amit elbeszél, „pontos történet” vagy „jelentés”, de azért kell rögzítenie, mert megrendíti. Ki kell mondania, hogy bele ne roppanjon, mert valóban lelki higiénia kérdése számára az írás (ahogyan szerencsés esetben olvasója számára az olvasás is).

De az írás nemcsak a kimondás eszköze, hanem a megismerése is. Mint minden eszközünket, folyamatosan tökéletesíteni, fejleszteni kell – másként nem lehetne jól használni. Mészöly ezért kísérletezett változatos beszédmódokkal, és ezért volt nagy olvasó is. Természetes követelmény, hogy egy író ismerje anyanyelvi kultúráját és a világirodalmat, az is elvárható, hogy az irodalom műveléséhez elmélyült filozófiai ismeretek (és sok más) társuljanak. Ami kevésbé gyakori, az az átfogó és elmélyült, szakembereket is megszégyenítő történelmi felkészültség. Mészöly az egy-egy műve létrehozásához szükséges ismereteken, a részletekbe menő ábrázoláshoz szükséges ismereteken túl is fölényesen birtokolta a múlta vonatkozó tudást. Nem valamiféle bölcész kíváncsiság okán: beleszületett egy olyan kultúrába, amelyet a történelem formált, így a maga megismeréséhez sem csak lélektani, filozófiai ismeretek kellettek, hanem a történelemben való elmélyülés is.

Az ő világa: a magyar (tehát közép-európai) kisvárosé. Egy olyan világ, amelyet gyakran szokás lesajnálni mint belterjes, provinciális közeget. Lehet róla így is beszélni,

Mészöly is megteszi, mondja elfuserált, pudvás világnak, hazugnak tartva társadalmát, és így tovább. Mindez mégis inkább csak úgy hangzik, ahogyan a mindenkori ifúság beszél szülei világról, amikor elsorolja, hogy abban mi a rossz, és mi minden hiányzik belőle. Aztán eltelik néhány évtized, és rá kell, hogy jöjjön, mennyi és mi minden semmi mással össze nem vethető jó volt benne. És abból is egyre többet sejt, hogy ő maga miként lett folytatója annak, amit bíralt vagy hiányolt. Vagyis lehet az olyasféle kisvárosokról is jót mondani, amilyen Szekszárd volt – minden fogyatékoságával együtt. (Amihez rögvest hozzátehetjük: nem lehetett azért olyan nagyon rossz az a város, amelyik egy Babitsot és egy Mészölyt bocsátott útjára.)

Egy szülővárosnak, ahogyan a gyerekkornak, nem az adja az értékét, hogy a nagyvilág értékeiből mennyit hordoz és valósít meg, hogy társadalmá mennyire mondható tökéletesnek, hanem az a sok szín, érzelmi telítettség, magától értetődő szerethetőség, amivel a benne felnevelt világhódítani indulókat föltarisznyálja. Természetes, hogy van egy pillanat, amikor a város és szülőtte elengedik egymást, de az is elkövetkezik, amikor fontosabb lesz, amit valaha adott, mint ami hiányzott belőle. Mészöly mondott csúnyákat Szekszárdról, de annak a kritikus szemléletnek is ott formálódott az alapja, amelynek jegyében ez az elutasítás megfogalmazódott. Soha nem jutott volna a tagadásig, ha nem köti a város mikrovilága (aurája, karakterei, történetei, viselkedéskultúrája, normarendszere, erkölce és erkölcstelensége, és annyi más). Hogy mindez semmi mással nem pótolható érték? Az csak akkor derülhetne ki, ha hirtelen nyom és maradék nélkül kivonnák szülőttei világából. Mészöly Szekszárdja bensőséges, szövevényes, egyszerre nemzeti és európai, térben és időben is átfogó, egyedi világ. Mikrokozmosz, tehát nem maga a mindenség, mégis kozmikus. A kisvárosi polgár is más, mint a nagyvárosi (Közép-Európában talán még inkább). A nagyváros polgára mindent láthat, ami bárhol a világon érdekes lehet, az emberek és információk tömegében megőrizheti inkognitóját, így azt hiheti, hogy teljesebb és szabadabb életet él. Eközben azonban elvileg adott lehetőségeinek megvalósítására alig van több esélye, mint egy kisvárosban, szabadságát pedig annak árán őrzi, hogy elveszti saját arcát. Eközben a kisváros polgára előtt is nyitva áll a világ, de ő maga is látható marad. A kisvárosban nem polgártársak élnek, hanem társ-polgárok, a szabadságot nem a szabályok hiánya biztosítja, hanem egy organikusan épült létforma regulatív működése, amiben még van súlya és tétje a szabályszegésnek is. Lehet különbözni, de akkor vállalni kell a különbséget, és el kell fogadni mások különbözősét. Ez az elfogadás pedig más, mint a közönyös egymás mellettség. A kisvárosokban olyan polgárok élnek együtt, akiknek rögeszméik éppoly fontosak, mint az eszmék, és akik összefaragtságukban nem-

csak a saját életüket élik, hanem egymásét is. Olyanokkal él együtt, akikkel összezárt sorsa, nem azokkal, akiket maga választott. Ezért egyeztetnie kell gondolatait és emberi kapcsolatait, nem zárhat ki másokat a maga köréből, de önmagát sem zárhatja ki a másokéból. A nagyváros tagoltságában lehet függetlennek maradni, elzárkózni, kirekeszteni és kirekesztődni vagy az önkirekesztés ürességébe húzódní. A mégis létrejövő kapcsolatok ettől nem lesznek erősebbek vagy gazdagabbak. A kívül maradás viszont keserveesebb.

Mészöly a kétfajta polgárlét különbségét Budapesten ismerte meg, és (sokáig) nem kívánt részévé válni egy ilyen megosztottságra épülő szerkezetnek. „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 informálnak 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 újhordasok szemében abszolút megbízhatatlan voltam kisvárosiságom és a népi oldal iránti érdeklődésem miatt, a népiek pedig urbánus reflexeimet és vonzódásaimat voltak képtelenek megbocsátani. Úgyhogy én állandóan a két kispad közti levegőtérben lebegtem”¹¹ – mondta erről.

Ez a lebegés nem hangzik túlságosan vonzó életformának, de megvan a poézise, hiszen nagyon is személyre szabott: körökon kívül és belül lenni számára nagyon is termékeny állapot. Megteremti annak a feltételét is, hogy a poézisből poétika legyen.

Az, hogy egy adott világ hálózataiban mindenki mindenkiről mindig, mindent tudhat, olyan sűrű szövevényt teremt, ami már-már (mű)alkotás. Akkor is, ha csak egy kisvárosi társadalmi réteg működésében van jelen. Az ugyan nem igaz, hogy irodalommmá válásához elég annyi, hogy valaki leírja, de az is biztos, hogy olyan telér, amely szinte kínálja, hogy valaki kibányássa. Mészöly ezt meg is teszi. Nem tudja nem megírni ezt a világot. Sokszor alig, néha radikálisan stilizálja innen kiszakított tárgyait. Ha éppen egyiket sem teszi, akkor is ez dolgozik műveiben, ennek emberi tapasztalatai törnek fel művészetként. A magyar urbanitás polgára, ahogyan azt Ady is tudta, földobott kő, amely oda hullik vissza, ahonnan felhajtották.

Mészöly egy valamiként mindig háttérben maradt polgári világ egyik utolsó, itt felejtett képviselője. Agyonírt

és mégis kimerítetlen témája történészeknek, politikusoknak, ideológusoknak és íróknak a régió polgárosodása, a polgári fejlődés elégtelensége vagy éppen sajátos magyar vonásai. A magyar urbanitásban ezért mindig van valami zavarba ejtő, mint azokban a családi titkokban, amelyekről nem szokás beszélni. Ezek a titkok talán nem is szígyenletesek, csak nem lehet velük mit kezdeni.

Mészöly magyar urbanitásában a nemesi polgárosodás közösségi élménye rejtőzik. A tipikus folyamat, a nemesből dzsentrinek illik lennie, aki elkártyázza a múltját, akinek a korrupció az étosza, álszent, és a történelem szemétdombján a helye, ha van még benne valami vitalitás, akkor nem mint hulladéknak, hanem kápirgáló és kukorékoló kakasnak.

Csakhogy a valahai nemesség, amelynek legderekbabb tagjai kezdtek modern Magyarországot csinálni a reformkorban, polgárosodtak, ahogy tudtak, és később volt bennük annyi szellemi nemesség, hogy ha nem kényszerültek rá, akkor nem hivatkoztak nemesi ősökre. Csak akkor hozakodtak elő vele, ha súlyos, szellemi értelemben egzisztenciális sértés érte őket vagy az általuk képviselt értékeket. Másként horkant föl Rákosi Jenő otrombaságai nyomán Ady, és más tónusban szólalt meg a Németh László sértette Babits, akinek társadalmi háttere sokban Mészölyéhez is közel állt. „Magyar nemesek voltak már a dédapáim is, [...] Tolna vármegyei magyarok. Annyi azonban igaz, hogy parasztok nem voltak. Ezért nem fogom szígyenleni őket. Így is közelebb voltak a magyar néphez, mint nagyon sokan azok közül, akiknek unokái ma a népiséget prédikálják. Abból a művelt, literátus, gazdálkodó, de vármegyei tisztségeket is viselő magyar köznemességből eredtek, mely a magyar kultúrát, s benne a magyar irodalmat valamikor megteremtette. Mert a magyar kultúra eredetében és ősi alkatában nem paraszti, hanem nemesi kultúra.”¹²

Más okból ehhez hozzátehetjük: a nemesi családok neve nem véletlenül született a nemességükhöz kapott donáció földrajzi nevéből: valamiként összenöttek. És minden falunak, városnak, régiónak, nagynak, kicsinek van egy önálló, lakóitól akár függetlenül is létező, metafizikai lény, ami az ott lakókra ráüti bélyegét. Legalábbis századokon át így volt, valamennyire így van még ma is. Meglehet, a valahai Pannónia provincia, majd a magyar középkor városainak története több ízben, akár évszázadokra is megszakadt, mégis, újrateremtésük, majd meg-erősödésük után megtalálták az őket előidejükhez kapcsoló szálakat.

Ha Szekszárd és Alisca jogfolytonosságára nincsenek is adataink, és ha a római világ nem is nyújtott kezét a rá-

¹¹ MÉSZÖLY: i. m. (2020)

¹² BABITS Mihály: *Pajzzsal és dárdával* = Uő: *Esszék, tanulmányok I–II.* Szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, II., 620.

következőknek, valamiféle titokzatos kapcsolat mégis összekötötte az itt élőket az évezrednyi távolságban rejtőző elődökkel. Ebben az is segíthetett, hogy a közeli Duna-földváron a török kiűzése idején még álltak az egykori limes erődítményének romjai. Így a *Pannon töredék* elbeszélője okkal írhatja: „Kései filológusként tudjuk, hogy már a nagy Marc Aurel is szívesen időzött erre felé az utolsó éveiben, mikor a sztoa bölcs kíméletlenségével hadakozott a békétlenkedő markomannokkal, hermundokkal, sarmatákkal. Közben, a békésebb napokon, hatalmas sétákat tett a mocsári fűzzel, vadvirágokkal ájulásig borított réteken [...] Itt készítette görög feljegyzéseit bölcseleti önvalomásához, melyet *Eiszheauton* néven emlegetnek majd később – mint ezüst főhajtást a múlthatatlanul arany görög előtt.”¹³ Annak emléke is csak a múlt avarjában őrződhet, hogy temettek el itt Árpád-házi uralkodót, amivel Szekszárd eleve több, mint egy Mária Terézia idején újjászületett kisváros. A Duna pedig amúgy is öregebb még a rómaiaknál is, már akkor is erre folyt, amikor még nem volt vízi út, amely utóbb megkövetelte, hogy város álljon a partján, amit ha fölégettek is, újabb és újabb urakat is hívott, és az elpusztult vagy elmenekült régi polgárok helyére mindig érkeztek új lakók, akikből polgárok lettek. Közben a rendre lecserélt hitek folytonos változásai közepette a város megőrizte magát, és a mindig más vizet hozó Duna is ugyanazon folyó maradt. Ezt jelentette a zuhogó esőn átderengő múlt biztatása, miszerint „a jövőnek is van gyermekora”.¹⁴

Hogy aztán tájban, kultúrában, személyes sorsokban rétegződjék egymásra antikvitás, pogányság, kereszténység, török világ és megint kereszténység. „Az észak–déli hadiúton, amely a mai templomtéren vezet keresztül, rézpikkelyes lovak húzzák a harcokcsikat, a tankokból később itt fog ki a gázolaj”.¹⁵ Ez az örökség mindig elszakadni látszik előzményeitől, mintha minden, a tágabb értelemben vett jelenben és jelenből születne, de ez is hagyomány. Mészöly a városának a XIX. század nagy újjító igyekezetéből született világába érkezett. Nemzedékek önkeresése és önépítése mutatkozott meg a nemzeti újjászületekben, ott volt az irodalmi romantikában, a XIX. század sokszor öntudatlan pozitívizmusában és a klasszikus realizmusban megmutatkozó enciklopédikus dűhben. (Hogy aztán a posztmodern tudományosság hübrisze tagadja a valóság létét és bármiféle alázat legitimitását.) Mészöly a családi vegetáció világában gyerekkorában megismert családtagok közvetítette régi iskola egyik utolsó nagy folytatójaként az irodalommal még Jókain keresztül találkozott, aki

elmélyítette a tőlük magába szívottakat. Mindebből több lett, mint tudás.

Aminek megvilágításához ismét az egy generációval idősebb Babitsot idézhetjük, aki Szekszárd szülötteként írja a szülővárosára gondolva 1938-ban (Mészöly ekkoriban közeledett az érettségi felé): „Ha hazaérkeztem, Nyugat-Európában éreztem magamat, ős kultúraföldjén, hol az ásó rigólozásnál római pénzeket vet ki az agyagból, s a földes padlójú prэшházszoba polcán, a plafonra aggattott töppedő szőlőfürtök alatt Sévigné asszony könyve hevert, franciául, a munkásokra felügyelő kedves nagynéni ambíciózus olvasmánya. Csakugyan mintaszerű Európa volt itt [...] Igen, innen messze lehetett ellátni a forrongó, idegen jelenbe éppúgy, mint az otthonos magyar múltba.”¹⁶

Ez tehát Szekszárd, egyike a magyar múlt otthonos kultúráját termő kisvárosainak. Babits jellemzése akár Mészölyé is lehetne – igaz, nem a szülőföldet a bezártsággal jellemző, ellene lázadó korszakából. És hasonlót írhattak volna, részben írtak mások más városokról: Márai Kassáról, Cs. Szabó Kolozsvárról, Kosztolányi Szabadkáról és így tovább. Nemcsak nosztalgiával, nemcsak méltányosan, de olykor kemény kritikával, mert a kultúra lényegéhez tartozik az elégedetlenség. Ha azonban jobban megnézzük, hogy mit sérelmeztek a maguk városát illetően, akkor kiderül: a legnagyobb elégedetlenkedőknek nem igazán az fájt, hogy az ő városuk nem Budapest, hanem az, hogy Budapest nem Párizs.

De maradjunk Szekszárdnál: Liszt Ferenc többszöri vendégzereplésekor otthonosan érezte itt magát, ahogyan otthon volt a helyi, ne tagadjuk, vidékies zenekultúra, rezesbandástól, cigányzenésztől. De itt talált jó félszáz évvel később otthonra Bartók első felesége, Ziegler Márta, aki Mészöly Miklóst tanította zongorázni. (Hogy még jobban érzékeljük, miféle hálózatoskat sző magának egy kisváros, az is eszünkbe juthat, hogy Mészöly bátyja Ziegler Márta második házasságából származó lányát vette feleségül.) A magyar urbanitás nyitottsága és zártsága leírható historikus és gazdasági tényezőkkel, de az irodalom perspektívájából fontosabb a szellemi kultúrája, emberi, családi hálózata, amelyek sokkal inkább belőle fakadó, organikus képződmények, mint a külső hatásokat inkább követő, átfogóbb nemzeti-társadalmi szerkezetek.

Mindezek ellenére Mészöly ezt a szekszárdi világot, amelyet olyan pontosan mutat be, amire szeretet nélkül nem lehet képes, sátáninak is nevezi. Ezek szerint Szekszárdon „sátáni világ vett körül, amelyben egyetlen igazi

¹³ MÉSZÖLY Miklós: *Pannon töredék*. i. m. (1991), 9.

¹⁴ MÉSZÖLY Miklós: *Sutting ezredes tündöklése = Uő: Volt egyszer egy Közép-Európa*. Bp., Magvető, 1989, 53.

¹⁵ MÉSZÖLY Miklós: *Térkép Aliscáról = Uo.*, 7.

¹⁶ BABITS Mihály: *Szekszárdi kadarka = BABITS: i. m. (1978), II., 584. A „rigólozás”, azaz rigólirozás a talaj szőlőtelepítés előtti mély átforgatása: a római emlékek nem a felszínen heverték.*

kihívás létezett: meg kell írni”.¹⁷ Nem könnyű megérteni, mire gondol, Krúdy bölcséletét is sátáninak mondja, ahogyan a Hrabal megírta világot is. Meglehet, illetlenség egy oly pontosan fogalmazó író szóhasználatán fennakadni, de azt hiszem, kevesebb gondot okozna állításának értelmezése, ha a démoni vagy mefisztói kifejezést használná. Elvégre a mefisztói ajánlat evilági üdvösséget ígér, és nem azzal van a baj, amit kínál, hanem hogy mit kér cserébe. Ha ezen a nyomon haladunk tovább, akkor könnyebben megérthetjük Babitsot (és ha őt, akkor Mészölyt is), akit a szülővárosával oly meghitt szellemi viszony ösztönzött arra, hogy a *Halálfi*iban az alvilágba süllyedő világot azért ítélje halálra, hogy elsirathassa.

Tudhatjuk tehát, hogy Mészöly miért nem temetkezhetett az értékek sokaságát kínáló történelmi szekszárdiságba: jól érezte, hogy vele együtt kellene pusztulnia. Így aztán kitört belőle, hogy mindig visszatérjen hozzá. Nemcsak számos művét írta ott, nemcsak művei világának volt egyik pillére a szekszárdiság, de végül olyan dunai szigetre költözött, amelynek vízpartja, ártéri füzesei a gyerekkori, gemenci galériaerdőket idézték (és a sátán így le lett pöckölve). Babits hasonlóképpen Esztergomban kiváltképp szerette, hogy a szülőföldjére emlékeztette: „Éppen olyanok, mint otthoni dombjaim” – jellemzi a házából elé táruló látványt a *Dal az esztergomi bazilikáról* című versében.

Ez a ragaszkodás nem csak egy gyermekkorban megismert geográfiai térhez való kötődés, a felnévelő közeg egésze vagy kitörölhetetlen nyomot. Olyan determináció, ami megmagyarázza, hogy a szellemi világpolgárként mindenütt otthonosan mozgó Mészöly életművéből miért maradt ki a nagyváros élménye. Budapest maga még helyszíneként sem gyakori írásaiban, saját korának Budapestje végképp nem az. Ha mégis megjelenik, akkor vagy a lényegét nem érintő háttér, vagy mint a terjeszkedése okán magába foglalt egykori „kisvárosok” kerete. Ahogyan a *Film* meghatározó helyszíne a budai Városmajor utcának a legutóbbi időig meghitt kisvárosias környéke. Az sem véletlen, hogy a regényben a vidékről a nagyváros személytelen forgatagába kerülő Misiló Péter számára Budapest világa értelmezhetetlen. Tragédiáját éppen az okozza, hogy ebben a közegben lelkileg-tudatilag szét-esik, az önazonosságát meghatározó értékek használhatatlanná válnak. Ennek a lélek legmélyebb bugyrában zajló folyamatnak rémületes pontosságú ábrázolásában talán az is közrejátszhatott, hogy ezt a regényét Mészöly egy megapoliszban, az Európa szellemi fővárosává váló (akkor még Nyugat-) Berlinben írta...

Szülővárosa Mészöly számára nemcsak egy kisváros, nemcsak polgári formákba átmentett rendiség, sajátos civilizáció és kultúra, hanem az urbanizáció otthonosan természetközeli formája is. Aki gyerekként a Duna ártéri erdőit bújta („ez az erdő volt az otthonom, gyerekkorom, álmok paradicsoma”¹⁸ – írta róluk hatvanévesen), annak az ottani buja vegetáció éppolyan alapélménye lett, mint a családi kapcsolatok szövevénye. Világában egymáshoz is kapcsolódtak, hiszen egy család természeti képződmény is. (Amit finom egyértelműséggel jelez, hogy legmélyebben családtörténetébe ágyazott írása, a *Családáradás* címében a Duna vízjárására utaló kifejezés jelenik meg.) De ezen túlmenően: az időtlen természet élményéből táj-élmény, azaz a belakott természet élményéből tapasztalat lett. Olyasmi, aminek erőzióját is meg kellett tapasztalnia.

Ezekben az organizmusokban élt, de rajta kívül is maradt: az ember nélkül létezni képes természetben otthonra találni a kozmikus jelenlét hasonlíthatatlan mámorát kínálja: kilépést az emberi időből. Olyan szabadságot ad, ami átformálja a történelemhez és a társadalomhoz való viszonyt is: az ismeretlen biztonságát adja az ismert bizonytalanságával szemben. Totális élmény, amely a személyiségét formálva az írói látásmódba épülve szöveg-szervező erővé válik. Mészöly minden írásában ott van ez, nemcsak természetábrázolásában, hanem dinamikájában is, és leginkább talán abban, ahogyan az absztrakció és a realitás egyensúlyát teremti meg. Mészöly azt is tudja, hogy a természetnek saját nyelve van. Ő is beszél, talán azon is álmodik. Ezt a tudást Mészöly megosztja hőseivel: beszél ezt a nyelvet Lillik a *Magasiskolában*, ez szólal meg, amikor a halott Bálint arcára egy korábban arrafelé soha nem látott lepke szétroncsolt szárnya kerül *Az atléta halálában*, a *Saulus* vihar elől menekülő és rejtélyes módon eltűnő nyulában, segít megérteni Sutting ezredes, tolmácsai macskák és stiglicek, vagy akár egy cerkóf. Sorolhatnánk tovább bármennyig, mert nincs olyan Mészöly-mű, amelyikben ne kapna szerepet, de ettől Mészöly még nem lesz a természet írója (még *A fekete gólyában* sem, ami attól még nem lesz ifjúsági regény sem, hogy hősei kamaszok). Talán semmire nem igaz annyira, mint a természetre, hogy Mészöly egyszerre van belül és kívül a körén. De ez fordítva sincs másként: a természet őbenne is úgy van, hogy kívül is marad. (Ahogyan Bartók zenéjében is: a dallamkezelésben a tanult kultúra diadalmaskodik, de a dallamok archaikusak, és ritmusukban – ahogyan a hangok és a csend felelnek egymásnak – a kozmosz üzen.)

Mészöly olyan világban nőtt fel, amelynek mindennapjai nem szakadtak el az élet természetes ritmusától. A Duna

¹⁷ MÉSZÖLY: i. m. (2020)

¹⁸ MÉSZÖLY Miklós: *Hol nemzet süllyed el?* = *Uő: Negyedik út. Esélyek*

és kockázatok az ezredvég küszöbén. Szombathely, Életünk Könyvek, 1990, 282.

áradásai éppúgy tagolták idejét, mint a szüretetek. Voltak évszakai, korszakai, fejlődési és visszafejlődési szakaszai, hétköznapi és ünnepei. Ez a ritmus még a mindenség rendjéhez igazodott, és ez határozta meg a Mészöly-szövegek ritmusát is: olykor ráérősnek tűnik, hogy máskor viharossá válják. Ahogyan a szél is maga dönt arról, hogy miként fújjon – de ebben a döntésben ezernyi determináció jelenik meg, esetleg az, hogy századokkal korábban a Föld túloldalán egy lepke kitárta a szárnyait.

Mindezt a modern, különösen a nagyvárosi ember csak kivételesen élheti meg, miközben megéli azt is, hogy élménye különleges. Ettől nem is igazán az, ami, mert átlépni valami másba nem ugyanaz, mint eleve benne lenni. Mészöly beleszületik egy természeti alapjaitól még el nem szakadt közegbe. Így intellektusának és művének dinamikájába eleve beépült az, amit a kevésbé szerencséseknek tanulniuk kellett, ha egyáltalán tanulható. Neki identitása része lett ez a tudás, aminek egyik következménye, hogy minél komolyabban vesz valamit, annál több benne a tudatosan is megélt kétség és a (töbnyire öntudatlan) ironia: akinek a teljesség a mérce, az azt is tudja, hogy minden állítása cáfolható, ahogyan Füst Milán és Karinthy vallotta: semmi sincs egészen ugyanúgy.

További következmény az időhöz való viszony alakulása. Mert, ismételjük meg, ha a teljesség a mérce, akkor nyilvánvaló: gondolhatunk, írhatunk, tehetünk bármit, az csak reflexió, ami nem zavarja meg még a Föld nevű bolygó forgását sem: előttünk és utánunk ugyanúgy egy nap kell a tengelye körüli fordulathoz, és változatlanul egy év alatt járja körül a Napot. A kozmikus mozgásokkal a magunk számára ugyan mérhetővé tudjuk tenni az időt, de mit sem tudunk arról, hogy mi is az, amit méricskélünk: ha a végtelen megmérhetetlen, akkor mit lehet kezdeni a darabkáival? Azt viszont folytatólagosan tapasztaljuk, hogy a létezés legkisebb eleme is végtelenül sok történetet hordozhat. És azok már a mi történeteink: rejtőzzön a végtelen egyetlen tárgyba, tájba, kisvárosi enteriőrbe, nőbe, családunk ismerős és ismeretlen tagjaiba, vadidegen alakokba. Ezt mutatta meg a magyar irodalomban Krúdy (de nem csak ő!), ezt fedezte fel a világirodalom számára Proust. Vagyis bebizonyosodott, hogy az időt a benne formálódott képekkel is be lehet mutatni – sőt, másként lehetetlen.

Mészöly maga ezeket a képeket és képleteket bontja ki szinte bármiből; nem az a legfontosabb, amiből kiindul, hanem amit kihoz belőle – vagy amit rá tud telepíteni. (Idézzük fel a bábokkal kapcsolatos viszonyát: báb bármi lehet, és bármi mást el lehet vele mondani.) Egyetlen író sem tudja a saját élményei nélkül megírni mások élmé-

nyeit. Mészöly élményvilágának is a gyerekkora az alaprétege. Természetes tehát, hogy képi-tárgyi-eszmei-izlés-beli „anyanyelve” is a felnevelő közeghez köti, akkor is, amikor megtagad belőle valamit. De a tagadáshoz is újra kell élnie, személyes és távolabbi múltjába kell merülnie, ahogyan megannyi Mészöly-hős is teszi. Ha pedig mégsem, akkor ez a mulasztás kap jelentést. (Saulusz eszmékben él, hogy azok világába miként érkezett, arról szinte semmit sem tudunk, mert ő sem akar tudni. Így lesz múltja nélküli ember, és ezért olyan végtelenül kiszolgáltatott.) A Mészöly-hősök legtöbbje az emlékezetében őrzött és/vagy örökségből formált elemekből születik, és aztán az azokban rejlő törvények szerint mozdul meg. Ezek az elemek tehát akár a messze megelőző századokban formálódtak, természetes részük a történelem, vele az idő. A Mészöly teremtette Szekszárd értelemszerűen nem azonos a lexikonok vagy a közigazgatás Szekszárdjával, de történetük hasonlóan mondható el. Az előidők halovány nyomai után a közös emlékezetben ott van a honfoglalás véletlene, a török kor (akár Budáig érő kapcsolatokkal), mitikus jelentést kapó gyilkosságok, kivégzések, az erőszak és a szerelem változatai, az idillben bujkáló démonok, és minél közelebb a jelenhez, annál pontosabb lehet az ábrázolás. Ebben a történetben még a sátániságnak is megvan a maga jelentése, sőt varázsa, hiszen tudjuk, a sátán is öröktől való. Egy organikus közösségben a múlt emlékei nemcsak papírról ismeretesek, az ó-nadások rémei a gemenci holtágak mentén is megelevenedhetnek. Egy közösségnek személyes tapasztalat lehet még a Pragmatica Sanctio is, hát még a XIX. század és az Osztrák–Magyar Monarchia. A kúriák falai, rejtélyekbe gyökerező fák, Európa tágasságáról hírt adó családi szövevények, megélt tapasztalat a megkisebbitett ország határai közé szorított, de a rajtuk túlra is tekintő rokonság és baráti kör rejtett és valóságos hálózata már szinte jelenvaló – ahogyan az eltörlésüket célzó kísérletek is.

Amikor mindez megjelenik Mészöly szövegében, az nemcsak ábrázolás, hanem világnézet, nemcsak poézis, hanem poétika is. Így lesz egyszerre klasszikus és romantikus, realista és a realizmussal szemben modern – némely vonatkozásban posztmodern. Nem azzal, hogy az irodalmi posztmodernség alkotója, hanem úgy, hogy a posztmodern korban és korról ír a kornak. Csakis kétfelé figyelve. „Két alapvető nosztalgiánk: tetten érni a valóságot és eltérni tőle”¹⁹ – mondja, összeegyeztethetetlennek látszó értékek szintézisét vagy legalábbis koegzisztenciáját állítva olvasója elé. Merthogy világában vagy semmi sem összeegyeztethetetlen, vagy minden az: gondolkodásának mellérendelő természete elnapolja az ütközéseket.

¹⁹ MÉSZÖLY Miklós: *Realizmus – nem-realizmus – Uő: A pille magánya*. i. m. (1989), 71.

Mit tehet az, aki annak a meggyőződésnek a jegyében nő fel, hogy az életnek és az írásnak valóságos tétje van, és olyan korban kezd élni és alkotni, amely háborúba rángatja, diktatúrákkal gyötri, majd mire az összegzés korába lép, azzal szembesül, hogy a jólét tompultságában a számára oly fontos Európa már radikálisan tagadja, hogy ez így lenne?

Egy író, jó esetben, úgy ír, ahogy tud, ahogyan életútjából következik. Az önmagához való hűség jegyében Mészöly amellet döntött, ami élete nagyobb részét határozta meg: ragaszkodott ahhoz, hogy az írásnak tétje van. Arról írt tehát, amit a legjobban ismert, amiben felnőtt és amiben élt. Ezért azt is látta, hogy a neki adatott század technikai diadalmenete valójában pusztulástörténet: ha úgy tetszik, nem gyerekkora világában volt valami sátáni, hanem a XX. században. Tudta, hogy az őt útjára bocsátó világ (tudniillik amit annyiszor magyar urbanitásnak neveztem) visszafordíthatatlanul pusztul. Krúdy után talán senki nem írt szebben erről, Mészöly írói életútja leginkább e folyamat rögzítésének, a hozzá való viszony alakulásának, tudatosodásának változásaival, egyúttal poétikája egymást váltó hullámaival jellemezhető.

Ami csak azért nem igazán szembeötlő, mert tömörkedés más is beleépül. Olykor el is fedi, mert nem olyan jó ezt látni. Az általa leírt pusztulás nemcsak egy (magyar, közép-európai) kultúra, közeg, sajátos antropológiájú civilizáció megroppanásának története, hanem az „európaiságé” is, az egyetemes létezés végveszélybe jutásának helyi változata. Az anyagával és személyes létezése feladatával küzdő író számára mesterségét illetően az a tét, hogy sikerül-e megtalálnia azt a nyelvet (ábrázolás- és kifejezőmódot), amivel mindezt elmondhatja. De ez azért olyan fontos, mert személyes világának megörökítésén túl létezése egzisztenciális élményeit és tapasztalatait akarja megjeleníteni – az emberiség dimenziójában.

Vagyis világának pannon hálózata térben és időben a végtelen felé vezető utakat rejt. Mészöly számára nem kétséges, hogy ezek feltárásához azt az anyagot kell feldolgoznia, amiben otthonos (otthonosan otthontalan). Ezt mindennél és mindenkinél jobban ismeri, ez ő maga, aki joggal érezheti úgy, ahogyan egy nagybátyja is: „hatvan évig magyarnak lenni untig elég”.²⁰ Ez több mint érthető, de jelentése túlmutat önmagán: a XX. századi embernek az emberlétből jóformán bármennyi untig elég. Túl sok ebben az emberlétből a pusztulás, túl sok a letehetetlen teher. Túl nagy a tétje akkor is, ha biztosra vehető, hogy nem lehet megnyerni: végleg elvész, ha valamennyit meg is őriztek belőle az elődök. Vagy az idő. Talán lehetne meg ezzel a világgal azonosulni, de már nem igazán érde-

mes. A megelőző évezredek értékeiről készülő utolsó leltárt a Nyugat alkonyi fényei még bearanyozhatják. De ez a fény közömbös, egyre megy, hogy a másnap talán kinyíló bimbókra vetül vagy mumifikálódott virágroncsokra. A kérdés az, hogy lehet-e ugyanazon a nyelven beszélni a reményről és a pusztulásról?

Mészöly ezzel próbálkozik. Világában még ott van az egykori, vidéki és vidékies életforma megannyi sűrűsödési pontja és nyitottsága, a biztonságot és változatlanságot sugárzó otthonokból kilépők kalandvágya vagy éppen akaratlanul elszenvedett sorsa. A történetek vége vagy tragikus, vagy pedig a tragédia sejtelmével marad nyitva. „Pannon”, azaz közép-európai képlet ez? Igen, az, de nagyon tág értelemben, ahogyan a prágai zsidó Kafkái is, akinek világképe, bármennyire is elválaszthatatlan volt egyéni sorstól, élethelyzettől, mégis a XX. századot jellemző képlet. Mészöly legszemélyesebb élményrendszeréből is egyetemes képlet lesz, pedig csak arról ír, hogy miként pusztul el az ő világa. De ebben a világban századok öröksége lesz semmivé, generációk sora teremtette és óvta értékek egyedülálló rendszere, aminek része volt egy ősi teljeségigény. Ennek különleges változata a közép-európaiság, benne a magyar urbanitás, amely minden Mészöly-műben viszonyítási pont – repedezettsége ellenére is.

Hogy jobban lássuk ezt, vissza kell térnünk Mészöly szekszárdiságához, annak ellenére, hogy azt a nagyobb, több lehetőséget kínáló és szerencsésebb életszakaszban megismert Pécs-élmény felülírta. De Pécs nem a dolgok lényegét tekintve volt más: római és középkori múltja, születése, pusztulása, újjászületése, sorsának, népességének hullámai, a világát meghatározó hálózatok természete, szerkezete alig különbözött. Püspöki székhelyként, egyetemi városként maga is egyetemesebb, de a lényeg ettől még hasonló maradt.

Mészöly nem csak Szekszárdon lehetett otthon, mert szülőföldjén túl szülőkkultúrája is volt. Ezt lehetett szükségesnek, belterjesnek, áporodottnak és egyebeknek mondani, de mégis történelem és szellemi gazdagság volt, nemcsak a hagyományok őrzésével, hanem megtagadásuk hagyományával is. Ezt folytatta Mészöly, amikor szülővárosának világát, mint korábban idéztem, „sátáninak” minősítette, és amelynek már az a kihívás is érdeme, amely okán Mészölynek meg kellett írnia.

Mészöly életművének kulcsmondataként szokás idézni, de úgy gondolom, hogy a világlátás egészére is érvényes: „Kívül maradni, de szenvedélyesen a körön belül. S örökre »hűtlenségre« készen, hogy dialektikus ellensúly lehessen, ha kell”.²¹ Fontos és pontos mondat ez saját életútjá-

²⁰ MÉSZÖLY Miklós: *Naplójegyzetek III.* = Uo., 146.

²¹ MÉSZÖLY Miklós levele Veres Péterhez = *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós.* Szerk. FOGARASSY Miklós, Bp., Nap, 2004, 83.

hoz való viszonyát illetően is, ami nem különlegesség, hiszen végső soron minden író legfőbb témája a maga élete, és Mészöly sem kivétel, de többnyire alig vehető észre, hogy önmagát írja. A vallomásainak stilizált önreflexióját csak önkényesen tekinthetjük gyónásnak, akkor is, amikor könnyen felismerhető valamely motívumának biográfiai eredete.

Ebben a kifejezési formában azonban nagyon is ott van az áttekinthető közösségben élő ember szemérme, autonómiájának őrzése. Az ilyen, némely kisvárosi társadalmakat jellemző kapcsolatrendszerben mindenki mindenkiről mindent tud, és ezzel az ezekben a hálózatokban élők is számolnak, ahogyan azzal is, hogy csak mások különcségeinek elfogadásával fogadtathatják el a saját különcségeiket. Közben be kell tartaniuk bizonyos szabályokat, ez a polgári együttélés rendje. Hogy ez a rend működjek, a benne élőknek kívülről is látniuk kell magukat, hogy meg tudják tartani a közmegegyezéssel elfogadott mértéket. Egy ilyen közösségben a különbözőzés akkor nem bűn, ha ott van mögötte a megfelelés esélye is. Ha azonban valaki csak megfelelni akar, az saját arc nélkül még az illeszkedés szabályait diktáló közösség számára is érdek telenné válik. Vagyis az az ideális tagja egy ilyen közösségnek, aki egyszerre van normáin kívül és belül. Ha ezt a sajátos közösségi regulációt a Mészöly-világkép és -poetika összefüggésében nézzük, akkor rögvest világossá válik, hogy mit jelent a hagyományos műformákhoz való kötődése, nyelvhasználata – és mit az, ahogyan a hagyományos eszközökkel egy radikálisan új beszédmodot alapoz meg. Ezért „Mészölyül tanulni” alapvetően azt jelenti, hogy kellő figyelemmel olvassuk. Úgy, ahogyan minden erős saját karakterrel rendelkező szöveget kellene, de esetében ez elkerülhetetlen. Amit ír: úgy „új regény”, hogy folytatja a régit. De annyira másként „régit”, hogy az akár „újnak” is mondható.

Mészöly természetes módon naprakész volt a kortársi világirodalomból, tudta, mi a „nouveau roman”, és fontos is volt számára. Ismernie kellett a „szakmát”, ha tisztelességgel akarta művelni, de nem becsülte túl a formával kapcsolatos spekulációkat. Ahogyan a jó mesterembernek szüksége van jó szerszámokra, de az eredmény döntően a rátermettségétől függ. „Költő vagyok, mit érdekelne / a költészet maga” – írta József Attila, mert a saját útját járta –, de ahogyan talán egyetlen nagy költő sem volt csak költő, őt is szenvedélyesen érdekelte az irodalomesztétika és más poéták útkeresése, ám amikor verset írt, ezt azonnal el tudta felejtetni. Mészöly ugyanígy: naprakész-sége nem jelentette azt, hogy az ismert minták bármelyikét sajátjaként használja.

Az is természetes volt számára, hogy a maga kérdéseivel más gondolkodókhoz forduljon, az antikvitástól a kortársakig. Az így kapott impulzusok beépültek világlátásába,

de írói gyakorlatába is. Annak a nyelvnek, ami a Mészöly-szövegekben született, természetes része, hogy a próza logika, de nem tudomány. Nyelvének kialakításában szerepet kapott Bergson és Wittgenstein, a logika felbontása és szigora, ők is megerősítették Mészölyt a maga útjának kijelölésében, de nem általuk találta meg irányát. Hathatnak rá, de ez éppúgy nem befolyásolta szellemi szuverenitását, ahogyan más hatások sem. Nemcsak személyisége zárta ki, hogy bárkinek a hatása meghatározó legyen gondolkodásában, hanem tájékozódásának sokoldalúsága is. Életművének alakításában nem elsősorban egyes alkotók-gondolkodók kaptak (változó) szerepet, hanem átfogó műveltségelménye: számára egyaránt fontos Jókai és Joyce, Proust és Krúdy, Eliot és Kosztolányi, Robbe-Grillet és Móricz Zsigmond, Csáth Géza és Camus, családja ősanynjai és Jung, Marcus Aurelius és egy fekete harkály a gemenci erdőből, Rilke és Nemes Nagy Ágnes. Így vált immunissá az egyes hatásokat illetően: egyik sem befolyásolta döntő mértékben, de mindegyiküktől ellesett valamit: belépett körükbe, de kívül is maradt rajtuk.

Ez is magától értetődő, természetes vonás: az irodalom köztársaságának polgáraként megőrzi autonómiáját, szellemi önrendelkezését és autoritását, ahogyan tősgyökeres közép-európai városalakóként olyan sokféle hatás jelenik meg szellemi szocializációjában, hogy az eleve kizár bármilyen egyoldalúságot.

Ez is része a magyar urbanitásnak, különösen egy kis régió városában, amelynek lakossága etnikailag és kulturálisan is sokszínű. Szülővárosában, a történelmi Szekszárdon és a Dunántúlon, Pannónia szűkebb térségében és a Kárpát-medencében Európa nagy kulturális régiói érintkeztek. Tapinthatóan jelen volt benne a Nyugat és a Balkán, magyarok, rácok, önmagukban is sok színt képviselő németek, besenyőmaradékok és zsidók, cigányok és menekülőben lévő lengyelek, a nyugati és az ortodox kereszténység, az idáig még éppen elérő iszlám világ érintkezik itt. Ebből a táncrendeket keverő ösztáncból keverte ki a történelem ezt a közösséget és kultúrát. A meghatározó, dunántúli latin iskolázottságban ebből formálódhatott valamiféle pannontudat: a magyar urbanitás nem etnikum-, hanem kultúrafüggő. Nációk és államalakulatok jönnek és mennek, de ez a világ megőrizte folytonosságát, mert a kezdetektől nem önmagából épült. Volt abban is valami a keleti bazárok színességéből, ahogyan ez a nyitott kultúra európaiként fogadta be Európát akkor is, amikor az nem viselkedett európaiként. Hogy ez sajátosan magyar civilizáció, az olyan adottság, amelyben összetalálkoztak a természeti és társadalmi földrajzi adottságok a történelem szeszélyeivel. Itt magyarnak lenni kulturális és közjogi állapot, nem etnikai hovatarozás. Mészöly esszéinek ez a determináció rendszeresen visszatérő témája. Része szabadságfogalmának is: ez az

összetettség nem tűri az egyoldalságot, sem az etnikai, sem az osztályalapú kirekesztést. Organikus létét szabadságának köszönheti – és e sokszínűség védelme mindig szabadságharc is.

Ebből következik az az intellektuális erkölcs, ami Mészöly írásmódját (poétikáját) is meghatározza, és ez fontosabb, mint az egymást váltó teóriák és divatok. Amikor Mészöly nyelvet teremtett, akkor azt a világot teremtette újra, amelyiknek pusztulása a legmélyebben átélt személyes ügye volt. Ettől lett számára az írás a „lelki higiénia” biztosítója. És ezzel nemcsak a pártállami irodalompolitika vezérelte kritika nem tudott semmit sem kezdeni, hanem olykor a barátai sem –, de ez sem bántotta: Lengyel Balázs bírálata²² semmit sem változtatott kapcsolatukon. (A 80-as évek derekán történt szakításukat egészen más, erkölcsi-közéleti természetű vitában elhangzó sértések okozták.²³)

És ugyanezért nem kívánt illeszkedni kora irodalmi törekvéseihez – ezt bizonyítja e (részben már idézett) nyilatkozata. „Az új német és a mai nyugat-európai irodalommal épp azért vagyok elégedetlen, mert fantáziája mára oly mértékig leszegényedett, hogy igazából nem tud feldobni, meghatni vagy megdöbbeníteni. Lélektani játékokskák labirintusában tapogatóznak, amivel torkig vagyok, és unom őket. Számomra az élet máshol is van. Ők elsőkélyesítik a dolgokat. Alapjában véve lecsupaszított nyelven rendkívül ingyenc banalitásokat tálnak, amelyek lényege zömmel az agresszivitás és a szex, a phallikus és egyéb erővel elkövetett erőszak.”²⁴

Ezt a lesújtó véleményt az irodalomról alkotta ugyan, de többről volt szó: Mészöly magával a posztmodern *világgal* nem volt kibékülve. Kiábrándultsága kötetcímeiben is megjelent, írásairól maga mondta: „változatok szép reménytelenségre”. Egyre inkább olyan időkbe vonult vissza (olyanokban építkezett), amelyekben az életnek, művészetnek valódi tétje volt. Ha más nem, egy olyan történetileg formált, tehát emberi eredetű rend keresése, amit nem tudott figyelmen kívül hagyni.

Hogy tudjuk, mihez tartsuk magunkat, Wittgensteint idézte: „Mindaz, amit leírhatunk, másképp is lehetne”, hiszen „a dolgoknak nincs apriori rendjük”. Ezt könnyű, szinte kötelező félreérteni, és azt olvasni ki belőle, hogy ha ilyen rend nincs, akkor az fölösleges. Ami logikai értelemben tán igaz, de az etika mást mond: ennek éppen az ellenkezője az igaz. Az a priori rend hiánya felszólítás

a hiányzó rend megteremtésére. Az író ez, a létrehozandó rend köti, amiről tudja, hogy az a legjobb esetben sem más, mint jól szervezett, azaz rendezett rendtelenség. Vagyis nem a vágyott abszolútum, hanem kísérlet, lehetséges változat, még ha éppen „végleges változat” is.

Aminél többre nem illendő vágyani. Mészöly nem is akart ennél többet: „Amennyire én látom, sem a tudomány, sem a művészet, senki nem képes a létezését egészében úgy kiismerni, hogy teljes tudáson alapuló gyakorlati útmutatásokat adhatna. Aki ezt állítja magáról, az bármi lehet, csak gondolkodó ember, a modern tudomány és művészet útjelzője nem... De minek alapján lenne számon kérhető a gondolkozástól az útmutatás? Íróságom 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.”²⁵ Eszerint tehát mégis van valamicske hatalma az írónak is, máshol, mint a tudás és valódi (?) tudomány, mert azokkal, más hatalmakhoz hasonlóan, nem fér össze.

Mészöly írásmódja, poétikája a hagyományos prózaformák csúcspontjára ugyanúgy néz arra a világra, ahonnan indult, mint arra, amerre mehetne: klasszikus-modern és posztmodern. Írói alapállása pályaképeinek egészében alig változik, és mégis, minden műve más dimenziókat jelöl ki a maga számára. Fényképszerűen pontos, miközben álomszerűen oldja fel a látvány határait; tiszteli az epikus elbeszélés szabályait, miközben túl is lép rajtuk. Nem pszichologizál ugyan, de hősei lelki életének olyan valóságos képét adja, hogy fölösleges analízisbe küldeni őket. Írói létezésének iróniája, hogy minden ábrázolási végletet cáfol. Folytatja Jókait, Mikszáthot, Móriczot, és kijelöli azok útját, akik a maguk poétikáját ellenükben formálják. Mindezt olyan természetességgel, ahogyan az alvajárók sétálnak meredek tetőkön. Közben mindig pontosan tudja, merre jár, esze ágában sincs lezuhanni. Eközben viszont talán észre sem veszi, hogy poétikát is csinál szülőföld-(azaz magyarság)élményéből. Ami nem zárt rendszer, de egyszeri létezése tükröként alighanem folytathatatlan: véglegesnek maradt változat.

²² Lásd *Szorongatott idill*. NEMES NAGY Ágnes – LENGYEL Balázs – POLCZ Alaine – MÉSZÖLY Miklós levelezése 1955–1997. Szerk. HERNÁDI Mária, URBANIK Tímea, Bp., Jelenkor, 2021, Jelenkor, 24–26.

²³ Uo., 111–114.

²⁴ MÉSZÖLY: i. m. (2020)

²⁵ Uo.

Magyar Salome

Oscar Wilde *Salome*¹ című művéről a budapesti közönség először 1891 utolsó napjaiban értesült. A *Pesti Hírlap*ban jelent meg az alábbi kis hír: „A Théâtre d’artban, mint Parisból írják [...] Wilde Oszkár angol költő egy *Salome* című darabot nyújtott be, melyet franciául írt. Ezt a darabot februárban fogják előadni.”²

Hogy ezt követően mi történt Párizsban, nem tudjuk, fél évvel később a *Fővárosi Lapok* már azt adta hírül, hogy „Londonban a lordkamarás nem engedte meg, hogy Sarah Bernhardt föllépjen egy egyfelvonásos színműben, melynek címe *Salome*.” A lap azzal magyarázza a tiltás okát, hogy az „egyik jelenetben t. i. Salome, a Heródiás leánya, táncáért Keresztelő [S]zt. János fejét kéri Heródestől, s viaszutáncban el is hozzák neki. A tilalmat azon a címen bocsátották ki, hogy a darab bibliai tárgyú és bibliai történet színpadra vitele sértene a vallásos érzületet.”³

Két évvel később ismét szerepelt a hírekben Wilde darabja: a *Pesti Hírlap* szerint a „párizsi Renaissance Színház fényes színházi estéknek lesz színhelye. Bernhardt Sára és Coquelin már megállapították programjukat” – írták, és a darabok között Wilde *Salomé*ját is említették.⁴

Ezt követően a *Salomé*ről nemigen szóltak a hírek. Oscar Wilde-ről annál inkább, hiszen ekkoriban robbant ki az a botrány, amelyről annyi mindent összehordtak a pesti lapokban, hogy ismertetésére inkább a *Világirodalmi lexikon* visszafogott beszámolóját hívjuk segítségül. Eszerint Oscar Wilde „1891-ben ismerkedett meg s kötött szoros baráti kapcsolatot a fiatal Lord Alfred Douglasszal, aki maga is írt, lírai versei, nonsense verses játékaik voltak népszerűek. Esztétikai nézetei teljesen egybevágtak Wilde-éival, s a barátságból egy akkortájt szokatlan s el nem fogadott kapcsolat fejlődött ki. Douglas apja, Queensberry bárki felelősségre vonta Wilde-ot, természetellenesnek nevezte kapcsolatukat, s Wilde-ot a szodomitaság bűnének elkövetésével vádolta. A botrányt tulajdonképpen el lehetett volna tussolni, Wilde azonban, rossz tanácsadókat követve, rágalmozási pert indított a bárki ellen, így maga állította önmagát bírál elé. Queensberry családja, ön maga és fia védelmében a bíróság elé tárta a Wilde elleni bizonyítékokat. A pert ő nyerte meg, s Wilde-ot formailag



Oscar Wilde,
1882
Fotó:
Napoleon Sarony
© Wikimedia
Commons

rágalmazásért, valójában azonban az ifjú lorddal való homoszexuális kapcsolat miatt kétévi börtönre ítélték (1895–1897).⁵

Az Oscar Wilde botrányáról szóló hírek után igazi meglepetést kelthetett a *Pesti Hírlap* írása, amely 1895. július 12-én jelent meg: „A nagy fölháborodás, amely a boldogtalan angol író ellen nyilvánult, már csillapodóban van. Párizsban a jövő idényre hirdetik *Salome* című drámájának előadását. Valószínű, hogy nemsokára angol színházak is követni fogják a példát. Elvégre lehet valaki külön a szerelemben, és azért eredeti a drámaírásban.”⁶ Amikor 1896. február 11-én végre megtartották a *Salome* ősbemutatóját Párizsban, a *Pesti Hírlap* mégis csak két rövid hírből számolt be a régóta várt eseményről.

A budapestiek csupán a *Fővárosi Lapok* Yoland álnév mögé rejtőző tudósítójának megvető bírálatát vehették kezükbe. Az újságíró „szerencsétlen, perverz angol írónak” nevezte a szerzőt, és arra is utalt, hogy éppen börtönbüntetését tölti. Majd ugyanebben a hangnemben nyilatkozott az előadásról: „Wilde Oszkár *Salome* című egyfelvonásos

¹ A különböző írásokban, cikkekben, tanulmányokban, kiadásokban *Salome*, *Salomé*, *Szalomé* is olvasható. Az egyszerűség kedvéért a tanulmány szövegében mindenütt *Salome* szerepel.

² N. N.: *A Théâtre d’artban* = *Pesti Hírlap*, 1891. december 28., 2.

³ N. N.: *Eltiltott bibliai darab* = *Fővárosi Lapok*, 1892. július 2., 1346.

⁴ N. N.: *Bernhardt Sára és Coquelin* = *Pesti Hírlap*, 1894. október 18., 8.

⁵ KOCZTUR Gizella: *Wilde, Oscar Fingal O’Flahertie Wills* = *Világirodalmi lexikon*, 17. kötet, *Vie–Y*. Főszerk. SZERDAHELYI István, Bp., Akadémiai, 1994, 552.

⁶ N. N.: *Wilde Oszkár* = *Pesti Hírlap*, 1895. július 12., 3.

művétől igen sokat vártak az »esztetikuskok« és a Sybilla-szemű asszonyok. Kisült azonban, hogy ez a *Salome* nem egyéb a legendának egyszerű feldolgozásánál, megtartva még azokat a bibliai metaforákat is, mint: »Az ajkad olyan, mint a korál; a fehérséged, mint a hó; a lábaid, mint egy-egy galamb.« A tudósításban a cselekmény rövid ismertetésére is sor került: „A mese pedig az, hogy Salome János prófétával találkozik abban a fogházban, ahol János, Heródes parancsából tartózkodik, beleszeret. De János próféta elutasítja a leányt, mire az kipattan: »Még az ajkadon foglak csókolni én!« És csakugyan. Amikor később, Heródes megejtve a Salome tánca által, minden kérését teljesíteni hajlandó, emez a János fejét kéri, amit Heródes előkelő és gáláns készséggel rendelkezésére is bocsát. És akkor Salome csakugyan ajkán csókolhatja a prófétát...» Ezt követően hamar megszületett az ítélet: „Mindez banális szóképekben és elcsépeelt metaforákban van elmondva.”⁷

Nem valószínű, hogy ez a lesújtó vélemény hozzájárult ahhoz, hogy Wilde drámájának előadására évekig senki sem gondolt Budapesten. Nem lehetett vonzó a bizarr bibliai téma – a színésznőnek egy tálcán átnyújtott levágott fejet kellett megcsókolnia... Ráadásul az egyfelvonásos műfajával az alkotók és a közönség csak nehezen barátkozott meg.

Mindeközben, 1898. január 15-én Berlinben, a Deutsches Theaterben, amelynek ekkor Otto Brahm volt a direktora, előadták Hermann Sudermann *Johannes* című drámáját, amely ugyanazt a bibliai történetet dolgozta fel, mint Oscar Wilde darabja. Bár ennek a feldolgozásnak a középontjában Keresztelő Szent János alakja áll, és a mű Jézus jeruzsálemi bevonulásával zárul, mégis akadályokat gördítettek a bemutató elé. A cenzúrahatalóság egy 1875-ben hozott miniszteri rendeletre hivatkozott, amely Angliához hasonlóan megtiltotta a bibliai alakok színpadi ábrázolását. Brahm azonban fellebbezett a döntés ellen, és Sudermann is felszólalt a belügyminiszternél, aki a császárvaló egyeztetést követően visszavonta a tilalmat.⁸

A berlini premierről a budapesti lapok is beszámoltak. A legrészletesebben a *Budapesti Napló* színházi rovatában megjelent írások tájékoztattak a színmű fogadtatásáról. Már két nappal a bemutató után azt lehetett olvasni, hogy „elemi erővel hatott a két utolsó jelenet, amelyekben igaz

drámai erő lüktet. Sudermann tízszer hívták ki a függöny legördülése után, de a tetszés zajba csendesebb püsszegés is vegyült.”⁹ Majd 1898. január 19-én részletesen ismertették az új drámát. Az írásból kiderült, hogy voltak, akik nagy elismeréssel nyilatkoztak az új darabról, míg mások nem láttak benne irodalmi eseményt.¹⁰

Akadott olyan orgánus, amelyben nyomát leljük annak, vajon miért püsszegtek egyesek a bemutatón. Talán ugyanaz volt a kifogásuk, mint a *Magyar Sion* című lap szerkesztőjének: „Ez a »Johannes« persze [K]eresztelő Sz[ent] János, akit a szerző mint Salome szerelmének tárgyát ecsetel, dialógusokat csinál a kettő közt stb. No, hát igen szomorú, hogy épp Berlinben, a modern protestáns teológia e fő fészkeiben, nem akad valaki, aki a szentírás igazságának védelmére ki nem jelenti, hogy e darabban Keresztelő Sz[ent] János egész személye és szereplése igen balul van felfogva, rútul profánálva, s a történeti igazság alapján meg van hamisítva. Multalicent – poétis, de ennyi már még sem.”¹¹

A Nemzeti Színház 1900. február 9-én *Keresztelő János* címmel, Várad Antal fordításában adta elő a kor divatos színpadi szerzőjének művét. A dráma ebben az évben megjelent a Franklin Társulat *Magyar Könyvtár* című sorozatában. Jellemző a budapesti fogadtatásra, hogy szinte szóba sem került a bibliai történet meghamisításának kérdése. Néhány kritikus viszont szóvá tette, hogy miért elhibázott a mű, miért nem lehet Keresztelő János tragédia főszereplője. A bírálók többsége azonban inkább a színjáték érdemeit hangsúlyozta: Sudermann művében ugyanis János rádöbben, hogy a Messiás nem bosszúállóként, az irgalmatlan megtorlás fegyverével érkezik, hiszen Jézus azt prédikálja: szeressük ellenségeinket, és áldjuk meg azokat, akik átkoznak bennünket. „A szeretet, mint egy hatalmas akkord, emelkedik ki a darab záradékából” – hangsúlyozta Ábrányi Emil. És egyúttal megjegyezte: „Miért ne higgyem Sudermannról, hogy ezért írta meg a darabot, és nem azért, hogy Salome híres bibliai táncát színpadra hozza, és a drámai hősnőből öt percre prima balerinát csináljon?”¹²

A kritikák legtöbbje természetesen szóba hozta a táncot. A legélesebben Sebestyén Károly fogalmazott a *Magyarországban*: „Ki hitte volna, hogy Salome tánca egykor még színpadi látványosság lesz? Ki gondolt arra, hogy

⁷ Yoland: *A L'Oeuvre-színházban = Fővárosi Lapok*, 1896. február 19., 5.

⁸ WINTERHOFF, Lissy: *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Luste ein Ozean. Die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1998, 92.

⁹ N. N.: *Sudermann legújabb darabja = Budapesti Napló*, 1898. január 17., 4.

¹⁰ N. N.: *Sudermann – Keresztelő János = Budapesti Napló*, 1898. január 19., 9.

¹¹ Vegyes közlemények. 21. *Johannes = Magyar Sion*, 1898. 156. A cikkben közölt mondás eredetiben így szól: „Multa licent stultis, pictoribus atque poëtis – Sok szabad az ostobáknak, piktoroknak, poétáknak.” TÓTH Béla: *Latin szállogigék lexikona*. Bp., Franklin Társulat, 1906, 270.

¹² ÁBRÁNYI Emil: *Keresztelő János. (Premier a Nemzeti Színházban) = Budapesti Napló*, 1900. február 10., 3. Kiemelés az eredetiben.

Krisztus bevonulása Jeruzsálembe még idők elmúltával hatásos csoportjelenetek rendezésére fog szolgálni?”¹³

A bírálók a színházi előadásra jóval kevesebb szót vesztegettek. Egybehangzó véleményük szerint a két női főszereplő: Márkus Emília (Salome) és Jászai Mari (Heródiás) kiemelkedő alakítása volt az est legemlékezetesebb mozzanata.

Jászait tüntetően ünnepelték, s nem csak azért, mert ekkor már közzismert volt, hogy őszől a Vígszínházban folytatja pályáját. Ábrányi Emil így jellemezte alakítását: „Jászai Mari csodálatos volt mint Heródiás – külsőleg maga a tökéletes fejedelmi szépség indiai selyemből varrt pompás ruhában, diadémmal a fején –; lélekben maga a szenvedélyes asszony, aki szerelmében, bosszúvágyában elragadóan ígéző, és lesújtóan félelmetes.”¹⁴ Ábrányi írásában jóval részletesebben szólt Márkus Emília játékaról: „mesterileg emelte ki Saloméban a Heródiás leányát, akit minden csáb, minden bűnösség, minden ördögi indulat megvan, gyermeketeg fiatalsággal némileg megszelídítve; a rosszasság, ami Heródiásnál kábító érettség, itt még csak bimbó. Az ellentétes vonásokat, az átmeneteket tündöklő virtuozitással emelte ki. S milyen volt a tánca, amire mindenki visszafojtott lélegzettel várt? A gurmandok merész, szilaj, érzékbódító produkcióra voltak elkészülve, de Márkus Emília még többet adott: decens bájt, mely még akkor is megtartotta nemes vonalait, amikor a ritmus megélenkül, és a lassú, andalgó mozdulatok hevesebb forgássá, keringéssé fokozódtak. Ezt a táncot hosszú és zajos taps honorálta.”¹⁵

Hasonlóan vélekedett Márkus Emíliáról Alexander Bernát a *Budapesti Hírlap*ban. Kiemelte, hogy a „csábító táncot az utolsó fölvonásban nagy művészettel járta, és szerepének egyéb vonásait is csodálatos erővel” rajzolta meg.¹⁶ Az előadás ennek ellenére nem volt sikeres, mindössze nyolc alkalommal láthatta a Nemzeti Színház közönsége.

Oscar Wilde *Salome* című drámájának színpadi pályafutása Max Reinhardt jóvoltából került ismét az érdeklődés középpontjába. Berlinben először 1902. november 15-én, zártkörű előadásban láthatták a nézők a darabot a Kleines Theaterben. Hans Oberländer volt a rendező,

Reinhardt az Első zsidó szerepében lépett fel. Ez az előadás hamar megérkezett Budapestre: a Magyar Színházban 1903. május 18-án adta elő a német együttes. Az előadás ürügyén Ábrányi Emil tárcát írt Oscar Wilde művéről a *Budapesti Napló* 1903. május 19-én megjelent számában. A jeles költő és publicista azzal szembesült, hogy Sudermann „egyszerűen átvette a maga darabjába Wilde Oszkár motívumait”. Ábrányi, akit mint Byron, Rostand és Maeterlinck műveinek elsőrangú tolmácsolóját tartunk számon, rajongásában így jellemezte Wilde munkáját: „Ez az egyfelvonásos tragédia egyszerűen remekmű. Kisebbségben senki sem rajzolta meg tömörebben és izóbb színpompával azt az időt, amikor a Megváltó körül égni kezdett a világ; amikor a legbujább, legperverzebb érzékiség tombolása mellett megjelent a legistenibb lemondás, a legnemesebb altruizmus; amikor a római bachanáliáktól megrészegetett Heródes ködös mámorába belevillámlott és belemennydörgött a Keresztelő János prédikáló, oroszánhangú és oroszánerejű aszkézise.”¹⁷

Ábrányit annyira magával ragadta a frissen megismert irodalmi alkotás, hogy lefordított belőle egy jelenetet. Írását azzal zárta, hogy a Nemzeti Színházban szeretné „látni ezt a kis mesterművet a darab nyelvezetéhez illő fejedelmi pompával; és Salome szerepében Márkus Emíliát, Heródiás szerepében Jászai Marit, hogy a fejedelmi pompa még tökéletesebb legyen.”¹⁸

Ábrányi Emil azonban hiába ajánlotta az ország első színházának Wilde művét. Néhány hónappal később a *Magyar Nemzet* hírül adta, hogy Beöthy László újonnan megnyíló Király Színháza Szini Gyula tolmácsolásában eljuttassa az egyfelvonásost.¹⁹ A premierből végül ekkor nem lett semmi, s magyarul nyomtatásban *A Hét* című hetilapban csak 1906 nyarán jelent meg a *Salome*.²⁰ Egy évvel később Szini Gyula munkája a *Magyar Könyvtár* sorozatban látott napvilágot, míg a Révai és Salamon Kiadó Battlay Geyza fordításában, Sarkadi Emil illusztrációival, Márkus László bevezetésével adta ki a művet.

A kiadásokkal csaknem egy időben, 1907. március 20-án a Vígszínházban végre közönség elé került Wilde hányatott sorsú műve.²¹ A bemutató körül a legelszántabban a fordító, Szini Gyula sürgölődött. A *Magyar Színpad* című

Alice
Guslawicz
Salome
szerepében,
Richard Strauss
operájában,
1910 körül
Fotó:
ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons

¹³ SEBESTYÉN Károly: Keresztelő János = *Magyarország*, 1900. február 10., 1.

¹⁴ ÁBRÁNYI: i. m. (1900), 3.

¹⁵ Uo., 3–4.

¹⁶ [ALEXANDER Bernát] Alfa: Keresztelő János = *Budapesti Hírlap*, 1900. február 10., 3.

¹⁷ ÁBRÁNYI Emil: Salome. (Wilde Oszkár egyfelvonásos tragédiája) = *Budapesti Napló*, 1903. május 19., 1.

¹⁸ Uo., 3.

¹⁹ N. N.: A Király Színház újdonságai = *Magyar Nemzet*, 1903. szeptember 11., 7.

²⁰ A *Hét* 1906. 22. számában volt az első rész; ezt még két folytatás követte.

²¹ A dráma előadás-történetéhez hozzátartozik, hogy 1906. május 7-én Janovics Jenő megrendezte Kolozsváron. Wilde művét Vár Pál fordította magyarra. Budapesten is színpadra került: 1906. április 28-án az Urániában a Színművészeti Akadémia növendékei adták elő. Az előadást Molnár László színész, a drámai és vígjátéki gyakorlat 1905 szeptemberében kinevezett tanára rendezte, és az akadémia értesítőjében megjelent adatok szerint szintén Molnár dolgozta át magyar színré.



műsorúságban ő ajánlotta a közönség figyelmébe az előadást. Írását így kezdte: „Azt hiszem, elérkezett már az az idő, amikor minden botrány nélkül, merőben a művészet kedvéért, a közönség gyönyörűségére és felemelésére lehet előadni Wilde leghatalmasabb drámáját.”²²

A Hétben kritikát is közölt a Vígszínház bemutatójáról. Ebből az írásából megtudjuk, hogy milyen forró volt a fogadtatás: „Salome, a Wilde Oszkár álomlátása a maga mély, intim szépségeivel, hihetetlen őszinteségével, kevesek előtt megnyilatkozó, artisztikus szellemével sohasem látszott alkalmasnak előttem arra, hogy olyan zajos, külső sikert arasson, amilyent szerdán este ért el a Vígszínházban. A közönség az első szótól az utolsóig feszült figyelemmel, csöndben hallgatta az előadást, és a függöny legördülése után még sokáig a helyén maradt, hogy megtapsolja a szereplőket, holott nemcsak a ruhatárba való kirohanás ideje ütött, hanem az óra már fél tizenkettőre járt. Soha áhítatosabb és fegyelmezettebb közönséget nem láttam, mint aznap este.”²³

A bemutatót körülvevő lázas izgalomról Kosztolányi Dezső emlékezett meg a *Budapesti Napló*-ban. Történt ugyanis, hogy Góthné Kertész Ella betegsége miatt nem tudott fellépni, s betiltásról suttogtak. Nem alaptalanul, hiszen az Operaház vezetősége már 1905 végén megszerezte Richard Strauss *Salome* című operájának előadási jogát, a mű bemutatására mégis 1912. december 19-ig várni kellett. Kosztolányi azonban megnyugtatta olvasóit, nem az történt, mint korábban számos európai országban: „nagy plakátokon könyöknyi nagyságú fekete betűk hirdették, hogy az est izgatottan várt premierje [...] elmarad [...]. Szokatlanul élénk csoportok verődtek össze erre a foyer-ban, harcisan, és hitetlen és szigorú urak orrukra csapták a csíptetőt, és veszedelmet szimatoltak a csendes levegőben. Azt hitték, hogy a belügyminiszter, aki maga is ott ült egy proscéniumpáhollyban, betiltotta a világhírű modern drámát; ez a hír azonban később valótlannak bizonyult, mert a *Salomé*t szerdára újra kitzúzték a játékrendre.”²⁴

A felcsigázott érdeklődés ellenére az előadás mérsékelt sikert aratott, mindössze harmincegyszer adták elő. Talán hozzájárult a kudarchoz, hogy Kertész Ella alakítása elmaradt a várakozástól. Noha kissé túlzónak érezzük a véleményyt, bizonyára igaza volt Bródy Miksának, aki a színésznőről szóló portréjában így fogalmazott: „Láttuk a *Salomé*-ben. A hisztériás demonikusságnak soha oly kiábrándító színtelensége, mint az övé! A pokolvert asszony helyett egy fájdalom nélküli, hidegen tobzódó némbor,



s mögötte mintha ott leselkedett volna a szerény és erőnyes háziasszony, amely poráron vezette őt a szerelem eme perverz zavartságában, s amelytől gonosz erőlködéssel hiába igyekezett menekülni.”²⁵

Góth Sándor rendezéséről annál jobb vélemények jelentek meg. Kiemelkedik közülük Csathó Kálmáné: „Ami a rendezést illeti, Budapesten ilyen kifogástalanul kiállított, és ilyen jól rendezett darabot még nem láttunk. Ami jó volt a Reinhardt rendezésében, azt mind megcsinálták, s a mi hiba volt benne, azt pótolták jóval. Éppen azért

Kertész Ella
(Góth Sándorné)
Salome
szerepében,
színezett
fotográfia,
1905
Fotó:
Strelisky Sándor
© Wikimedia
Commons

²² SZINI Gyula: *Salome. A fordító Wilde darabjáról* = *Magyar Színpad*, 1907. március 16., 2.

²³ SZINI Gyula: *Színházi hét – márc. 23.* = *A Hét*, 1907, I., 193.

²⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Zboray Aladár: Micz báró. Bemutató a Vígszínházban* = *Uő: Színházi esték I–II.* Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, I., 529.

²⁵ BRÓDY Miksa: *G. Kertész Ella* = *Színjáték*, 1910, I., 61–62.

nagyon szembetűnő volt két dolog. Az egyik az, hogy Salome tánca alatt Heródes a nagy nézésben egészen a földre kuporodik. Az ilyesmi ízléstelenség, és ha egy realiztikusan játszó színész elköveti, a rendezőnek kellene őt arra figyelmeztetni, hogy az az egész dráma hatását rontja, mert túlzás.

– A másik dolog az, hogy mikor Heródes kiadja Salome megöletésére a parancsot, az elsötétült égboltozaton villámok cikáznak végig. Wilde Oszkárt nem kell megtoldani ilyen hatásvadászó eszközökkel. Tudta ő eléggé, hogy miből mennyi szükséges. Ezek azonban az egész sikeréhez mérten csak apróságok, és mi örömmel állapíthatjuk meg, hogy Góth Sándor kitűnő rendező, amit ugyan nem most bizonyított be első ízben. De ilyen nagyszabású munkára most nyílt alkalma először.”²⁶

De ne csak a rossz kritikákból idézzünk! Keszler József *Az Újság*ban megjelent cikkében csaknem valamennyi közreműködőről elismeréssel szól: „Nagy dicséret illeti az előadóművészeket, és ezek között elsősorban a Góthpárt. Góthné gyönyörűen játszott, kiváló értelemmel érzékítette meg igen sokoldalú szerepének minden részletét, és oly szép volt, hogy az ember teljesen megértette Heródes érte való örjögését. Keleti jellegű és izgatón érzékes tánca nagy feltűnést keltett, és egyedül is elég arra, hogy a darabot színlapon tartsa egy ideig. Salome szerepe Góthné legjobb alakításai közé számítható. Góth mint Jochanán nemes, magasztos és valóban eszményi volt; igazi próféta, ki méltó az ég szavát ajkaira venni. Fenyvesi Heródese is elsőrendű alakítás, mely a későbbi előadásokban még tökéletesebbé fog simulni.”²⁷

A *Salome* előadásának jelentőségét jól mutatja, hogy az 1907-es vígszínházi előadás főszereplőjéről, Góthné

Kertész Elláról sokszorosított levelezőlapokat árusítottak, amelyeket Strelisky Sándor készített. Ezeken a képeken a színésznő arckifejezése, mimikája hűen illusztrálja azokat a gondolatokat, amelyeket a kortárs értelmezők a mű világáról megfogalmaztak. „Kelet bűbája a modern kor ideges szépségével egyesül benne” – Szini Gyula jellemezte így a drámát. S valóban: Salome tekintete, színpadi kosztümje és ékszerei ezt a kettősséget sugározzák. De idézhetjük Kosztolányi Dezsőt is, aki a XX. századi közönség beleérző képességében látta a mű hatását: „A vörös fürtű zsidóleány komplikált, de perverzül egyszerű érzelmei lelkünkhöz szólnak, de megértjük a szerelmét, és megbocsátunk neki.”²⁸

Góthné képei kitűnően illusztrálják Kosztolányi kritikájának meglepően elragadtatott mondatait is. „Nem drámára vágytunk, a szépet, a lírát, a hangulatot kerestük. A gyémántos és aranyos, rubinpiros szavak muzsikáján akartunk megrészeledni. Egy örök-emberi tragédia eleve nedett meg a szemünk előtt, mely kétezer év előtt történt meg a maga perverz, primitív vadságában és vérpiros természetességében. Salome, a gyönyörű héber hercegisasszony, ideges huzakodással, csiklandozó nyújtózkodással táncolt, és a néger rabszolga ezüsttálcán nyújtotta át neki a fekete fürtű Jochanán vérző fejét.”²⁹

Bár a fotográfiák nem rögzítették Salome táncát, a színésznő többféle póza nyomán felsejlik az előadás hangulata. Góthné az egyik felvételen hason fekszik, ami ekkoriban egyértelműen a szereplő érzékiségére utalt. (Hasonló beállítással készült felvétel 1910-ben Vízváry Mariskáról, aki Hippia szerepében lépett színpadra Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményében.)

Oscar Wilde *Salome* című színjátéka nem lett népszerű Magyarországon. Kolozsvárott adták a legtöbbször: az 1906-ban megrendezett magyarországi bemutató után színre került 1910-ben, 1911-ben (Góthné Kertész Ella vendég szereplésével), 1919-ben, 1920-ban, 1931-ben. Jellemző, hogy 1931. február 6-án a címszerepet a Szentegyház utcai Cristal Palace vendége, Anny Harvay játszotta. Az *Ellenőr* című lap munkatársa így számolt be a produkcióról: „Amit a kisasszony csinált, az mindenestre bátor expedíció volt az északi sarokra. De nem hozott, nem adott semmit Wilde *Salomé*jából, a saját maga által kreált Salome pedig, bár új volt, s az eddigiektől elütő, de semmi esetre sem olyan, hogy a Wilde-ét érte cserébe adnók. [...] Salome táncához nem kell magasabb táncudomány, a bujaság, az érzékiség néhány megbűvölő, vért korbácsoló mozdulata, hajlása, ringása az egész, mint ahogy a hang, a szavak muzsikájával, a mozdulatok min-

Kertész Ella
(Góth Sándorné)
Salome
szerepében,
1905
Fotó:
Strelisky Sándor
© Wikimedia
Commons



²⁶ CSATHÓ Kálmán: *Wilde „Salome”-ja és a Duse-előadások = Uránia*, 1907, 4. sz., 154.

²⁷ KESZLER József: *Salome = Az Újság*, 1907. március 21., 13.

²⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Salome = Uó: i. m.* (1978), I., 241.

²⁹ Uo., 240.

dent kifejező és megérezéltető erejével kell itt kihozni mindent. Nem sikerült.”³⁰

Kosztolányi Dezső 1923-ban újrarendelte Oscar Wilde *Salomé*-jét, s munkáját közölték a *Színházi Élet* 1923/21. számában, de egyik fővárosi színházigazgató sem érezte úgy, hogy ismét közönség elé kellene vinnie ezt a különös sorsú művet. Ellenben Szegeden a Városi Színházban, 1928. december 13-án műsorra tűzték – igaz, Szini Gyula fordítását vették elő. Az előadást Vándor Andor rendezte, a címszerepet Peéry Piri alakította.

A *Délmagyarország* című napilapban megjelent kritika szerint a „színészek ambícióval készültek”, és az előadás „egyik-másik részlete visszaadott valamit a színmű hangulatából”, de a *Salome* „mégsem aratott sikert”. Elsősorban a címszereplő játékát bírálta a névtelen újságíró. Nagyon tapintatosan azt írta, hogy a művésznő „szereplése nem mindvégig volt emelkedett és sikerült”.³¹

Ezzel szemben a *Hétfői Rendkívüli Újság* Im. kézjegyű bírálója jóval kedvezőbb véleményt fogalmazott meg: „Az előadás középpontjában Peéry Piri állt. Teljesen megértette a közönség Salome alakját. Szép volt és hideg volt, mint az ezüstös hold, amely egyszer az éjszakán vörös izzásba jön, és ilyenkor maga alá temeti a világot. Csakhogy talán túlságosan is tudatosan játszotta meg Heródiás leányát. Hiszen Salome jóformán gyermek még, aki, amikor Jochanánt kívánja, még maga se tudja, mit kíván, az anyja vérének tudatalatti lázadása tör ki belőle, amitől ő maga is nagyon megijed.”³²

A *Salome* még három alkalommal (1928. december 14-én és 17-én, valamint 1929. január 7-én) került színre Szegeden, ami azt bizonyítja, hogy a vidéki, jobbára szórakoztató darabokat előadó színtársulat is teremthet értéket, ha elfeledett művekre hívja fel a közönség figyelmét.

Peéry Piri szegedi *Salomé*-járól 1928-ban Iritz Rudolf fotográfus műtermében egészen másfajta felvételek születtek, mint az 1907-es vígszínházi bemutató után. A kosztüm szinte alig takarta a színésznő testét, fátyla teljesen átlátszó volt. Az egyik fotográfián Peéry mint Salome fél oldalára dőlve fekszik Jochanán fejével, és a derekára kötött kendő rojtjai inkább kiemelik, mintsem eltakarják meztelenségét. Az ábrázolás újdonsága, hogy a képsorozaton a művésznő plasztikus mozdulatai csaknem tökéletesen felidézik Salome táncát. Az arcjátéka azonban nem mindig adja vissza a hősnő érzelmeinek hullámlását.

Az előadás történetéhez hozzátartozik, hogy a szegedi *Homokórában* 1928. december 1-jén „Peéry Pirinek”



ajánlással megjelent Juhász Gyula *Salome* című szonettje. A vers eredetileg 1907. január 25-én, néhány hónappal a Vígszínház bemutatója előtt, a *Budapesti Napló*-ban látható napvilágot. Juhász költeménye – ha áttételesen is – összekötött két színházi korszakot, s felhívta a figyelmet arra, hogy Oscar Wilde egykor divatos, szenzációs és botrányosnak tartott műve, ha a fiatal művészgeneráció tagjai nem fedezik fel újra, örökre eltűnhet a magyar színházi repertoárról.

Peéry Piri
Salome
szerepében
a szegedi Városi
Színházban,
1928,
OSZMI
Fotó: Iritz Rudolf

³⁰ N. N.: *Salome = Ellenőr*, 1931, 2. sz., 48.

³¹ N. N.: *Salome és Parasztbecsület = Délmagyarország*, 1928. december 14., 7.

³² Im.: *Salome = Hétfői Rendkívüli Újság*, 1928. december 17., 7.

„Nincs túl sok ruhám, nincs egzisztenciám”

Az Első Emelet együttes rendszerkritikus dalszövegei és afférjai a pártállammal

A kádári–aczéli könnyűzenei politika kiszámíthatatlansága

A Kádár-rendszerben a könnyűzenei élet legkülönbözőbb területein zajlottak afférok a pártállami intézmények, hatalmi szervek, valamint a zenészek, előadóművészek között. Igaz volt ez alkalmanként még a legártatlanabb stílusok valamelyikében játszó zenekarokra is, aminek az volt a magyarázata, hogy a hatalom alkalomadtán nemigen volt kiszámítható a reakcióit illetően a populáris zenei színtéren. Ennek hátterében az állt, hogy számos monopolintézmény gyakorolta a cenzúrát: Országos Rendező Iroda (ORI),¹ Nemzetközi Koncert Igazgatóság, Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV),² Zeneműkiadó, Országos Szórakoztatózenei Központ, Szerzői Jogvédő Hivatal, Magyar Rádió és Televízió, Táncdal- és Szanonzabizottság, 1982-től pedig mintegy hat évig hozzájuk csatlakozott a KISZ KB felügyelete alá tartozó Express Ifjúsági és Diák Utazási Iroda égisze alatt működő Ifjúsági Rendező Iroda. Fő tevékenységük nem ez volt, de feladataik közé tartozott a pártállami kontroll gyakorlása, elvileg jól körülhatárolt hatáskörben, gyakorlatilag nemegyszer átnyúlva egymás feje fölé. Előfordult, hogy amit az egyik intézmény engedélyezett, a másik tiltott, vagy fordítva. Néha meglepő módon a Táncdal- és Szanonzabizottságon keresztül zöld utat adtak olyan daloknak, amelyekre maguk a szerzők sem számítottak, máskor pedig olyanoknak parancsoltak megálljt, amelyekről a lehető legtávolabb állt a kommunista szemszögből felforgatónak ítélt ideológia. Egészen abszurd gondolatmenet mentén került sor példának okáért a Neoton Família *Santa Maria* című

számának a Magyar Rádióban történő átmeneti negligálására,³ de megállapíthatjuk, hogy még az Első Emelet együttes is elszenvedte a rendszer vegzálásait. Tanulmányunkban ezúttal az utóbbi zenekar pályafutásából emelünk ki idevágó részleteket, a hangsúlyt azonban mégsem erre, hanem a dalszövegeik közül azok elemzésére helyezzük, amelyek az utókor szemszögből talán meglepő módon, humoros-ironikus formában ugyan, de tartalmazhattak rendszerkritikát. Az események fonalát 1983-ban, első kislemezük megjelenésével vesszük fel, és eljutunk a rendszerváltozásig, a „klasszikus” Első Emelet utolsó, 1990-ben megjelent, *Kis Generáció* című nagylemezéig.

Az első kislemez: *Noteszember és Amerika*

A hazai poppalettára új szintet hozó Első Emelet megalakulása nem volt előzmény nélküli. 1982. augusztus végén az instrumentális zenét játszó Solarisból kivált Bogdán Csaba, Kisszabó Gábor, Rausch Ferenc és Tereh István telefonon kérte fel az ugyancsak instrumentális Lobogó együttes billentyűsét, Berkes Gábort, hogy legyen az újonnan létrejött együttesük tagja. Végül a Kádár-rezsim koordináta-rendszerében meghatározó szerepet játszó ORI büféje (a híres-nevezetes „zokogó”, ami arról kapta a nevét, hogy ott gyülekeztek a munkával éppen nem rendelkező zenészek) lett a színhelye a teljes csapat kialakulásának, ahol Cser György énekes csatlakozott hozzájuk. Nem véletlen az új formáció megalakulása, hiszen az instrumentális zenével az MHV nem tudott mit kezdeni, illetve nem láttak benne különösebb üzleti fantáziát. (A szegedi East együttes volt ennek iskolapéldája, amely

¹ Az Országos Rendező Iroda (ORI) 1958 és 1991 között működő belföldi koncertszervező monopólcég volt, az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság jogutódjaként. Időrendben Lakatos Éva, Keszler Pál, Bali György, Bulányi László és Gál Iván igazgatóként, majd a rendszerváltáskor Gödöllői Lajos kormánybiztosként állt az élén. Mint cenzurális intézmény kiadta a működési engedélyeket, amennyiben a művészek megfelelték az ORI-vizsgákon, illetve megállapította a felvételi díjukat. A zenészeket tudásuk alapján A, B, C és D kategóriákba sorolta, ami egyúttal meghatározta a fizetésüket is. A koncerteket egyrészt az ORI maga szervezte a vele szerződésben álló zenészeknek, másrészt a muzikusok által lekötött koncerteket előzetesen jóvá kellett hagynia. Bővebben CSATÁRI Bence: *Az Országos Rendező Iroda*

működése a Kádár-rendszer végén = *Levéltári Szemle*, 2013, 1. sz., 31–44.; Uő: *A rendszerváltás és az ahhoz vezető út az Országos Rendező Iroda történetében* = *Századok*, 2021, 4. sz., 843–883.; Uő: *Az Országos Rendező Iroda (ORI) útja az 1991-es felszámolásáig. Egy kulturális monopólvállalat végőrái* = *Rendszerváltó Szemle*, 2021. tél, 46–55. <https://retorki.hu/folyoirat/rendszervalto-szemle>

² A Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot, közismert rövidítésű nevén az MHV-t a 206/1951. sz. 1951. május 24-én kelt NT. (Népgazdasági Tanács) határozat hozta létre, magába olvasztva több kisebb, addig magánkézben lévő lemezkiadót. A cég ezáltal monopolhelyzetbe került, ami 1986-ig így is maradt.

³ Csepregi Éva személyes közlése. (2020. február 23.)

ekkor már jelentős múlttal rendelkező, eredetileg szintén instrumentális progresszív rockzenekar volt, de az ő első nagylemezük megjelenését is énekes felvételéhez kötötte az MHV vezetése. Ennek eleget is tettek, így jelenhetett meg a *Játékok* című nagylemezük 1981-ben).⁴ Ezért döntöttek úgy, hogy vokális zenekar alapításába fognak, amihez az énekes alkalmazásán kívül a dalszövegek megírása is elengedhetetlen feladatot jelentett. Alapvetően újhullámosnak számítottak a kezdet kezdetén, és az sem mellékes körülmény, hogy Nagy Feró – aki Bogdán Csabát a Beatricébe vitte annak 1981-es feloszlása előtt – jelentős hatást gyakorolt rájuk akár a névválasztásukat, akár a külső megjelenésüket vesszük figyelembe (a basszusgitáros Kisszabó Gábor a mai napig élénken emlékezik arra, hogy farmerruháját, amiben először lépett színpadra az Első Emelettel, Nagy Feró varrta).⁵

A fiúk nem sokat tétlenkedtek, hála Tereh István menedzseri munkájának, aki ütőhangszereken játszott, de csak azért tette le az ORI-vizsgát, hogy ezáltal hivatalosan is a csapat része lehessen, egyébként legfontosabb tevékenysége a koncertszervezés volt (egy időben még az Ifjúsági Rendező Iroda könnyűzenei csoportjában is dolgozott) – magyarán szólva jóformán csak alibiből ment fel a színpadra, ő sokkal inkább a kommunista rezsim által munkának nem is tekintett, javarészt szitokszóként használt menedzserséget tekintette fő feladatának.⁶ Tevékenysége hatékonyságának köszönhetően az együttes 1982. november 13-án már a gödöllői Agrártudományi Egyetem pinceklubjában debütálhatott, ami után alig néhány nappal a legendás Fővárosi Művelődési Ház körtermében adhatták első budapesti koncertjüket. Az egyetemi klubokban induló karrierjüket ugyan nem zavarta meg, de mégis a Kádár-rendszerre olyannyira jellemző módon váltottak dobost, ugyanis 1983 tavaszán Rausch Ferencet behívták sorkatonai szolgálatra, helyére Tóth Vilmos került, szintén a Solarisból. 1983 nyarán már országos hírnévnek örvendtek, miután az R-GO turnéjának előzenekaraként már-már elhalaszták a sikert a főzenekar elől. Szikora Róberték ezt megakadályozandó lecsökkentették a műsoridejüket, de az ellen már semmit nem tehettek, hogy az Első Emelet a Magyar Rádió 8-as stúdiójában elkészítse az első stúdiófelvételeit, valamint megjelenjen az első kislemezük, rajta a *Noteszember* és az *Amerika* című számokkal.

A *Noteszember* című szerzemény első pillantásra mindössze a felnőtt társadalom, a megállapodott emberek elé tart görbe tükröt a tinédzserek olvasatában, őket parodi-

zálja, mint akik számtalan felesleges időtöltést űznek, ráadásul képmutató és erősen számító módon. Őket, akik élnek a szürke hétköznapiakat, felírják, mikor, kinek, mit adtak kölcsön, és ezért cserébe mit várhatnak, sőt még azt is két évre előre megtervezik – ez utóbbi állítás szinte polgárpukkasztás-számba megy –, hogy kivel terveznek gyermeket vállalni. Hajas György szövegíró – ő volt Geszti Péter elődje – a sorok közé azonban elrejtette a másodlagos, sok gondolkodó ember számára az elsődleges mondanivalót ebben az újhullámos dalban, nevezetesen azt, hogy vannak, akik folyamatosan figyelik a másikat, az információikat feljegyzik egy noteszbe, és alkalmasint előveszik, ha azokkal valami célt akarnak elérni. Ezt pedig nem nehéz úgy értelmezni, hogy az állambiztonság óvó szemét rajta tartotta az állampolgárokon. A hálózatban tevékenykedők ugyanis a szürke, hétköznapi emberek életét élték ugyan, bejártak a munkahelyükre, ott jól vagy rosszul dolgoztak, de kéthetente eljött az ő napjuk, amikor nyilvános helyen (vendéglőkben, éttermekben, preszszókban) vagy konspirált, illetve találkozási lakásokban beszámoltak a feletteseiknek, a Belügyminisztérium által alkalmazott operatív tiszteknek az elmúlt időszak állampárt szempontjából fontos történéseiről. Ehhez akár elegendő lehetett egy notesz is, amire a dalszöveg is utal, hiszen a pontos írásbeli vagy szóbeli jelentésekhez feljegyzéseket kellett készíteniük. Persze az sem kizárt, hogy Tereh István határidőnaplója adta az ihletet a szövegírónak, de az áthallás az állambiztonság felé mégis nyilvánvaló, még akkor is, ha akkoriban a fiatalok nemigen gondolkodtak erről. Az összefüggés főleg annak fényében feltételezhető, hogy a zeneszám főhőse még azt is feljegyzte magának, hogy kitől kell tartania, kit kell szeretnie és gyűlölnie nyíltan, „mert ez jó pont lehet”. Ez utóbbi kiszólás pedig kifejezetten értelmezhető az ügynöki létre is, hiszen nekik valóban annak megfelelően kellett megnyilvánulniuk, ahogy éppen „fentről” utasították őket, és ha ezt következetesen tették, addig gyűjtögették a „jó pontjaikat”, amíg informátorból ügynökké vagy akár rezidenssé léptették elő őket – miközben közvetlen környezetük mit sem sejtett a titkos kapcsolataikról. (Ha mindez nem így történt, azaz lebuktak, belügyi szakszóval dekonspirálódtak, akkor rögtön kizárták őket a hálózatból.)

Az 1983-as kislemez másik oldalán az *Amerika* hallható, ami már azért is pikáns, mert öt évvel korábban, 1978-ban az LGT *Mindenki* című lemezén az MHV vezetősége még nem engedte meg Presser Gáboréknak, hogy az egyik dalukat *Amerika* címmel vegyék fel – ebből lett

⁴ Móczán Péter, az East együttes vezetőjének személyes közlése. (2021. március 19.)

⁵ Kisszabó Gábor, a zenekar basszusgitárosának személyes közlése. (2004. október 9.)

⁶ Hajnal Gábor, az Ifjúsági Rendező Iroda könnyűzenei csoportvezetőjének személyes közlése. (2022. szeptember 15.)

Az Első Emelet
együttes,
1982
© fortepan,
adományozó:
Simmelweis
Egyetem
Levéltára

aztán a *Nem adom fel*, ami így talán még nagyobb sláger lett, mint ha az eredeti cím megmaradt volna. A helyzet pikantériáját még tovább fokozza, hogy az Első Emelet későbbi állandó szövegírója, Geszti Péter ezt az LGT-dalt még fel is dolgozta zenekarával, a Rapülőkkel, ráadásul úgy, hogy az LGT egyik emblemikus arca, Somló Tamás énekelte el velük. Az *Amerika* címnek további érdekessége, egyúttal a cenzúra következetlenségére derít fényt, hogy Koncz Zsuzsa is énekelt *Amerika* címmel dalt, ami meg is jelent a *Menetrend* című, 1981-es nagylemezén.

Egyszóval az Amerika kifejezést sem lenyelni, sem kiköpni nem tudta a cenzúra, attól függetlenül, hogy az Első Emelet 1983-ban adhatott ilyen címet az egyik számának – ennek szövegét még szintén Hajas György írta –, éppen abban az évben, amikor Ronald Reagan, az Egyesült Államok elnöke meghirdette csillagháborús tervét, és a Szovjetuniót a „Gonosz birodalmának” nevezte. Talán abban rejlik az Első Emelet-féle *Amerika* cenzurális szűron való átsiklása, hogy elsősorban nem pozitív felhanggal mutatták be az országot: itt mindig, törvény által előírt



módon mosolyogni kell (a keep smiling kifejezés még benne is maradhatott a szövegben), ezt betartva pedig akár még el is érheti az ember a karrierje csúcát. Az, hogy a dalban elhangzik, hogy „Ez az a hely, ahol minden eladó”, úgyszintén nem feltétlenül előremutató jelenség, a fogyasztói társadalom visszásságait pedig éppen eleget ostromozta a pártállami tömegkommunikáció ahhoz, hogy ez a szöveg elfogadottá válhasson. Ez az érvelés a szocialista hiánygazdaság felől nézve – ahol épp az ellenkezője volt igaz, szinte alig lehetett valamit kapni, és azt is legtöbbször csak silány minőségben – meglehetősen álságos volt (más kérdés, hogy közgazdasági és környezetvédelmi szempontból sem fenntartható a fogyasztás állandó és folyamatos növekedése). Ugyanígy a reklámok túlzásait és valóságferdítéseit is kipellengérezi a dalszöveg, mintegy kétségbe vonva, hogy a „boldogság kék madarát” csak úgy lehetne elérni, ha az általuk kínált termékeket megveszik, és ezzel együtt az amerikai embereket is kifigurázza, amikor rohannak mindent megvenni, „nem számít, mibe van”. A déli ég viszont talán éppen ezért „valótlan kék”, és az is nehezen hihető – még ha átvitt értelemben is –, hogy Cadillacen száguld a szél. A dalszöveg tehát éppen azért maradhatott a zenekar repertoárján, mert úgy is lehetett értelmezni, hogy Amerikát kritizálta, de persze ellenkezőleg is, hogy az ottani világ az ígért földje. Az *Amerika* végül rákerült az Első Emelet debütáló nagylemezére is, annak zárószáma lett (Dvořák *Újvilág szimfóniájával* a csattanójában), immáron kicsit megváltoztatott hangszerelésben, és az új énekes, Kiki hangjával.

Az első nagylemez rendszerkritikus számai

Nem állítjuk, hogy az Első Emelet ellenzéki banda lett volna, ha létezett egyáltalán akkoriban ilyen kategória – hiszen az ellenzéket a hatalom tüzzel-vassal igyekezett megszüntetni vagy legalábbis felszín alatt tartani –, de azt igen, hogy zenei újításaikkal egyértelmű feltűnést keltettek a zenés szakmában és a közönség soraiban egyaránt. A cukorkadalog mellett, illetve azokba csomagolva Geszti Péter szárnypróbálgatásainak köszönhetően nemcsak az első magyar breakszám (*Dadógós break*) született meg, hanem néhanapján sikerült odamondogatniuk a fennálló rendszernek vagy legalábbis a többségi társadalomnak, akik alatt a homo sovieticust értjük, hiszen ne felejtjük el, az emberek nagyobb hányada a megalkuvást és a kompromisszumot választotta a rezsimmel szemben. Az első nagylemezük 1984-ben látott napvilágot, külön cím megjelölése nélkül, de ekkor már az első kislemezzel ellentétben nem Cser György énekelt, mert a közte és a zenekar

között fokozódó feszültség miatt még 1983 őszén, egy Kandó Kálmán Műszaki Főiskola kollégiumában rendezett koncert előtt bejelentette zenésztársainak, hogy távozik a csapatból. Emiatt énekesmeghallgatást kellett hirdetniük, amire a siker reményében viszonylag sokan jelentkeztek. A befutó Kiki, azaz Patkó Béla lett, aki korábban az Óceán együttes frontembere volt. Őt a Kovács Ákossal felálló Bonanza Banzait is menedzselő Fábíán Tibor ajánlotta, aki a zenekar megjelenésének, arculatának kialakításában is részt vett ekkoriban. 1984 lett egyébként a „klasszikus” Első Emelet megalakulásának az éve is, amikor dobosnak Szentmihályi Gábor csatlakozott hozzájuk. A zenekar elismertségére mi sem jellemzőbb, mint hogy az 1984. tavaszi Pop-Meccs gálán a szakmai szavazatok alapján elnyerték Az év ígérete-díjat.

Az első Első Emelet-nagylemez a nagy áttörést jelentette a zenekar számára, de mi most a nagy sikerek felidézése helyett – hiszen azt megtették már mások⁷ – elsősorban a szövegekbe burkolt rendszerkritikával, illetve a művészeket ért néhány retorzióval foglalkozunk. Érdekes ez a szituáció, annál is inkább, mert a nagy sikerek idején, amikor tinédzserek ezrei tomboltak koncertjeiken, talán fel sem merült a rajongókban egy-egy szófordulat élének igazi tartalma, hiszen a legfontosabbak számukra az érzelmeik megjelenítése és a szóviccek, azaz a fiatalos vagányság voltak. Érdekes módon az első nagylemezen szerepelt számarányát tekintve a legtöbb áthallásos szövegű dal, ami betudható az első lendület erejének, illetve a stílusbeli helykeresésnek is. A teljes társadalmon kívüliség indulója lehetne az *Önarckép* című számuk, amelyben az ifjúkori lázadás sok apró momentuma figyelhető meg. „Nincs túl sok ruhám / Nincs egzisztenciám / Nincs nyakendő nyakamban / Nincs aktatáskám”; „Nem vár engem sem titkár, sem sofőr / Pedig házon kívül vagyok egész nap”, addig bezárólag, hogy „Én nem rajongok a pénzért, nem bizony”. Ha nem tudnánk, hogy Geszti Péter írta a szöveget és az Első Emelet játssza a zenéjét, akár azt is hihetnénk, hogy valamelyik keményrock-banda „csöves” himnuszának szövegével van dolgunk, és ha ehhez hozzávesszük, hogy a hard rock fénykora nem is volt annyira régen a szám keletkezéséhez képest (és annak újabb virágzást adott az *István, a király* című rockopera hihetetlenül nagy, mindent elsöprő sikere), akkor akár azt is feltételezhetjük, hogy a szöveg szerzőjére – ha másképp nem, tudat alatt – ezek a bandák hatottak. Az *Önarckép* szövegét valószínűsíthetően akár a Piramis vagy a P. Mobil is elfogadta volna, természetesen másfajta zenei körítéssel, a Beatrice *Motorizált nemzedékének* „Életünk csak rohanás, hajsza a pénz után, hej!” felkiáltásával pedig abszolút

⁷ ZÉTÉNYI Zoltán: *Első (az) Emelet?* Bp., Zrínyi, 1989

korrelál az *Önarckép* mondanivalója: „Hé, hová mész, jó barátom, miért rohansz? / Nézd, időm van rengeteg, adhatok”. A hivatalos kultúrpolitikának mindenesetre nem eshetett jól, hogy az aktív korú emberekről ennyire lesújtó véleménnyel van az együttes, de tény, hogy a szanzonbizottság különösebb skrupulusok nélkül átengedte szűrőjén ezt a zeneszámot, ami magyarázható a könnyen emészthető, slágeres zenei stílussal és akár azzal is, hogy arra a bizonyos szelepszerepre az Első Emelet együttest is alkalmasnak találták az ítések, hiszen nem direkt módon támadták a fennálló politikai rendszert, és a kritikus szövegrészek sem voltak annyira előtérben. Mindenesetre Kikiék nyugodtan énekelhették, hogy „Ők nem érthetnek meg engem, nem is kell / Hiszen teljesen más vagyok”, valamint azt is, hogy „Ha kell, akárki megtalál az ég alatt”.

Ugyanezen a lemezen található a *Nézelődünk* című szám, ami első hallásra ugyancsak számárfül-mutogatás a fennálló társadalomnak, hiszen felsorolja, hogy kiknek az élethez való hozzáállása nem megfelelő a fiatalok szerint (a szóhasználat kicsit emlékeztet az Illés *Láss, ne csak nézz!* című számára): „Akad olyan, sajnos nem is kevés, / Aki semmit sem lát, hiába néz / Mert sohasem érti meg a dolgok lényegét”. A refrént hallgatva akár a metrómegálló mozgólépcsőjén vagy a tömött buszokon álló emberek egymásra bámulását is magunk elé idézhetjük, hiszen ez mindennapos jelenség, az alapvető kíváncsiság megjelenése a nagyvárosokban. Azonban ha egy kicsit mélyebbre ásunk a szöveg rétegeiben, akkor megállapíthatjuk, hogy az „Én téged nézlek, de nem figyelsz / Mert engem nézel, és rám ügysz / Mi őket nézzük, de mit sem ér / Hisz minket is néznek valamiért” sorok az utókor ismeretével felvértezve már az állambiztonsági hálózat majdnem mindenkire kiterjedő kapcsolatrendszerére céloz, amelynek során csak azokat nem figyeltette meg a hatalom, akiket nem akart, és emiatt a társadalomban kialakult egyfajta bizalmatlanság egymás iránt. Ezért is hívták a Kádár-korszakot fridzsider-szocializmusnak – nem csak a hűtőgépek vásárlása és elterjedése miatt –, ugyanis ez egy költői kép annak illusztrálására, milyen nagy mértékben elhidegültek egymástól az emberek, illetve ahogy a fridzsider ajtaját be kellett csukni, úgy legtöbbször magukra zárták a lakásuk ajtaját, és ezáltal nem érintkeztek senkivel.⁸ Így alakult ki a kettős kommunikáció: amit szűk családi körben őszintén meg lehetett beszélni egymás között a politikai rendszerről, azt a munkahelyen és az iskolában tilos volt, sőt alkalomadtán éppen ellentétes módon kellett róla nyilatkozni. Ebbe a témakörbe tartozott a szovjet megszállás és 1956 megítélése, a határon túli magya-

rok helyzete, a párt „megkérdőjelezhetetlen” hatalma vagy a vallásgyakorlás kérdése.

Még azt a csavart is megfigyelhetjük a zeneszámban, hogy a titkosügynökök egymást is figyelhették, hiszen a kádári állambiztonságnak arra is szüksége volt, hogy informátorait ellenőrizze, a besúgók gépelt jelentéseiben nem véletlenül szerepel rendszerint az a formula az összegző részben, az operatív tiszt értékelésében, hogy a titkos megbízott információi ellenőrzöttek, és még arra is kitértek, hogy maga az ügynök ellenőrzött-e vagy sem. Ez utóbbi eset is sokszor előfordulhatott, amikor még nem volt „bejártott” a belügyi hálózati munkatárs, és csak egy idő elteltével, amikor már hiteles információk szolgáltatásaival bizonyított, írták rá a jelentéseire, hogy az informátor személye is ellenőrzött. Persze az is megeshetett, hogy a kezdetben megszolgált bizalmat az ügynök különböző indokok miatt elvesztette, ez lehetett a tőle származó információk tartalmának bizonytalan volta, vagy amiatt is, hogy leleplezte magát. Ez is lehetett direkt vagy véletlen, de az biztos, hogy ahhoz, hogy valaki készakarva leleplezze ügynöki valóját, nagy bátorság kellett, illetve annak tudata, hogy onnantól kezdve neki nemhogy az állambiztonság kötelékében nem lesz maradása, de még a mindennapi életét is megnehezíthetik – cserében persze könnyített a lelkiismeretén, de ezek után már csak az Első Emelet szövegének felszíni jelentése szerinti utcán való nézelődés maradhatott neki. A dal szövege ugyanakkor még az ügynökkérdés felhangjai nélkül is meglehetősen kritikus a hétköznapi emberekkel kapcsolatban, hiszen azt éneklük, hogy „Akárhogy nézem, az a nagy helyzet / Az emberek mindig másra figyelnek / De magukban persze nem látják a hibát”.

Szintén az Első Emelet debütáló nagylemezén hallható a *Sivatag* című zeneszám, amely némi fantáziával akár az akkori gazdasági-politikai-kulturális viszonyokra is utalhatott – a cenzúra nyilván azért hagyta békén, mert első hallásra ez egy táj- és lelkiállapot-leírás, amit nem tilthattak be csak úgy, egyszerűen. De ha mégis a szavak tartalma mögé gondolunk, bizony a sivatag lehetett maga Magyarország is, a karavántól lemaradt kisember pedig a rendszer üldözöttje vagy legalábbis kárvallottja. A *Tilalomfák* című szerzeményről ugyancsak nem nehéz megállapítani, hogy a társadalom szűkös keretek közé szorítottágáról szól, ami ellen persze – történelmi kortól és politikai rendszertől is függetlenül – leginkább a fiatalok láznak, így egy hozzájuk szóló zenekar is autentikusan tudta interpretálni az efölött érzett felháborodásukat. A pártállami szisztéma azonban még a hagyományosnál

⁸ Lendvai Ildikó, a KISZ KB Kulturális Osztálya akkori vezetőjének személyes közlése. (2017. április 25.)



is erősebben gyakorolta a társadalom rétegei felett a kontrollt, így a *Tilalomfák* különösen érzékeny pontra tapintott, a sanzonbizottság azonban ismét elfordította tekintetét, és megszavazta a bizalmat a zenekarnak, mondván, hogy ez a dal is alkalmas lesz a „szelepelésre”. A dal szövegvilága a szinte sztereotípiá szerinti is tilosnak tekintett ügyek felsorolásával indít: sok helyen olvasható felirat, hogy nem szabad fűre lépni vagy a vízbe ugrálni, ez a társadalmi együttélés alapszabályához tartozik a modern kori demokráciákban is, bár az első versszak utolsó sorában a kutyasétáltatásra vonatkozó kitétel már nem feltétlenül tartozik ide (igaz, jó néhány helyről a 80-as években is ki voltak tiltva a kutyák). A könnyűzenében bementésnek nevezett következő két sor azonban már egyértelműen jelzi, hogy akár az írott törvénykönyvekre, jogszabályokra is gondol az együttes, amikor a tiltásokat emlegeti abban a megfogalmazásban, hogy „Tilos nyomtatott betűkkel / Tilos felkiáltójelekkel”, és ezek között szép számmal akadt – ezt minden gondolkodó ember tudta akkoriban – a pol-

gári szabadságjogokat egyértelműen korlátozó intézkedés.

A változatos dallamvilágú szám immáron harmadik zenei témájának első sorában az „Ezenkívül aki nem, az igen” utal a törvények, rendeletek értelmezhetetlenségére, sokértelműségére és kifordíthatóságára, a „Szigorúan véve, legfeljebb mégsem” pedig a lazuló és a könnyűzenei szcénát már korábban is jellemző slendrián diktatúrára utal, amelyben a zenészek éppúgy keresték a jogi kiskapukat akár a belföldi koncertszervezés, akár a rádiófelvételek készítése közben, elegendő, ha csak a turné út- és szállítási költségeinek elszámolására utalunk. Egy ezzel kapcsolatos dokumentum pedig azt bizonyítja, hogy az Első Emelet is kereste a jobb boldogulás útját, amikor énekesének, Patkó Bélának az ORI egy 1986. december 27-i szerződéssel előadásonként kétezerötven forintot fizetett az URH-mikrofonjának rendelkezésre bocsátásáért.⁹ Könnyen belátható, hogy ez „fából vaskarika” helyzet, hiszen a szólista így is, úgy is azt a mikrofont használta

Az Első Emelet
a KEK
Pop-meccs
gáláján 1986
februárjában
© fortepan,
adományozó:
Szalay Zoltán

⁹ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) XXVI-I-67 (ORI-iratok) 7. d. 6508.

volna, ami történetesen az övé volt, de az ORI-val egyetértésben úgy döntöttek, hogy ez a „bérbeadási” szerződés biztosítja majd nekik azt, hogy ne csak a pártállami kerek között meghatározott fix gázsijukat vehessék fel, hanem azt mintegy kiegészítendő, a műszaki eszköz bérletének díját is. Ugyanebben a strófában a „Széllal szemben senkinek sem lehet” örökbecsű szolás is megtalálható, ami a népi bölcsességen túlmenően arra is felhívja a figyelmet, hogy az erősen központosított politikai rezsimmel szemben nem érdemes szélmalomharcot folytatni, bele kell törődni a fennálló helyzetbe. Erre is kitalált egy jófajta gesztust a rendszer névadója, ugyanis Kádár János nemegyszer még a kamerák előtt is megengedett magának egy-egy cinkos összekacsintást a közönséggel, ami mindenképpen arra utalt, hogy ezt a pártállami diktatúrát csak úgy lehet kibírni, hogy az állampolgárok nem ellenkeznek, viszont ha együttműködést tanúsítanak, akkor a szerény boldogulásukat biztosítják nekik. (Rocktörténeti érdekesség, hogy ezt a mondást továbbfejlesztette a már életében legendává vált és kompromisszumképtelenségéről is ismert Radics Béla „gitárkirály”, miszerint az ember nem végezheti a kisdolgát széllal szemben, kivéve, ha van nála egy sörösüveg.)¹⁰

A refrén egyértelműsíti, hogy annyira túlszabályozott volt a mindennapi élet a 80-as években, hogy abban az egyszerű hétköznapi ember ki sem ismerhette magát: „Táblák, ábrák, nyilak mutatják / Hol, mit, mikor tehetek / A szabályok közt egyensúlyozva / Menthetetlen eltévedek”. Ebben persze benne foglaltatott a „bukás” veszélye is, hiszen ha valaki nem tudja értelmezni a rá vonatkozó szabályokat, könnyen lehet, hogy megszegi azokat, aminek retorzió lehetett a következménye. A refrén ezenkívül magában foglalja azt a kortársak közül mindenki által közismert tényt is, hogy az emberek szabad mozgásterét erősen korlátozták a szabályok, legtöbbször indokolatlanul, ami a diktatúra egyik fő ismérve. Hogy a hallgatóság mégse érezze úgy, hogy illegális ülésen vesz részt, amikor Első Emelet-koncerten van, a szöveget teletűzdelték könnyen emészthető, evidenciaként ható, frázisoknak is beillő szólásokkal és egyéb figyelemelterelő szójátékkal, mint például a „Tilos tíz után dáridózni / Tilos a buszon rádiózni / Tilos az asztalnál könyökölni / Tilos a mozgólépcsőn ülni”. Ha jobban belegondolunk, ennek az első sorában is van egy fricska a rendszer felé, hiszen a 80-as

évek első felében a szórakozóhelyeken még valóban nemigen lehetett este tíz óra után élő koncertet hallgatni, azokat a csendháborítási rendeletre hivatkozva be kellett fejezni erre az időpontra, míg a nyugati „szabad” világban későbbi időpontokban is lehetett koncertezni a kijelölt szórakozónegyedekben. Ez még a már jóval korábban emblematikussá vált Budai Ifjúsági Parkra is vonatkozott,¹¹ ahol még a legnagyobb tombolásokat is le kellett hűteni az adott időpontra, mert a színpadon elnémították a hangszereket, a lámpákat felkapcsolták a rendezők, és magnóról felcsendült Zsoldos Imre interpretálásában az *Il Silenzio* megnyugtató dallama. Az Első Emelet egyébként először 1983. május 1-jén lépett színpadra, a Karthago előzenekaraként,¹² ami meglehetősen bizzar párosítás volt, ugyanez év júniusában azonban már finomítottak ezen a szervezők, mert a Prognózissal tették őket egyazon műsorba,¹³ júliusban egyes források szerint a Minivel és a Colorral,¹⁴ augusztusban még egyszer a Prognózissal,¹⁵ míg szeptemberben – nomen est omen – a Szeptember együttesel léptek fel;¹⁶ ez a legutóbbi összeállítás passzolt zeneileg leginkább hozzájuk. Az utolsó koncertjét az Első Emelet a Budai Ifiparkban annak végleges, 1984. szeptember 23-i bezárása előtt két hónappal adta 1984 júliusában, a Boutique együttesel.¹⁷

A csúcson – sikeres nagylemezek a kompromisszumok jegyében

Az 1985-ben megjelent második nagylemezén az együttes jóval visszafogottabb hangnemet ütött meg és szövegvilágot alkalmazott, talán ők is úgy érezték, hogy ideológiai értelemben eljutottak a falig – legalábbis, ha nem akarták magukra haragítani a döntéshozókat –, így inkább maradtak a szerelem, a helyzetkomikumok és már-már az ezotéria könnyedebb világában. Az *Édes évek* című számban található nyomokban némi szabadságvágy, leginkább a refrénben, amelyben megéneklük, hogy „Szállj csak, szállj csak szabadon / Szállj csak végtelen utakon! / Minden perced jutalom / A láncok nélküli napokon”. Ezt is lehetett azonban úgy magyarázni, ha valamely korifeus nagyon firtatta, hogy a független, még családalapítás előtti felnőtt létet jeleníti meg. Az utolsó versszak első sora hagy még némi gondolkodnivalót, amikor a befogadó azt hallja, hogy „Bárhogy is fáj minden lesből jött

¹⁰ Schuster Lóránt, a P. Mobil vezetőjének személyes közlése. (2018. augusztus 21.)

¹¹ A Budai Ifjúsági Parkról lásd részletesen *Volt egyszer egy Ifipark...* Szerk. VASS Norbert, Bp., Design Terminál Nemzeti Kreatívipari Központ, 2016

¹² *Pesti Műsor*, 1983, 17. sz., 72.

¹³ *Pesti Műsor*, 1983, 23. sz., 50.

¹⁴ Ezt az azóta megszűnt elérhetőségű zeneszakmai portál, a www.rockmuzeum.ini.hu írta, de a *Pesti Műsor*ban csak a Mini és a Color szerepelt.

¹⁵ A Prognózis előzenekaraként a *Pesti Műsor* a Ninive együttest tüntette fel. A www.rockmuzeum.ini.hu sorolta ide az Első Emeletet.

¹⁶ *Pesti Műsor*, 1983, 37. sz., 42.

¹⁷ *Pesti Műsor*, 1984, 28. sz., 42.

pofon”, de ezt is be lehetett úgy állítani, hogy a magánszférára vonatkozik. Az *Idegenek a városban* akár pusztán a cím alapján is utalhatna a szovjet megszálló csapatokra, de olyannyira finoman megfogalmazottak a mondatok, hogy még a gyanú árnyéka sem vetül a csapatra. Az idegenek mindenesetre álarcot hordanak a szöveg szerint, amivel elkülönítik magukat az őshonos lakosságtól, ami akár utalhat a szovjet katonaruhákra is. Ezen a lemezen talán a *Kutyavilág* a legérdekesebb hangvételű szám, amely az erősebbek hatalmaskodásait írja le a gyengébbek felett. Ez bőven értelmezhető politikailag is, hiszen a Szovjetuniót már akkor is „nagy testvérként” emlegették, amely időnként benyújtja a magyaroknak is a számlát. Ebben a számban a kutyák – ahogyan a börtönőrök is – „Őrzik szigorúan a felségterületet / Hisz van még, aki talán oda-merészkedhet”, s ezzel a privilégiumaikat is óvják. A különböző kutyafajták bemutatása akár a keleti blokk országainak különbözőségére is utalhat, az ebek másfajta reakciói pedig az államok eltérő történelmi háttereit szimbolizálhatják. Az alapvetés és a realitás azonban az a dal szerint és a valóságban is, hogy a kisebbek soha nem tudják legyőzni a nagyobbakat, hiába is lázadoznak ellenük (ebben akár 1956-os áthallás is lehet), a nagyobbaknak pedig soha nem elég a hódításokból: „A kiskutya nem eszi meg a nagyot / De a nagy zabál, hiába jóllakott”.

Az időközben 1985-ben megjelent második Első Emelet-kislemezen nem található politikailag értelmezhető dal, és az 1986-ban kiadott harmadik LP sem dúskál efféle momentumokban. Az utóbbin található *Neurovízió* a világpolitikai helyzetet és az erőszak terjedését kritizálja, a *25 este New Yorkban* pedig kifejezetten magánéleti szálakat boncolgat, így különösebb jelentősége még akkor sincs a földrajzi helyszínnek, ha az történetesen éppen Amerika, hiszen az együttes már dolgozott fel amerikai illetőségű témát, sőt, a következő, sorrendben negyedik lemezén ennek a számnak még lesz is folytatása, *Levél New Yorkba* címmel. A harmadik nagylemezen található *Emelet-induló* ugyan kifejezetten generációs jellegű lelkesítő dal (bár azt is éneklük benne, hogy „nincs korhatár”), amit a koncerteken a rajongók kórusban énekelhettek, de azért itt található egy kis rendszerkritika. Megjelenik a házmaster figurája, aki köztudottan a besúgó színönimája volt nemcsak a holokausz idején, de a kommunista időkben is, így aki vele került szembe – ahogy a dal főhőse is –, az tulajdonképpen a fennálló rendszerrel konfrontálódott. Ugyanebben a nótában hangzik el a végén, hogy „itt nincsenek jelszavak”, ami kifejezetten a korabeli kommunista szlogenek, felvonulási jelszavak és jelmondatok létjogosultságát kérdőjelezte meg. Az *Új harci dal*

szempontunkból csak egy fontos mozzanatra hívja fel a figyelmet, nevezetesen, hogy a küzdelem legyen tisztább – hogy ez miféle harc is lehet, azt mindenkinek a fantáziájára bízunk.

Ennek a lemeznek a legnagyobb slágere egyértelműen az *Állj, vagy lövök!*, amit viszont meglegyintett a cenzúra szele. Az MHV ezzel a címmel és az ennek megfelelő refrénnel vette fel ezt a számot, de a Magyar Rádió nem vállalta a szerintük paramilitáris szlogent, hanem „Állj, vagy jövök!” változatban vetette fel a zenekarral. Így fordulhatott elő, hogy a vajtfülű hallgatók kétféle verzióban ismerhették ezt a zeneszámot, a lemezen és a koncerteken *Állj, vagy lövök!*-ként, míg a rádióban *Állj, vagy jövök!*-ként. Egyébként a rádió által szervezett *Tessék választani!* című versenyen is csak az *Állj, vagy jövök!* verzióban mutathatták be ezt a dalt. A rádióban értelemszerűen kezdetben az ott készült felvételt sugározták, mígnem egyszer csak mégis eredeti MHV-s formájában került adásba, mert egy rádiós munkatárs becsempészte az MHV-változatot az egyik műsorba. Az ügynek nem lett különösebb következménye, ettől kezdve folyamatosan *Állj, vagy lövök!* formában sugározhatták a szerzeményt.¹⁸ Ebből kitűnően látszik, hogy a Magyar Rádióban a cenzúrát ebben az esetben túlzott mértékben alkalmazták, túlságosan is megakartak felelni a vélt „felsőbb” elvárásoknak, holott annak semmiféle valóságalapja nem volt. Az eset mindamellett értelmezhető az MHV és a Magyar Rádió közötti kultúrpolitikai villongásnak is, ami ezek szerint még az enyhülés időszakában sem hagyott alább, illetve felfogható úgy is, hogy a Magyar Rádió óhatatlanul szigorúbb cenzúrát kellett gyakorolnia az MHV-nél, mert sokkal több emberhez – gyakorlatilag mindenkihez a magyar lakosság körében – jutottak el, mint a lemezgyáriak.

1987 elején nagy változáson ment keresztül az együttes: az Első Emeletből kivált Kisszabó Gábor és Tereh István, hogy megalapítsák a Step együttest (ami nem lett igazán sikeres). A négy főre olvadt zenekar aztán rácaffolt a kétkedőkre, és egy vendégzenészekkel kiegészült, sikeres sportszarnokturné után még ugyanez év őszén kiadta negyedik nagylemezét. A tradíciókhoz ragaszkodva ennek sem adtak címet, és ha lehet, akkor még a harmadiknál is apolitikusabb szövegű zenei anyagot állítottak össze. Azért itt is akadnak töredékben olyan mozaikdarabok, amelyek mégis beilleszthetők a tanulmány címében felvázolt sorba. Ide tartozik a *Labirintus* című számuk, amelyben arról énekelnek, hogy „Végtelen a lehetőség, vagy talán túl kevés / És a választás csak illúzió”, ami az értelmezések egyike szerint az egypártrendszer lényegére tapint rá. A *Libero-légió* alapjaiban játékos szám, de ha úgy

¹⁸ Kisszabó Gábor zenekarvezető személyes közlése. (2004. október 9.)

akarjuk, „A főokos előtt mindig viselj álruhát” a szocialista rendszerre jellemző egymás előtti őszintétlen magatartást parodizálja.

A rendszerváltás lemezei

Az 1988-as kiadású *Naplemez* lett az első, amelyet CD-n is kiadtak, még mindig négyfős felállással, de a rajongók számára igencsak jó hírt jelentett, hogy ezután nem sokkal Kisszabó Gábor visszatért az együttesbe, miután félig viccesen a zenekar meghirdetett egy „Basszusgitáros keresztetik” elnevezésű versenyt, amelyet a régi-új bőgős nyert meg. Az ekkorra már a korszak névadóját, Kádár Jánost elvesztő – azaz elnöki posztra felfelé buktató – MSZMP által uralt egypártrendszert szemlátomást jobban lehetett kritizálni, ezt meg is tette a zenekar az ezen a lemezen szereplő *A la carte* című számában. Ebben, miközben az élet jóízűségéről énekelnek, arról panaszkodnak, hogy nincs igazi választás bízva az emberekre: „De én csak azt kapom / Amit kifőztek nekem / Értem teszik, de miért nélkülüm?” Kimondják a kádári kisemberek gyerekként való kezelését, hiszen ekkoriban a pártállam az emberek feje fölött döntött a legfontosabb ügyekről, és a „választások” sem voltak igaziak. Hozzá kell tennünk

azonban, hogy ez az állapot igen sokaknak megnyugvást és biztonságérzetet nyújtott, többek között ez is lehet az oka a még ma is megfigyelhető Kádár-nosztalgianak. A szöveg további része sem hagy kétséget afelől, hogy az akkori állapotok az Első Emelet fiataljainak nem feleltek meg: az általuk hallott lózungokat nagy zöldségeknek nevezik, amikkel megtömik a fejüket „rendesen”, s ebbe bele is lehet szédülni. A refrénben aztán egyértelművé teszik, hogy egyáltalán nem az étkezésről szól ez a szám, hiszen „Én már sok mindent lenyeltem / Úgy érzem, torkig vagyok”, ami nyilvánvalóan a választás hiánya miatt alakult ki, ugyanakkor felhozzák azt is, hogy az életükkel még nem laktak jól, azaz még sok mindent várnak az előttük álló évektől. A refrént aztán megismétlik, amelynek során még drasztikusabban fogalmaznak: „Mások többé én helyettem – amíg finom vagyok! – / Ne írják meg az étlapot!”, ami a gasztronómia nyelvéről magyarra lefordítva annyit tesz, hogy semmiképpen ne felsőbb utasítások döntsék el, mi a jó a fiataloknak és általában véve az embereknek, hanem ezt dönthessék el ők maguk. Azokkal szemben viszont, akik ellenkeznek, és több közül akarnak választani, retorziókat alkalmaznak, ahogy a dalszövegből is kiderül: „Jön a rizsa meg a nyakleves / Fiam, te turkálsz csak, és válogatsz / Pedig ez soha-soha nem helyes, és kü-

Az Első Emelet
énekese, Kiki
(Patkó Béla)
a KEK
Pop-meccs
gáláján 1986
februárjában
© fortepan,
adományozó:
Szalay Zoltán



lönben is / Választani csak egy közül érdemes”. A Geszti-féle poénok itt sem maradnak el, ezután amiatt lamentál a dal, hogy a svédasztalról mennyi mindent lehetne választani, de jelen körülmények között biztos, hogy skót a főszakács, ami azt jelenti, hogy még ezt figyelembe véve sem biztos, hogy jól járnának a „választók”. Ugyanezen a lemezen a slágerré vált *Boldog névnapot!* is utal az akkori közállapotokra, amikor egy fél mondat erejéig az áremelkedésről esik szó, a *Drakula táncol*ban pedig Transsylvania hegyezi fogát a címszereplő, ami akár értelmezhető az akkori román párt- és állami vezetőre, Nicolae Ceaușescu is. Nincs politikai felhangja, mégis megemlíthető, hogy költői képekkel ugyan, de a rocktörténeti előzményekhez képest meglepően egyértelműen szól a nemek közötti szerelem testi beteljesüléséről a *Szexpedíció*, ami ellen 1988-ban már a szocialista prudéria szószólói sem emelték fel a szavukat.

A rendszerváltás sodrában, 1989-ben napvilágot látott *Vadkelet* című nagylemezük volt az, amelyen már újra együtt játszott az „ötös fogat”, ismételtén kiegészülve Kisszabó Gáborral. Már a cím is beszédes, hiszen a Vadnyugathoz hasonlatosnak tartották a zenészek a keleti blokk országainak átmeneti viszonyait, ahol a szöveg szerint a túlélők várakoznak arra, hogy „vajon mit hoz a tegnapunk”. Ez a megállapítás telitalálat, 1989-ben talán még ők sem sejtették, hogy mennyire, hiszen alapvetően a pártállam vezényelte le a hatalomátadást, amivel sok – itt most nem részletezendő – szempontból meghatározta az 1990 utáni közélet állapotait is, megkötvé ezzel az első szabadon választott kormány kezét. A szöveg sajnálatát fejezi ki amiatt is, hogy a brezsnyevi pangás évei és az azt követő időszak elvették az emberhez méltó élet lehetőségét („De az egyszer volt éveket / Nem adja vissza a Vadkelet), az egymásnak feszülő politikai felek vitái miatt pedig „És csak félni lehet / Ha csőre töltjük az érveket”. Az igazi élet azonban megint beindult, amit az „És az óra újra jár” sor jelez – talán még Bill Haley *Rock Around The Clock*ja is benne van –, és 1989-ben már szabadon leírhatták, hogy „a rendes úttörő sosem volt vidám”. A házfalakon lévő – valószínűsíthetően politikai hirdetésekhez használt – arcokat átmenetinek titulálták, és sok esetben kiderült, hogy igazuk volt, a létbizonytalanságot pedig híven jelzik az „És lehet, hogy a fej is / Csak átmenetileg / Ül a válladon”.

Sokkal könnyedebb változatban tárja elénk ezen a nagylemezen a változás éveit a *Klinikai eset*, amelyben humoros módon Brinkmann professzorra való szavazásra bizdítanak, bár „pártja nincs”, és „Oly messze még a napzárt / Mint a közmegegyezés”. Az *Órjárat az égen* című számban is megjelenik a rendszerváltáskori bizonytalanság érzése, ami az „Itt mindenki vár, valakire vár” formulában ölt testet. A *Minden oké* tipikus slágerszám, amely ennek

ellenére szintén tartalmaz korszellemiséget tükröző mondatot: „Itt az idő, hogy átírjuk a szerepeket”, ugyanis „A tegnap után, a holnap előtt” áll az ország. A *Valahová valakivel* szintén ismertté lett, és ugyan magánéleti problémákról szól első hallásra, de ott van benne az is, hogy „Jó lesz majd, ezt üzeni a mosoly egy új plakátról / De nem szépül hozzá a jelen idő magától”, éppen ezért „Nem ez a hely, ami ma kell, nem ez a hely, ahol kellek”. A lemezt záró *Subiduma* pedig kifejezetten magán viseli a rendszerváltozás átmeneti időszakának verbális jegyeit, amikor arról szól a dal, hogy „Itt élned, halnod, de ez a harc se végső / Mert szabad már, de nem lehet még / Az az igazság, gazság ez még”. A politikai felhangú szólamoktól azonban már 1989-ben is lehetett távolságot tartani, ahogy azt a refrén is jelzi: „Tele van a vén Duna, mondd minek ez a / Sok subidubi subiduma”.

Az 1990-es *Kis generáció* érdekessége, hogy a „nagy generáció” egyik, ha nem a legnagyobb alakjának, Szörényi Leventének a fia, Szörényi Örs éppen az Első Emeletben dobolta ezt a számot az akkorra már megcsappanó számú koncertjeiken. Az együttes utolsó bakelitlemezén a változás szelét jól jelzi, hogy ezt a hanghordozót már nem az MHV-nél, hanem az akkoriban újonnan alakult, magántulajdonban lévő lemezkiadók egyikénél, a Protonnál jelentették meg. A címadó *Kis generáció* is egyfajta lenyomata a rendszerváltásnak, azon túlmenően persze, hogy nemzedéki himnusz. A „Jó a helyzetünk / A hírek most is erről szólnak / És ezt hinni volna jó” kezdetű refrén már egyértelműsíti, hogy a média közléseinek nem mindig szabad hinni, ami akár csak egy-két évvel korábban sem volt kimondható, bár a Kádár-rendszerben sokan megtanulták a sorok között olvasni az újságokat. A rendszerváltás folyamatának lezártsága és ebből következően a könnyűzenei élet ellenzéki voltának megszűnése érződik ki azokból a sorokból, miszerint „Elfűjt a szél lázat és lázadást / Ma hamburgerbe szorult a rock and roll / Mondd, mennyit ér mindaz, amit elmondtál / A régi napokról?”. Ebben azonban benne van nemcsak az, hogy a nyugati tömegkultúra némiképp paradox módon részben felfalta, részben eljelentéktelenítette a hazai populáris szcéná jelentős részét, hanem az is, hogy mindaz, amit ellenzéki felhanggal eldaloltak a zenészek a közönségnek a Kádár-rendszerben, az értelmetlenné vált. Realisztikus képet fest a rendszerváltás folyamánként kirabolt országról és ezzel összefüggésben a lakosság jelentős részének átmeneti elszegényedéséről a *Szombat esti gáz*, amikor azt énekelik, hogy „Mert haha, laza ez a haza, szabad, ami tilos, csak a zsebünk lapos”, a létbizonytalanság és a jövő tisztázatlansága pedig megjelenik a „Most jó, mert biztos a most, de a holnap még semmilyen / És nem jön semmi jel”.

Koncertek: korbács és kalács

Az Első Emeletnek nemcsak a szövegei súrolták időnként a cenzúra által kijelölt jó ízlés határait, de egy Zala megyei koncertjükön közvetlenül is megéreztek a hatalom Damoklész kardjaként felettük lógó karját néhány gumibot képében. Történt ugyanis, hogy énekesük, Kiki pusztá figyelmetlenségből egy 56-os számozású kosárlabdás pólót húzott magára, de azt elfelejtette, hogy aznap éppen október 23-át írtak. Két szám között a rendőrök gyorsan lehívták a színpadról, hogy öltözzön át, amit az énekes először nem tudott mire vélni, de gyorsan felvilágosították a Kádár-rendszer számára kényes helyzetről, és a ruha-csere után folytatódhatott a koncert, mintha semmi sem történt volna. Következő nap Budapesten az V. kerületi rendőrkapitányságon ki is hallgatták az esetről az énekest, de végül különösebb retorzió nem lett a dologból. Mindenesetre ez az eljárás egyúttal a velünk élő történelemre is bizonyíték, mert a rendszerváltozás után az együttes járt még ugyanezen a helyszínen, amikor odament hozzájuk egy ember, és bemutatkozott: ő volt az a rendőr, aki rendre utasította Kikit, és nevetve mentegetőzött a csapatnak, akik persze viccel ütötték el a szituációt.¹⁹

Az együttes legnagyobb sikereinek egyik színhelye, a Kertészeti Egyetem Klubja (KEK) is a hatalom érdeklődésének középpontjában állt, amire jó példa, hogy a szórakozóhely már 1974. december 9-én beszámolt a párt ifjúságpolitikai határozatának végrehajtásáról a párt budapesti végrehajtó bizottságának megemlítve, hogy hétvégenként könnyűzenei programokat is rendeznek.²⁰ Ide tartoztak a Pop-Meccs gálák is, ahol rendszeresen „össze-csaptak” a 80-as években az Első Emelet és az R-GO drukkerhadai. A két együttes közül kellett kiválasztania a befutót Wilpert Imrének, az MHV főszerkesztőjének, aki végül az R-GO-val szemben az Első Emeletben látta a biztosabb befektetést, amikor hagyta, hogy az együttes tagjai tomboló sikerű SOTE Klub-béli koncertjük után meggyőzzék, hogy adják ki a nagylemezüket. A rocktörténeti hagyomány szerint ekkor hangzott el a szájából az ominózus mondat: „Együtt sírunk, együtt nevetünk!”, azaz kockáztatnak, és együtt buknak, vagy együtt viszik sikerre az Első Emelet első nagylemezét 1984-ben.²¹ Mint utóbb kiderült, Wilpert jó vásárt csinált a zenekarral, mert sorra érték el az aranylemezeket. Kelltek is ezek az aranylemezek az MHV-nek a bevétel biztosítása érdeké-

ben, és ezért még különleges lépésekre is elszánta magát. Időben a rendszerváltás felé haladva az MHV és az ORI ugyanis egyre szorosabb megállapodásokat kötött a profitszerzés növelésének vagy legalább stabilizálásának reményében, ami az együttest is érintette. 1986. február 16-án például arra vonatkozóan szerződött egymással a két monopolcég, hogy a nyári balatoni turnék koncertjei előtt – amelyeket az Első Emeleten kívül a Dolly Roll, a Neoton és a Z’Zi Labor adott – az ORI tíz-tíz percen reklám hangzóanyagot sugároz az MHV lemezeit hirdetve.²² Ezekből az ügyekből következően ebben az időszakban a két intézmény jó viszonyt ápolt egymással, együttműködésükre jó példa, hogy amikor 1987-ben a Z’Zi Labor és az Első Emelet is azt kérte az ORI-tól, hogy addig nem szeretnének sportcsarnokokban koncertet adni, amíg nem jelenik meg az új lemezük, amik viszont késtek, a kérelmüket elfogadták. Ezért az ORI azt kérte a debreceni Kölcsey Művelődési Központ igazgatóhelyettesétől, Demény Györgytől, hogy a korábbi megállapodásukat tekintse semmisnek,²³ és ugyanígy tettek a miskolci és a szolnoki sportcsarnokokkal is.²⁴

Az ORI-val ápolt kapcsolatukat mutatja, hogy gázsímelési kérelmet is adtak be az intézmény illetékes bizottságához,²⁵ amely Berkes Gábor zenekarvezetőnek 1987. augusztus 14-én ígéretet tett arra, hogy a következő bizottsági ülésen határoznak ügyükben.²⁶ Az ORI-nak azonban más alkalommal az Első Emelet kapcsán is meggyűlt a baja az ajkai Nagy László Művelődési Központtal (akik többször mondtak le máskor is előadásokat az ORI-nál úgy, hogy azokat már hónapokkal korábban leköttették a művelődési központ írásos megrendelője alapján), mert az Első Emelet-koncert után két és fél hónapot kellett várniuk, hogy megkapják a nekik járó összeget. Persze az Első Emeletet mások mellett sokszor arra is felhasználták, hogy busás összegeket fizethessenek ki az MHV-korifeusoknak, akár úgy is, hogy az apparatcsikoknak erősen megkérdőjelezhető volt a tényleges szakmai közreműködése. Így a *Szívdobbanás* című koncertre egy-szeri megbízási szerződést kötött az ORI Wilpert Imrével a műsor színpadra állítására, megszerkesztésére, perczett műsortükör elkészítésére, a zenei próbák irányítására és az előadás „levezénylésére”, amiért tízezer forintot adtak neki. A koncerten az Első Emeleten kívül fellépett Kovács Kati, Soltész Rezső, Turi Lajos, Demjén Ferenc, Karácsony János, Szánti Judit és Faragó Judy István.²⁷

¹⁹ Kiki, az együttes énekesének személyes közlése. (2020. február 23.)

²⁰ Budapest Főváros Levéltára (BFL) XXXV. 1. a/4. (Az MSZMP Budapesti Pártbizottsága Végrehajtó Bizottságának jegyzőkönyvei), 1974. december 9.

²¹ WILPERT Imre: *Dübörög a basszus. Egy popmenedzser emlékiratai*. Bp., Duna, 2008, 120–126., 152–155., 173–175.

²² MNL OL XXVI-I-67 4. d. 987.

²³ MNL OL XXVI-I-67 5. d. 2594.

²⁴ MNL OL XXVI-I-67 5. d. 2595–2596.

²⁵ MNL OL XXVI-I-67 5. d. 3861., 3864–3868.

²⁶ MNL OL XXVI-I-67 6. d. 4237. Azonban a beígért határozat egyelőre nem fellelhető az ORI iratai között.

²⁷ MNL OL XXVI-I-67 4. d. 578.



1989-ben az ORI vezetése tapasztalhatta, hogy bár a konkurenciaharc fokozódott a többi koncertszervező irodával, az együttesek egy része mégis visszatért az ORI-hoz, így tett többek között az Első Emelet is, látván, hogy a rendezőgárda még mindig ott a legprofibb. Már újra az ORI-val dolgoztak, amikor 1989. október 6-án Gál Iván, az ORI művészeti vezetője elkészítette összefoglalóját az az évi nyári tapasztalatokról, amelyben az állt, hogy a nyaralások drágulása és a növekvő rezsiköltségek miatt egyre kevésbé tudtak nagy bevételre szert tenni. A könnyűzenei koncertekről leírta, hogy gazdaságilag jövedelmezők voltak, a legsikeresebb együtteseket ORI-turnéra vitték, kivéve az Első Emelet és a Napoleon BLD zenekarokat, akiknek „önbizalmát azonban növelnünk szükséges”, mert nem vállalták a hosszú ORI-turnét. Nagy

valószínűséggel itt nem az önbizalom hiányáról volt szó, hanem arról, hogy az ORI egy hosszabb turnéra mégsem biztosított nekik megfelelő anyagi kondíciókat.²⁸ Sok ideje nem maradt azonban az ORI-nak az Első Emelet menedzselésére, mert egyrészt az együttes 1990-ben végül mégis a maga kezébe vette az ügyeit (ekkor Bogdán Csabát tartották számon a hivatalos helyeken zenekarvezetőként), amely döntésben szerepet játszhatott az előbbi momentum is, másrészt a rendszerváltás egyik legutolsó akkordjaként, 1991. június 30-án megszüntették az egykorvolt monopolcéget. Érdekes módon a zenekar sem sokkal élte túl a rendszerváltást, 1992-ben feloszlott, hogy aztán hosszú szünet után újra összeálljon, és – igaz, már nem az eredeti felállásban – folytassa a zenélést.

A Napoleon Boulevard és az Első Emelet a Váci utcában 1987-ben
© fortepan, adományozó: Urbán Tamás

²⁸ MNL OL XXVI-I-67 39. d. A nyári balatoni programok értékelése.

A művészet mindenké

Az utópista szocializmus törekvései és megvalósulásának kérdései a szecesszióban

A XIX. századi lakóház-építészet változásai a társadalmi viszonyok tükrében

A XIX. század közepén a burzsoáziával egy időben megszületett proletáriátus elviselhetetlen nyomorban szenvedett. Ez az ellentét új, megoldásra váró problémákat hozott felszínre, amelyek a társadalom minden rétegét érintették. Ezek megoldására vállalkozott a szocializmus. Haskó Katalin tanulmánya szerint a fogalmat az elsők között a brit Robert Owen használta 1827-ben, szövetségi elveit megjelölve, az 1838-as *Brockhaus Lexikon*ban pedig a „szocializmus” a politikai egyenlőség mellett a materiális és szociális egyenlőség biztosítását jelentette valamennyi társadalmi osztály számára.¹

Az utópista szocializmus fogalma Karl Marx és Friedrich Engels 1848-as *Kommunista kiáltványában* bukkant fel először mint nem hatékony irányzat, amely a polgárságot igyekezett meggyőzni elvei helyességéről. Az 1910-es években elnevezett modern szocializmus – amely a Marx és Engels-féle tudományos szocializmust jelöli² – azonban a munkásosztálytól várta a társadalom újjáalakítását. Az 1916-ban megjelent *Előre* című szocialista folyóirat szerint a modern szocializmus nem az emberek belátására apellált, hanem tudományosan bebizonyította – legalábbis propagálói szerint –, hogy a mai társadalomnak meg kell szűnnie, akár akarja a polgárság, akár nem, mert a gazdasági körülmények magukkal rántják a rajtuk felépülő egész társadalmat.³

Karl Marx is tanulmányozta a különböző utópista szocialista szerzők munkáit, így eszméi és olyan történelmi események híre, mint az 1842-es brit chartista mozgalom sztrájkja, Poroszországba is eljutott, s felélénkítette a munkásmozgalom iránti érdeklődést.⁴ Később a szocializmus

művészetben is megnyilvánuló térhódításában fontos történelmi adalék, hogy a poroszok által kitagadott Marx előbb Párizsban, majd onnan is száműzve Brüsszelben, azt követően pedig az 1850-es évektől Londonban fejtette ki tevékenységét.

Az utópista szocializmus alapvetései a művészetben

Keserü Katalin szerint a XIX. századi Anglia a művészetben olyan új szempontot mutatott fel, amelyre más országokban is felfigyeltek, és ez művészet és társadalom szoros kapcsolatának, egymásrautaltságának felfedezése volt. Mivel ez a gondolat a tradícióra épített, hazánkban is érdeklődést váltott ki mint a Monarchiából önállósulni vágyó országban.⁵

Az Arts and Crafts mozgalom az ekkoriban különvált művészetet és kézművességet újra egyesítve arra törekedett, hogy a művészi alkotást és annak élvezetét az egész nép számára elérhetővé tegye. Oscar Wilde szerint „van, akik arra vágyakoznak, hogy a szépség ne legyen csupán a gyűjtők műtűrke-kollekciójának és a múzeumok porának rabja, hanem legyen mindannyiunk természetes és nemzeti örökségévé...”⁶

A mozgalom két legnagyobb hatású alakja John Ruskin és William Morris volt. Pók Lajos tanulmányában arról ír, hogy Morris érdeme, hogy a művészet hanyatlását ugyanazokban az okokban kereste, amelyek az emberi kapcsolatokat is megbontják, megmérgezik, és egyre embertelenebbé teszik a kapitalista társadalmi rendszert. Nézete szerint a művészetek hanyatlása a reneszánszban keresendő, amelyben a rabszolgatartó görögök és rómaiak művészetének eszméire tekintettek vissza, s megterem-

¹ HASKÓ Katalin: Ki „találta ki” a szocializmust? Az utópista szocialisták elképzelései a szocialista társadalomról = *Párttörténeti Közlemények*, 1988, 4. sz., 149.

² Bihari Mihály szerint mindkét irányzat, tehát az utópista szocializmus és a Marx és Engels-féle szocializmus is az elméleti szocializmusok köréhez tartozik. BIHARI Mihály: *Szocializmuselméletek és -ideológiák* = *Confessio*, 2005, 2. sz., 19.

³ *Utópia és tudományos szocializmus* = *Előre. Képes folyóirat*, 1916, 1–50. sz.; 1916, 29. sz. 2–3.

⁴ HASKÓ Katalin: *Utópista szocialista társadalomelméletek a XIX. század első felében* = *Múltunk. Politikátörténeti Intézetnek folyóirata*, 2001, 2–3. sz., 21–43.

⁵ KESERÜ Katalin: *Az angol tradicionalista (organikus) modernizmus útjai Magyarországon a századforduló művészetének tükrében* = *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon I–III.* Szerk. BÉKÉSI Imre et al., Budapest, Szeged, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1993, I., 110.

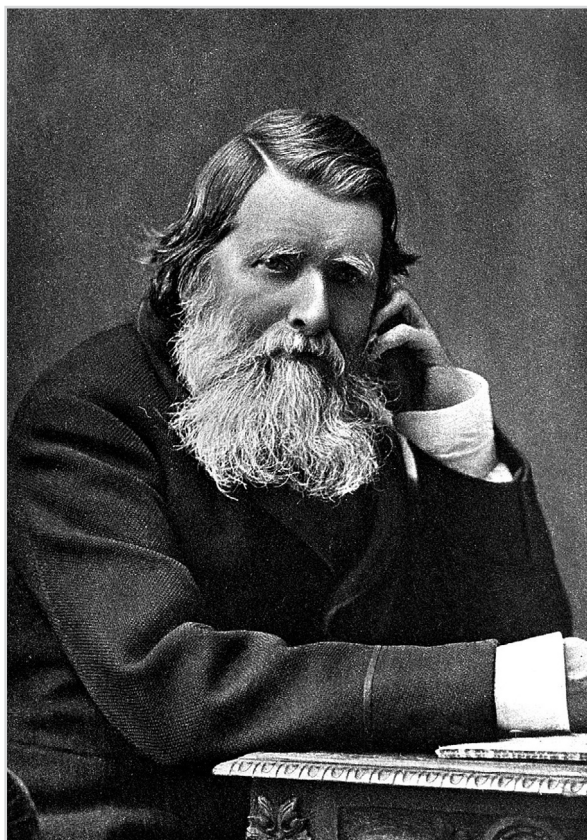
⁶ WILDE, Oscar: *Művészet és dekoráció*. Ford. SUPKA Géza = *A szecesszió*. Szerk. PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1977, 190.

tették a kiváltságos kevesek művészetét. Nézeteit széles körben igyekezett terjesztetni a burslemi városházán 1881-ben megtartott, *Remények és félelmek a művészetért, A szépség a mindennapi kenyér, Hogyan lettem szocialista?* című előadásaival. Ezenkívül részt vett a Szociáldemokrata Föderáció munkájában,⁷ együtt dolgozva Marx legkisebb leányával, Eleanore Marxszal. 1885-ben a Föderáció vezetői közül többen kiváltak a szervezetből, köztük Morris és Eleanore Marx is, és létrehozták az ugyancsak rövid életűnek bizonyult Szocialista Ligát, amelynek tagja volt Raymond Unwin építész – aki sógorával, Richard Barry Parkerrel tervezte például a hazánkban is ismert Hampstead kertvárost – és Walter Crane iparművész is. A liga hivatalos folyóiratában, a William Morris által kiadott *Commonweal* (*Közjó*) című lapban az építészek cikkei is megjelentek.

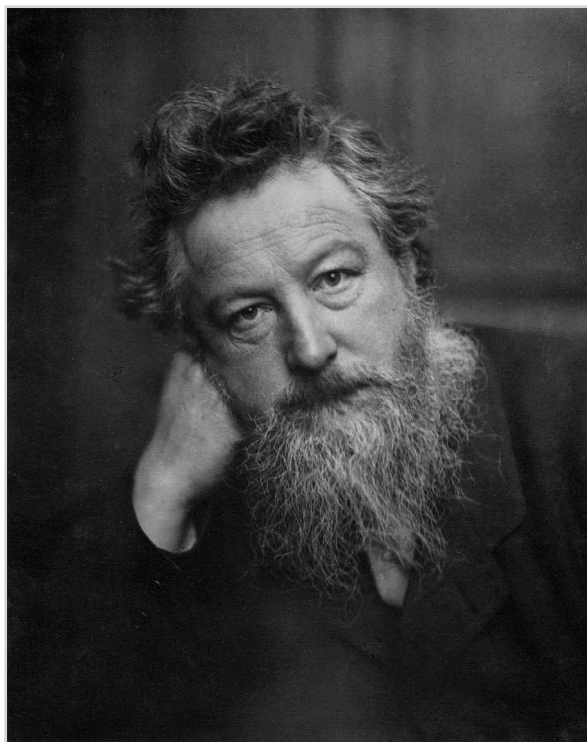
Talán még nagyobb hatással volt kora művészeire John Ruskin elméleti munkássága, aki 1849-ben fogalmazta meg az építészet legnagyobb erényeit, azokat a „lámpásokat”, amelyek a helyes építés útját mutatják, világítják be. Az *építészet hét lámpása* című munkájában az erények: az építés mint áldozat, az anyagból és szerkezetből fakadó igazság, az építésből mint erőfeszítésből fakadó erő, az Istentől fakadó szépség, az ételleliség, a kultúra iránti tiszteletből fakadó emlékezet és a nem öncélúság vezérelte engedelmesség, amely korai angol értékekből, azon belül a legbiztosabb stílusból, a gótikából eredeztethető.

Velence kövei című könyvében szintén a gótikus építészetet tartotta követendő példának, mert a gótikus épület építőmunkása az újszerű formák megalkotásán keresztül erkölcsi értelemben szabad ember volt. Ezek a gondolatok igen nagy hatást gyakoroltak William Morrisra, aki a gótika természetéről szóló fejezetet az igazi szocializmus megalapításának tekintette.⁸ Ruskin elveinek jegyében esténként munkásokat tanított finom minták rajzolására a Workmen's College-ban, valamint szintén a munkásosztály számára létrehozta 1875-ben a St. George's Museumot Sheffieldben. Földényi F. László tanulmányában továbbá leírja, hogy Ruskin elköteleződése jeléül London legnyomorúságosabb negyedében tizenöt családi házat építtetett a szegények számára, a British Museum környékét pedig példamutatás gyanánt maga seprte fel.⁹

Az *élet és a művészet* címmel, 1870-ben megjelent előadásában arról írt, hogy a művészet milyen fontos szerepet tölt be az ideális társadalom és az ember életében, társadalmi hovatartozástól függetlenül: „milyen öntudatossá válhatna, milyen komollyá, hogy tele lenne pontos és jeles tudással, nem élne benne irigység – mert értené a terem-



John Ruskin,
1882
Fotó: Herbert
Rose Barraud
© Wikimedia
Commons



William Morris,
1887
Fotó: Frederick
Hollyer
© Wikimedia
Commons

⁷ Anglia első szocialista pártja, a Social Democratic Federation 1881-ben alakult Londonban.

⁸ FÖLDÉNYI F. László: *Eszmény és valóság ellentmondása Ruskin munkásságában* = *Magyar Filozófiai Szemle*, 1975, 5–6. sz., 580.

⁹ Uo., 590.

tés végtelenségét, érezné, milyen értékes és mégis mennyire csekélyke semmi az, amit tett. Gondoljuk el a közre háramló előnyöket is: mennyivel hatalmasabb érdeklődés nyilvánulna meg a művészet iránt, milyen könnyen, kellemesen lehetne tökéletes tudást elsajátítani bármely téren; és összehasonlíthatatlanul többen foglalkoznának vele, üdvös és hasznos kenyérkeresetként nem különben; miriádnyi kisebb tehetség indulhatna hasznos irányba ahelyett, hogy nyomtalanul elkallódna, mint most.”¹⁰

Ruskin úgy vélte, hogy a művészetek nemcsak formát adnak a tudásnak, és vonzóvá teszik azt, ami hasznos, hanem olyan tárgyakat is láthatóvá tesznek számunkra, amelyek a tudomány segítségével nem lennének leírhatók, vagyis nemessé teszik a mindennapi használati tárgyakat.¹¹

A művészi munka kezdete pontosan ezért az ember által megmunkált föld tisztán tartásával és saját elméjének felszabadításával kezdődik: „nem lehet, hogy igazi erkölcs, boldogság és művészet virágozzék olyan országban, ahol a városok így épültek, mondhatni, mint borzalmas fekélyek, amelyek himlő gyanánt borítják el az ország testét, elemészttve azt. Kedves városok kellene nekünk, amelyek nemcsak úgy odafröccsentek, hanem formákká kristályosodtak, amelyek korlátolt kiterjedésűek, [...] noha Anglia megsiketül a fonóorsók bűgásától, népének nincs ruhája, noha fekete a tüzelőanyag bányászásától, halálra fázik, noha a haszonért eladta a lelkét, éhen hal. Csak élvezzék ezt a diadalt, de legyenek meggyőződve róla, hogy a szépművészetek így otthontalanok.”¹²

A századfordulón a *Budapesti Szemle* hosszú és részletes tanulmányban ismertette Ruskin életét és munkásságát. A szerző, a fiatal orvostanhallgató Farkas Jenő – aki harmincöt évesen, éppen a megjelenés előtt hunyt el – Ruskin későbbi gondolkodásmódjára kiható gyermekkori élményein kívül ismertette irodalmi munkásságát és művészetkritikai szerepét is.¹³ A gödöllői művésztelep egyik legismertebb művésze, Körösfői Kriesch Aladár hangoztatta Ruskin tanításait, tanulmányában a művészetet világitótoronyhoz hasonlította a mester nyomán szabadon: „a művészet az az égnek meredő útmutató, lobogó fáklya és világitótorony, melynek fénye világítja be az emberiség útját a boldogság és a megismerés felé.”¹⁴

Az utópista szocializmus törekvései az építészetben

A XIX. század első évtizedeiben a népesség ugrásszerű növekedése és az ipar fejlődése miatt a városokban jelentősen megnőtt a lakhatási igény. A lakóház-építészetben a sorházak és a keskeny bérházak jelentették a leggazdaságosabb megoldást a telekspekulánsok számára. Neil Jackson, a Liverpooli Egyetem építészettörténész professzorának zárterkélyekről szóló tanulmányából tudhatjuk, hogy hogyan tűnt el és jelent meg újra a bay window (vagy inkább oriel window) Angliában. A helyi telekspekulánsok, másképpen jerry-builderek megfélemezésére az 1774. évi építésügyi szabályzatban már meghatározták az ablakokra, üvegre és téglára kivetett adók mértékét, ezért az építetők igyekeztek mellőzni minden felesleges képződményt, így a zárterkélyek építését is. Az egyes adók által befolyásolt építési lehetőségek a házak technikai besorolását tették szükségessé, ami a XX. század végéig érvényben lévő hét technikai kategóriát hozott létre. Az ugrásszerűen megnövekedett népesség igényeinek leginkább megfelelő épülettípus az úgynevezett 3. kategóriájú ház típusa volt.¹⁵ Ennél az épülettípusnál általában két ablak helyezkedett el a főhomlokzaton, öt az udvari homlokzaton, három a lépcsőházban és egy a tetőtérben. A földszinten épített zárterkély azonban üvegtábláinak száma miatt megnövelte volna ezt a számot, és így további adót kellett volna fizetni érte. Ezért a telekspekulánsok, mellőzve minden adóköteles építészeti elemet, olcsó, de élehetetlen házak tömegét építették meg, hogy minél több haszonhoz juthassanak az ugrásszerűen megnövekedett népesség lakhatási igényein nyereszskédeve. Az egyre kényelmetlenebb épületek ellen emelt szót végül a Városi Közegészségügyi Bizottság, amely 1844-ben a következőt írta a *The Builder* című folyóiratban: „Tervezd házatad a lehető legkevesebb nyílással, hagyd, hogy szellőztethetlenné váljon a fény és levegő hiányában, és leleményeséged jutalmául kevesebb adót fizethetsz a szomszédoknál.”¹⁶

Az ezt követő években az adók közül először az üvegét csökkentették 1845-ben, majd öt évvel később a tégláét, 1851-ben pedig az ablakokét. Pont abban az évben, amikor a londoni világkiállításra felépült a Joseph Paxton-féle Crystal Palace, amely azzal írta be magát az építészettörténetbe, hogy az előre legyártott üvegtábláknak köszön-

¹⁰ RUSKIN, John: *Az élet és a művészet*. Ford. ÉBER László = *A szecesszió*. i. m. (1977), 149.

¹¹ Uo., 157.

¹² Uo., 162.

¹³ FARKAS Jenő: *Ruskin = Budapesti Szemle*, 1900, 102., 281., 212–232.

¹⁴ KRIESCH Aladár: *A művészet világitótorony = A szecesszió*. i. m. (1977), 474.

¹⁵ JACKSON, Neil: *Views with a Room. Taxation and the return of the bay window to the third rate speculative houses of nineteenth-century London = Construction History*, 1992, Vol. 8., 59.

¹⁶ *The Window Tax, or duties on light and ventilation = The Builder*, 1844 (december 14.), 613.



A londoni
Kristálypalota
az első
világkiállítás
idején,
1852
Fotó: Dickinson
Brothers
© Wikimedia
Commons

hetően mindössze kilenc hónap alatt készült el. Az adók csökkentésével tehát újra lehetőség nyílt a zárterkélyek megjelenésére, ennek ellenére azonban csak az 1860-as években kezdték el újra alkalmazni. Ezeknek a zárterkély-típusoknak a továbbfejlesztett változatai jelentek meg a brüsszeli házakon is a századfordulón. Belgium ugyanis 1830-as megalapításától kezdődően szívesen alkalmazta más országok építészeti és várostervezési eredményeit, köztük a francia Georges Haussmann urbanisztikai követelményeit (csatornázás, vízellátás, gázvilágítás, valamint parkok és terek létrehozása), a német mérnökök egészségügyi innovációit vagy az angol kertváros építészeti eszményeit.¹⁷ A szecessziós mozgalom hatására elterjedt keskeny homlokzattal rendelkező városi bérházak is hűen követték az angol példákat, az első, szecessziósnak tekintett lakóház, a brüsszeli Tassel-ház egy 7,79 méter széles és 29 méter hosszú telekre épült.¹⁸ Henry van de Velde, az Art Nouveau egyik belga úttörője is az angol művészeti „újításokról” beszélt: „mintha maga a Tavasz köszöntött volna ránk.”¹⁹

Amíg Van de Velde és követői a szecessziós mozgalom demokratikus és népi jellegét szerették volna erősíteni,

addig Hermann Obrist a Jugendstil arisztokratikus szellemét képviselte, ő a minél intenzívebb önkifejezés mellett állt: „Véleményem szerint hibát követünk el azzal, hogy e törekvések jelölésére túlságosan gyakran használjuk a népművészet szót, ráadásul a mai demokratikus gondolkodásra jellemző, speciális értelmében, amely szerint az olcsóság és a hasznosság a fő ismérvei; ugyanakkor károsnak ítélünk és bizonyos ellenséges érzülettel kezelünk mindent, ami gazdag fantáziára vall vagy költséges. [...] A művészet a maga legpregnansabb és legistenibb formájában mindig és mindenekelőtt anyagi és lelki luxus marad [...]; a nép pedig, amely önmagától nem képes ilyen művészi formákat létrehozni, mindig csak utólagosan, a posteriori kölcsönöz a meglevő gazdagságból.”²⁰

1899-ben Ernst Ludwig hesseni nagyherceg – Viktória királynő Angliában nevelkedett unokája – hét fiatal művészt hívott Darmstadtba, hogy felépítsenek egy művésztelepet. 1903-ban, Berlinben megalapították a *Der Städtebau* (A városépítés) című folyóiratot, amely egy évtizedig volt a kertvárosmozgalom fóruma.

Hermann Muthesius a német kormány által kiküldött kulturális attaséként több éven át tanulmányozhatta az

¹⁷ WAGNER, Phillip: *The Internationalism of the British Garden City Movement and the Rebuilding of Belgium = International Colloquium: Revival after the Great War: Repair, Rebuild, Remember*. KU Leuven, 2018, 5.

¹⁸ LOYER, François – DELHAYE, Jean: *Victor Horta, Hotel Tassel 1893–1895*. Brüsszel, AAM, 1998

¹⁹ PEVSNER, Nikolaus: *A modern formatervezés úttörői*. Ford. FALVAI Mihály, Bp., Gondolat, 1977, 147.

²⁰ OBRIST, Hermann: *Célszerűség vagy képzelet*. Ford. ifj. TÁLASI István = *A szecesszió. i. m.* (1977), 271.



1909 és 1930 között
Hellerában,
Drezda északi
negyedében
épült az első
kertváros
Németországban,
2003
Fotó:
Jörg Blobelt
© Wikimedia
Commons

angol iparművészet és építészet fejlődését, majd tanulmányok és könyvek sorában számolt be tapasztalatairól. Különösen *Az angol ház* című, háromkötetes munkája gyakorolt nagy hatást,²¹ amelyben a történettől és kortárs tendenciáktól a lakások beosztásáig, alaprajzáig és berendezéséig komplex módon tárgyalta az angol ház modelljét és fejlődését.

Követendőnek tartotta az angol példát, ezért Berlinbe visszatérve építésként is sikeresen dolgozott a Landhaus (vidéki ház) típusának meghonosításán. Berlin elővárosában és Drezdában, a Hellerau lakótelepen is népszerűsítette az angol példát.

Az angol ház hatása hazánkban

A zárterkélyes angol ház típusát már Széchenyi István is bemutatta naplójában, a rajzot Sisa József tanulmányából

is ismerhetjük.²² De a XX. század elején is több hazai szakember foglalkozott az angol kertváros eszményével. 1909-ben Forbáth Imre mérnök a *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Heti Értesítőjében* mutatta be a kertváros előnyeit, és hangoztatta annak fontosságát a kispesti Werkerle-telep építésének kapcsán, mint fontos előképet.²³ 1912-ben pedig dr. Darvas István jogász, szakíró foglalkozott a hazai és nyugati lakóház-építészet kérdéseivel. Úgy vélte, hogy mivel az akkori bérkaszárnyszerű távolabb vitte a városlakókat a természettől, szükség volt az építési törvény megreformálására is. Kitért az 1889-ben életbe lépett német Birodalmi szövetségi törvényre is, amelynek alapján korlátolt jelentőségű szövetkezetek jöttek létre, köztük nyersanyag közös beszerzésére alapított egyesületek és lakásépítő egyesületek.²⁴ Ismertette az 1898-ban megjelent Ebenezer Howard által írt *Garden Cities of To-morrow* című munkáját is,²⁵ amelyet úgy jellemzett,

²¹ MUTHESIUS, Hermann: *Das Englische Haus*. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1904

²² SISA József: *Az „angolkert” és a kényelmes ház. Brit hatások a 19. századi Magyarországon* = *Ars Hungarica*, 2001, 89.

²³ FORBÁTH Imre: *Kertkultúrák* = *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Heti Értesítője*, 1909, 36. sz., 373–376.

²⁴ BAK Klára: *A nemzetközi szövetkezeti alapelvek érvényesülése a 2013. évi V. törvény szövetkezetekre vonatkozó rendelkezéseiben* = *Agrár- és Környezetjog*, 2014, 16. sz., 27.

²⁵ HOWARD, Ebenezer: *To-morrow! A Peaceful Path to Real Reform*. London, Swan Sonnenschein, 1898

hogy „oly hévvel olvastak s kapkodtak szét a socialis kérdésekkel foglalkozók s a nagyközönség, akárcsak a friss forrás vizét a szomjas vándor”. Kiemelte, hogy a szabad építkezés egyik fontos feltétele, hogy a magántulajdonnal szemben szövetkezés útján lehet csak biztosítani a telkek értékét: „ennek a szövetkezésnek két nagyfontosságú feladata van: a) jobb lakást nyújtani azáltal, hogy egészségesebb helyet biztosít a letelepedésre, s b) olcsóbbá tenni a lakást oly módon, hogy kiküszöböli a telekkel való üzérkedést, illetőleg a telek értékének növekedését a szövetkezet részére biztosítja.”²⁶ Ugyanebben az évben jelent meg A Ház folyóiratban Jakab Dezső *Angol kertvárosok* című munkája, amelyben lakásépítő szövetkezetek kialakulását szorgalmazta, Málnai Béla *Családiház-telepek* című tanulmányában pedig a lakóházak alaprajzi egyszerűsítésén kívül azt javasolta, hogy gazdaságossági szempontból a családi házak esetén is legyen közös a konyha és a mosókonyha, valamint a kiszolgáló személyzet.²⁷

Az egyszerűség, a komfort, az otthonosság érvényesülése fontos értéként fogalmazódott meg. A lakás mint építészeti feladat előtérbe kerülésével az iparművészet és az építészet sokszor tervezői szinten is összekapcsolódott egymással. A polgári életformaminta kialakulásában jelentős szerepet játszott az életreform-mozgalom, amelyet az ekkor új formában és léptékben megjelenő kulturális és szakmai sajtó közvetített. Különösen fontos volt az 1893-ban alapított *The Studio* hatása, amely a kontinensen hatékony terjesztője volt az angol építészet, lakberendezés és életforma mintáinak. Kerékgyártó Béla *Modern lakás – modern életforma* című tanulmányában leírja, hogy mivel a középosztály folyamatosan szélesebbé vált, létrejöttek a különböző középosztályi csoportok igényeit kielégítő lakásépítő szövetkezetek, de épültek reformbérházak is a munkásság felsőbb rétegei számára. Ebbe a körbe sorolható a kertvárosmozgalom is.²⁸

1905-ben Csányi Károly a *Művészet* folyóiratban hívta fel a figyelmet Hermann Muthesius *Das Englische Haus* című könyvére, amely számos építész számára nyújtott új alternatívát a lakóháztervezésre. Ebben a szellemben épült fel a Lajta Béla által tervezett Malonyay-ház 1908-ban, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos tervei alapján Ligeti Miklós szobrász műtermháza, 1907-ben, valamint Toroczkai-Wigand Ede 1907-ben, öccse számára tervezett mátyásföldi háza.

Az angol cottage-ok hatása mutatkozott meg hazánkban a századfordulón épült munkáslakótelepeknél is, amikor 1906-ban Bárczy István budapesti polgármester a megnövekedett népesség miatt lakótelepek és közinté-

mények építését szorgalmazta. A program keretében épült többek között az Almási Balogh Loránd által tervezett gázgyári munkástelep és a Wekerle-telep is az akkor még falunak számító Kispesten, amely angol mintára a Fiatalok keze nyomát dicséri. Sőt bizonyos értelemben ide tartozik a Fővárosi Állat- és Növénykert is, amelyet Anthony Gall – Kós Károly monográfusa – is utópisztikus falunak nevez.

A Londonban élő Singerné Gerőfi Hedvig a *Magyar Iparművészet* hasábjain mutatta be lakóhelyét, Hampstead Garden kertvárosát, amely Barry Parker, Raymond Unwin (aki az angol szocializmus egyik aktív követője volt) és Baillie Scott tervei alapján épült. Itt az utcák és házak kialakítása úgy követte a természeti adottságokat és társadalmi követelményeket, ahogyan később a kispesti tisztviselőtelep esetében is történt, 1908 és 1914 között. Sőt, ez jellemzi a szintén ekkoriban, 1910 és 1913 között, Budán felépült Bírak és ügyészek tisztviselőtelepét is, amely Árkay Aladár tervei alapján készült, ahol a Málnai által javasolt elemeken túl a közös könyvtár, iskola, óvoda

Rerrich Béla,
a Magyar Királyi
Kertészeti
Tanintézet
igazgatója
Baranski Emil
festményén,
1923
Fotó:
Jámbor Imre
© Wikimedia
Commons



²⁶ DARVAS István: *A kertvárosokról = Építő Ipar*, 1912, 4. sz., 325–327.

²⁷ JAKAB Dezső: *Angol kertvárosok = A Ház*, 1909, 81–87.; MÁLNAI Béla: *Családiház-telepek = A Ház*, 1909, 88–92.

²⁸ KERÉKGYÁRTÓ Béla: *Modern lakás – modern életforma. A lakás normatív modelljeinek változása 1890–1940 között a nemzetközi és a magyar építészetben = Korall*, 2014, 58. sz., 17.



Kós Károly tér
a budapesti
Wekerle-
telepen,
Fotó: toldym
© Wikimedia
Commons

is megvalósult.²⁹ Az Országos Bírói és Ügyészi Egyesület – amelynek tagjai befolyásos jogászok, királyi ügyészek, kúriai, törvényszéki bírók, járásbírók voltak – 1910-ben kezdeményezte egy családi házakból álló lakótelep létesítését Budapesten. A Bárczy István-féle hároméves építőkör keretében a főváros üresen álló telkein összesen huszonhárom bérházat, egy kilencvenöt műhelylakásos lakóházat, tizenkilenc kisebb lakótelepet (például a kispesti Wekerle-telepet és a Százados úti művésztelepet) építettek fel.

A házak és házegyüttesek fontos része volt – angol mintára – a kert is, ezért hazánkban is elindult a Virágos Budapest program, amelynek Rerrich Béla – a szegedi Templom tér tervezője – volt az egyik alapítója, aki 1906 és 1908 között Párizsban és Versailles-ban kerttervezést tanult, majd Thomas Mawson angol kertépítész irányítása alatt dolgozott. Itthon nemcsak az építészet terén, hanem a kertművészet megújításában is maradandót alkotott, a kertek esztétikai szempontjain túl azok szociális és egészségügyi jelentőségével is intenzíven foglalkozott. Az Országos Magyar Kertészeti Egyesület Kertművészeti Szakosztályának elnökeként és a Virágos Budapest – Virágos Magyarország elnevezésű mozgalom egyik alapítójaként fontos közéleti tevékenységet fejtett ki, sőt Rerrich halála előtt egy esztendővel, 1931-ben a Brit Építészek Királyi Társasága tiszteletbeli levelező tagjává választotta.³⁰ A kertművészet is hatással volt Toroczka-

Wigand Edére: „Nemcsak irodalmunk, művészetünk indult hanyatlásnak, hanem kertünk művelése, formanyelve is elfajult, mert szintén mesterkélte. Pedig benne éppen olyan őszintén kellene tükröződnie tulajdonosa egyéniségének, lelki életének, mint a házban.”³¹

Nemcsak az angol építészet, de maga az utópista szocializmus eszméi is közvetlen hatással voltak hazánk politikusaire és művészeire már a reformkortól kezdődően, gondoljunk Táncsics Mihályra vagy Vasvári Pálra. A századfordulón a szabadkai újságíró, Dömötör István a *Magyar Iparművészet* hasábjain végigvezeti a folyamatot, pontos leírást adva a századfordulón végbemenő változásokról: „Bizonyos, hogy Ruskinnek sok erősen szubjektív meggyőződése volt, ami ma, a rádium és hélium korában túlhaladott.”³² De még mindig szívja magába a ruskinizmust. [...] Hogy Ruskin miképpen jutott el hozzánk, ennek csak egy kézzelfogható mértéke lehet: a magyar iparművészet. Mikor Walter Crane a maga kollekciójával nálunk szerepelt, a közönség fülének jólesően hangzott a »vonalak nyelve«, s a sajtó ezer és egy példában kinyomtatta e szót: Ruskin. [...] A közönség s a maradi akadémikusok mosolyogtak, s megkongatták a vészharangot, mondván: itt a szecesszió. Pedig csak a ruskinizmus jött el, a maga kézzel tapintható formáiban: az angol bútorban, az angol szövött, trébelt, mintázott stb. holmokban. A National Competition itteni szereplése gyönyörű illusztrációja volt a ruskini tanításnak. Nos, ha ma bepil-

²⁹ KESERŰ: i. m. (1993), 115.

³⁰ BALDAVÁRI Eszter: *Rerrich Béla. A szegedi dóm altemplomának állandó kiállításában*. Kézirat. 2016

³¹ TOROCZKAI-WIGAND Ede: *A kert*. Bp., Pátria, 1923, 96.

³² GEÖCZE Sarolta: *Ruskin élete és tanításai*. Bp., Athenaeum, 1904

lantunk a magyar iparművészeti iskola dolgos műhelyeibe, már azt látjuk, hogy itt a ruskini elvek a mozgatók: a tervelő-egyénség szabadsága, a kézimunka nemessége, az anyag megbecsülése.”³³

Az idézetben is említett angol művész, Walter Crane utazásának eredményeként érdekes módon az Arts and Crafts képviselőjeként a népi iránynak azokat a híveit erősítette meg felfogásukban, akik a hazai ornamentika forrását a népművészetben keresték. Kós Károly – aki még a budapesti műegyetem építészhallgatójaként az Iparművészeti Múzeumba járt másolni Crane mesekönyv-illusztrációit – több írásában is felidézte Walter Crane emlékét, kiemelve könyvművészetét, amely az Erdélyi Szépmíves Céh sorozatának könyvtervező munkájában teljesedett ki.³⁴

Részben az Arts and Crafts mozgalom hatására Kós Károly és a Fiatalok később az erdélyi és az angol vernakuláris építészet hatására a helyben fellelhető építési anyagok: a fa és kő használatát tartották fontosnak. A szerkezetben és alaprajzban célszerű kialakítására törekedtek, formavilágukat pedig az erdélyi és a hazánkhoz hasonló sorssal küzdő finnek építészeti formái határozták meg. „Akkoriban a mi csoportunkra egyrészt a modern angolok (Baillie Scott, Voysey, Mackintosh, Morrisék, Walter Crane stb.) és a finnek (Saarinenék, Gallen-Kallela) voltak hatással.”³⁵

A kölni Werkbund-vita és a szecesszió leáldozása

Az Arts and Crafts, majd a szecessziós mozgalom során kialakult kettősség: a művészet szabad alakítása – amely gyakran a felsőbb társadalmi rétegek által megrendelt luxustermékeket eredményezett – és annak igénye, hogy a művészet a legszegényebb házakba is eljusson, a művészeti élet és a tárgyak kialakításának átgondolását tette szükségessé. Az 1910-es évekre mindkét eszmének voltak követői, akik egyre inkább egymásnak feszültek szellemi értelemben.

Hermann Muthesius részt vett a német Werkbund megalapításában, amely a kézműipar és az ipar, a tervezők,

a termelők és az állam közötti kapcsolatok kialakítását és ily módon minőségi és nemzetközileg versenyképes termékek létrehozását tűzte ki célul.

A vas és üveg felhasználásával készült épülettípusokat, építményeket, sőt műszaki létesítményeket (hidak, gőzhajók, vasúti kocsik, kerékpárok stb.) tekintette a kor igazi teremtményeinek és kifejezőinek, amelyekben szerinte „egy szigorú, mondhatni, tudományos tárgyszerűség, minden külső díszítő formától való tartózkodás, egy a mű által szolgálendő rendeltetéshez illő ponton megformálás”³⁶ érvényesül. Ebben a gondolkodásmódban követőkre is talált, azonban a művészek egy másik csoportja, élükön Henry van de Veldével a művészet szabad alakítása mellett érveltek.

1914-ben, a Kölnben megrendezett Werkbund-kiállítás alkalmával éles vita alakult ki a két csoport között: Muthesius *Irányelvek* címmel érvelt a tipizálás mellett, míg Henry van de Velde ellen-irányelveit fogalmazta meg. A vitáról a *Simplicissimus* folyóirat egyik karikatúrája is megemlékezik: az első képen Van de Velde megalkotja a tökéletes művészi széket, középen Muthesius a standard széket, az utolsó figura pedig egy mezei asztalos, aki olyan széket készített, amelyen ülni is lehet. A vita jelentősége igen fontos, ugyanis az I. világháborúhoz érkezve felveti a kérdést: vajon a háború vetett-e véget a szecesszióknak, vagy a vita már az egyébként is kialakult helyzetet jelzi. Valószínű, hogy a háború okozta társadalmi és gazdasági változások tették szükségessé a típusok használatát.

1910-ben Lukács György a *Nyugatban* így összegezte a művészetben és az emberi életben végbement változásokat: „Az én kiáradt a világba, és – hangulatai segítségével – magába olvasztotta azt. De éppen ezért a világ is beleáramlott az énbe, és nem volt semmi, ami határokat állíthatott volna közéjük. [...] annyira összefért minden mindennel ebben a világban, hogy halálos ellenségének, elpusztítójának megszületését sem vette észre. Azaz, hogy észrevette, de nem volt képes bármivel szemben is ellenségesen érezni: új szenzációnak érezte ezt is, és összeférőnek minden régivel.”³⁷

³³ DÖMÖTÖR István: *Ruskin nálunk = Magyar Iparművészet*, 1904, 1. sz., 24.

³⁴ BALDAVÁRI Eszter: *A hazai századfordulós művészet- és iparművészeti oktatás angol és skót kapcsolatai = Opus Mixtum VI. A CentrArt Művészettörténetek Új Műhelye Egyesület évkönyve*. Szerk. ISÓ M. Emese et al., Bp., CentrArt, 2020, 232.

³⁵ KUBINSZKY Mihály: *Györgyi Dénes*. Bp., Akadémiai, 1974, 74. Kivonat Kós Károly 1964. május 10-én kelt leveléből.

³⁶ KERÉKGYÁRTÓ: i. m. (2014), 17.

³⁷ LUKÁCS György: *Az utak elváltak = Nyugat*, 1910, 3. sz., 152–153.

A lírikus epilógja

Gyöngyössy Imre – Kabay Barna – Petényi Katalin: *Száműzöttek* (1991)

„Kényszerből vallok, / az emlékek töredékein át. Belőlem-napbatekintők, / konok hallgatók, türelmes várakozók / kényszeritenek vallomásra” – vallja a lírikus Gyöngyössy Imre első nagyjátékfilmje, a *Virágvasárnap* készítésekor, 1968-ban, kényszerűen az asztalfióknak írott versében.¹ Pár sorral lejjebb, megerősítve, hogy a vers alanya egyben médium is, és mások üzenetét közvetíti, hozzászói: „Okulásra vagyok, / hittevésre. / Kis fényforrás, / hogy értelmeződjön a történelem.”²

A büszkének, talán nagyravágyónak is ható sorok azt a nagyon is alázatos vágyat leplezik, hogy a művész szubjektuma alkalmassá váljon valami nála többre. Ezt a „többet” verseiben egyfelől a börtönben megismert emberi drámák, sorsok és az elnyomó hatalommal szembeni ellenállásként a belső szabadság megnövelésének vágya fűti, másfelől alkalmas megnyilatkozási formát nyer – ha már verseinek csak töredéke, az is Olaszországban jelenik meg a költő életében – az egyéni és kollektív történelmi traumák megörökítését magukra vállaló dokumentum- és játékfilmjeiben. Ez utóbbiak többsége nem véletlenül készül egy-egy alkotóközösség produkciójaként, később több ország intézményein átvélő koprodukciós alkotásként. A történelem értelmezése így sok szólamú, több nézőpontot és filmnyelvi megoldást alkalmazó, érvényesebb művé válhat – ezt a törekvést a Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotóhármás valamennyi közös munkáján érzékelni lehet, az 1978-as *Két elhatározástól* az 1991-es *Száműzöttek*ig és tovább.

Tények talaján

A *Száműzöttek* emlékezetes állomás egy következetes alkotói pályáiven. Előzményei éppúgy megtalálhatók Gyöngyössy Imre a Balázs Béla Stúdióban készített forgatókönyveiben és rövidfilmjeiben, mint az 1960-as és 70-es évek önálló filmrendezéseiben, valamint Kabay Barna első, dokumentarista alkotásaiban, de a legtöbb kö-

ze egyértelműen a német televíziók számára az 1980-as évek elejétől a világ minden táján készített, migrációról és emigrációról³ szóló munkáihoz van.

Az 1961-ben újraindított BBS-ben készített filmekhez és filmtervekhez Gyöngyössy Imre, Sára Sándor, Gaál István és mások már alkalmazták annak a filmkészítési metódusnak az alapjait,⁴ amelyet később a dokumentumjátékfilmek fejlesztésére létrehozott stúdiókban és műhelyekben (Társulás Stúdió, Mozgóképek Innovációs Társulás, Starnbergi Alkotóműhely) is hasznosítani tudtak. A *Tisza – Őszi vázlatok* (Gaál István, 1963), a *Cigányok* (Sára Sándor, 1963) és a *Sodrásban* (Gaál István, 1964) háttéréhez,⁵ a *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1967) „bartóki”, autentikus anyaggyűjtéséhez⁶ – utóbbi kettőnek Gyöngyössy „hivatalosan”, forgatókönyvíróként is munkatársa volt – magnóval, illetve kamerával készítették vázlatokat, mélyen beleásták magukat a társadalmi-történelmi-kulturális összefüggésekbe, és ez a „szociológiai alaposság” vagy „filológiai pontosság” a Gyöngyössy–Kabay-együttműködésben készült munkákat is jellemezte, függetlenül attól, hogy melyikük volt a direktor. Alkalmazták a cigányokat középpontba állító első magyar játékfilmben, a *Meztelen vagy* (1972) címűben, a sátoraljaújhelyi börtönlázadásból kiinduló *Szarvassá vált fiúk* (1974) játékfilmben, de a XX. századi szabadsághősöket fókuszba állító *Mementó* (1975) című televíziós sorozatban is, amely egyben előtanulmány is volt a *Tengerre néző cellák* (1978) tévéjátékhoz.⁷ Jóllehet látszólag egészen eltérő eredménnyel, hiszen a jelképekkel, képzőművészeti szimbólumokkal teli *Meztelen vagy* és a *Szarvassá vált fiúk* – hasonlóan a *Virágvasárnap*hoz (1969) és a *Várakozókhoz* (1975) – lírai stilizációi mögött nehezebb felfedezni a nyers életanyagot, ám az ott rögzített közösségi szertartások, szokások, tárgyi-kulturális környezet ugyanúgy megkerülhetetlen részei a filmnek, mint amennyire elválaszthatatlanok a *Két elhatározás* vagy a *Pusztai emberek* (1981) már-már lírai balladai magasságokba emelkedő dokumentarizmusától.⁸

¹ GYÖNGYÖSSY Imre: *Stigma. Válogatott versek*. Bp., Nap, 2021, 18.

² Uo.

³ EMBER Marianne: *Európa messze van. Beszélgetés KABAY Barnával és PETÉNYI Katalinnal = Népszabadság*, 1995. június 30., 15.

⁴ ZSUGÁN István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris, 1994, 318.

⁵ Uo.

⁶ VINCZE Teréz: „Tízezer nap fényében”. Kósa Ferenc (1937–2018) = *Filmvilág*, 2019, 2. sz., 4.

⁷ ZSUGÁN: i. m. (1994), 318.

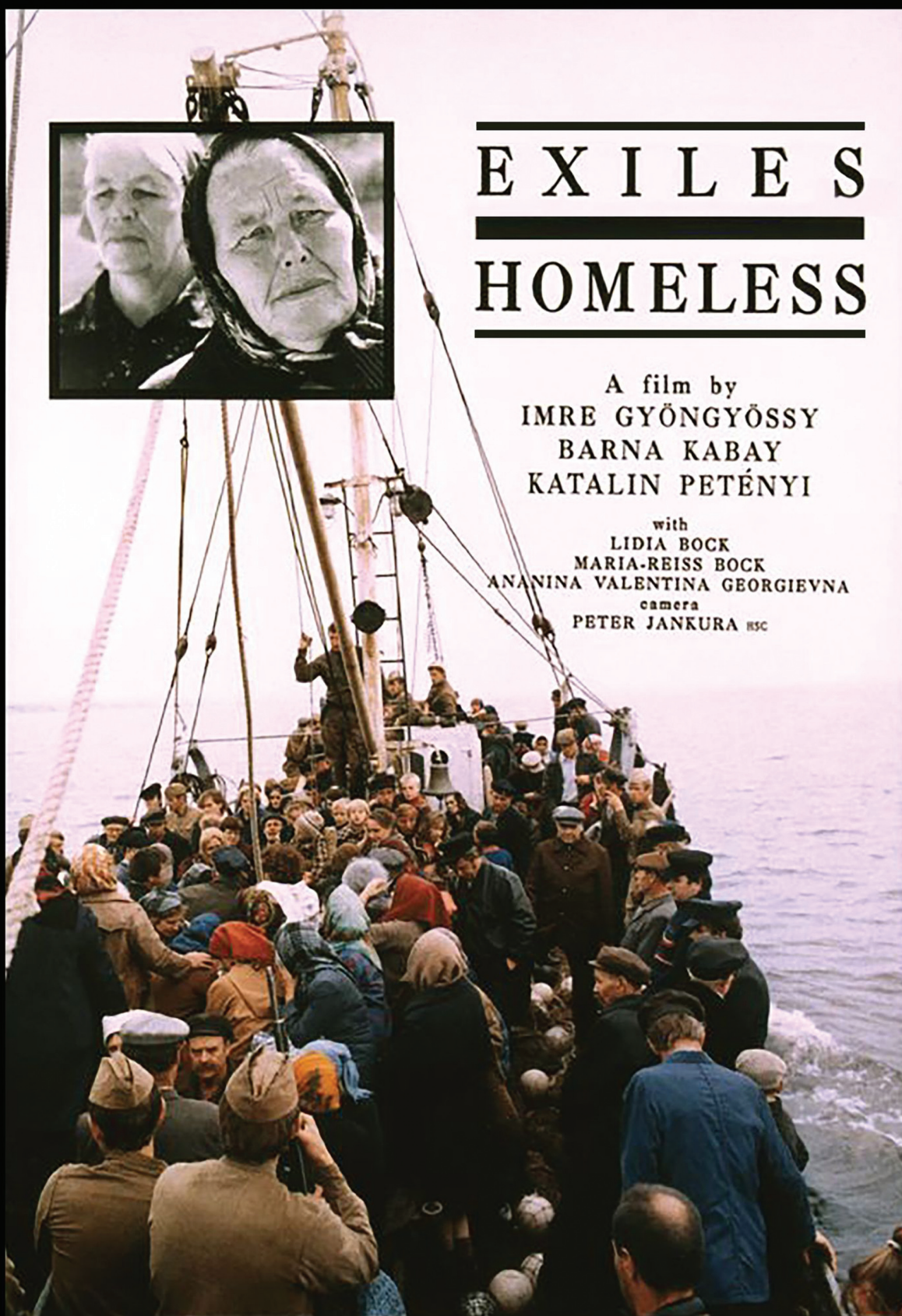
⁸ GELENCSE Gábor: *Közelkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből*. Bp., Gondolat, 2022, 137–142.



EXILES HOMELESS

A film by
IMRE GYÖNGYÖSSY
BARNA KABAY
KATALIN PETÉNYI

with
LIDIA BOCK
MARIA-REISS BOCK
ANANINA VALENTINA GEORGIEVNA
camera
PETER JANKURA HSC



Satellit Film GmbH - Mozgóképf Innovációs Társulás

A Száműzöttek
című film angol
nyelvű plakátja,
1991
Fotó:
Kabay Barna

A dokumentum- és játékfilmek előkészítésének „valóságárgóztatása” természetesen nem különíthető el a fikciós dokumentumfilmet nemzetközi szinten is maradandó magyar irányzattá erősítő Budapesti Iskola filmnyelvi felfogásától és a 70-es évek dokumentarista fordulatát beharangozó *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltványtól.⁹ A társadalmi folyamatok feltérképezése és állapotfelvétele, a film „társadalmasításának” igénye, az egyéni élethelyzetekből egyetemes üzenetek megfogalmazása és minél szélesebb körű terjesztése, a 70-es évek dokumentarista irányzatainak sodrása olyan ösztönző erőként hatott, amely az 1981 elején elindult Társulás Stúdióban (Kabayval együtt) alapítóként, kezdeményezőként is részt vevő Gyöngyössy és társai összes munkáját végigkísérte.¹⁰

A rögzítés időpontja, az 1980-as és az 1990-es évek fordulója is jelzi azt az egyértelmű tény, hogy a *Száműzöttek* a kelet-európai rendszerváltást és a Szovjetunió felbomlásának utolsó fázisait vizsgáló filmek közé sorolható. Már az 1980-as években megfigyelhető a magyar dokumentumfilmek számának és közönségelérésének erősödése, a rendszerváltás előtti és körüli hagyományosabb dokumentumfilmek azonban idővel a „kreatívabb”, több fikciós elemet magukba sűrítő dokumentarista alkotásoknak adják át a stafétát.¹¹ Ezek mind témájukban, mind eszközkészletükben széles skálán helyezkednek el, de jól kirajzolódik az 1989 előtti tabutémákról (holokauszt, kitelepítések, deportálások, internáló- és kényszermunkatáborok, 1956-os forradalom és megtorlás, állampárti elnyomó gépezet stb.) valló filmek jelenléte, amelyekhez – a történelmi párhuzamok és az alkotók személye révén – a *Száműzöttek* is illeszkedik.¹²

A volgai németek kálváriájáról szóló fikciós dokumentumfilm – a közös alkotói hitvallással összhangban – egy elnyomó hatalom által üldözött, ártatlanul meghurcolt, évtizedek halmozódó traumáját több generáción át hordozó nép(csoport) jelképes rehabilitációjára tesz kísérletet, a megnyugvás, a lezárás és a szebb jövő reményében. A hitvallás Gyöngyössy Imre szavaival így hangzik: „Emlékezni és emlékeztetni akarunk azokra a névtelenekre, akik a történelem áldozatai lettek. Kötelességünk megszólaltatni apokaliptikus századunk utolsó tanúit, hogy

emlékképeiken keresztül felidézzük a történelem igazság-kereső emlékezetét.”¹³ Kabay Barna interpretálásában: „a legfontosabb, hogy ellent kell mondani minden diktatúrának, bosszúállásnak, terrornak. Pozitív példákat kell felmutatni a gyilkos indulatokkal szemben. Szólni kell a száműzöttekről, a hazátlanokról, a deportáltakról, az emberi jogaitól megfosztottakról, a kisebbségben élő közösségek problémáiról, a testvérháborúkról.”¹⁴ Petényi Katalin egybecsengő gondolataival: „századunk a menekültek évszázada. Háborúk, világégés, újra és újra fellángoló testvérharcok emberek millióit űzték el otthonaikból, szakították el szeretteiktől. Milliók váltak nincstelenné, hontalanná, a fasizmus, a sztálinizmus, a világ újrafelosztásának áldozataivá. Milliók tűntek el nyomtalanul a koncentrációs táborok gázkamráiban és a Gulag munkatáboraiiban. A fennmaradásukért küzdő kisebbségek, hazátlanok vált kis népek sorsa máig tragikusan aktuális az egész világban. Kötelességünknek éreztük, hogy a szenvedők, elnyomottak, száműzöttek üzenetét közvetítsük.”¹⁵

A *Száműzöttek*ben az amatőr szereplőkkel eljátszatott sorsdráma kontextusa sem különbözik a már nemegyszer alkalmazott módszertől: ugyanannak a színét és fonákját, vagyis a dokumentálható és a képzeletnek is teret nyitó oldalát egyaránt megmutatják az alkotók a közönségnek. Így jártak el a *Jób lázadása* (1983) című játékfilm és az *Add tudtul fiaidnak* (1985) dokumentumfilm esetében a tiszai haszid zsidó közösség elpusztításához vezető út rekonstruálásakor – igaz, kivételesen a dokumentum formájú esettanulmány csak utólag készült el, jelentős részben a *Jób lázadása* történelmi-esztétikai-etikai hitelességét kifogásoló kritikákkal szemben.¹⁶ És így tettek az *Elhagyott brazil utcagyerekek* (1988) című dokumentumfilmenél, valamint a *Johnny, a szerencsés* (1989) című, négyrészes tévéorozatnál, amelyben dokumentarista és játékfilmes elemeket ötvözték, s igazi utcagyerekekkel játszták el a gyermek-kizsákmányolás ellen tiltakozó történetet.¹⁷ A *Száműzöttek*hez és a Szovjetunióban sanyargatott más vallási-etnikai kisebbségeknek emléket állító munkákhoz vezető több éves anyaggyűjtésen-forgatáson készült el az elűzött volgai németek történetét dokumentumfilmként feldolgozó *Ötven év hallgatás* (1989), továbbá a *Kereszté-*

⁹ GRUNWALSKY Ferenc et al.: *Szociológiai filmcsoportot!* = *Filmkultúra*, 1969, 3. sz., 95–96.

¹⁰ A programról lásd „Filmalkotó társulást hozunk létre” = *Filmvilág*, 1981, 1. sz., 28.

¹¹ GELENCSEI Gábor: *Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya* = *Apertúra*, 2013. tavasz. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvanya-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/>; Uő: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szövegek*. Bp., Gondolat, 2014, 132–137.

¹² Részletesebben KAPÁS Zsolt Zsombor: *Tekercsváltás? Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás korában* = *Apertúra*, 2015. ősz

<https://www.apertura.hu/2015/osz/kapas-tekercsvaltas-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-koraban/>

¹³ GYÖNGYÖSSY Imre: *Curriculum vitae és ars poetica* = Uő: *Remény és Mítosz*. Szerk. PETÉNYI Katalin, Újlengyel, CinemaStar, 2015, 18.

¹⁴ JÁNOSI Dalma: „Gyöngyössy Imre soha nem veszítette el hitét Istenben és az emberben”. [Interjú PETÉNYI Katalinnal és KABAY Barnával] = *Magyar Nemzet*, 2021. október 22.

<https://magyarnemzet.hu/kultura/2021/10/gyogyossy-imre-soha-nem-vesztette-el-hitet-istenben-es-az-emberben>

¹⁵ PETÉNYI Katalin: *Emléktöredékek. Gyöngyössy Imre (1930–1994) 2. rész* = *Filmvilág*, 2021, 1. sz., 10–15.

nyek Szovjet-Közép-Ázsiában (1990) és a Szibériából hazatérő litvánokról, illetve elhunyt szüleiéről készített *Holtak szabadsága* (1993) című dokumentumfilm.

Valahol Ázsiában

Mindez nem ment akadályok, néha áthidalhatatlannak tűnő nehézségek nélkül. A halódó szovjet despotizmus reflexeit tükröző birodalom végvidékén – a moszkvai engedély ellenére – a hatóságok zaklatásai, rendőri kihallgatások kísérték a forgatást.¹⁸ Csaknem úgy, mint a Ceaușescu-diktatúrában, ahol a Securitate többször is elvitte az Erdélyben forgató alkotókat,¹⁹ itt is félő volt, hogy nem olyan módon vagy nem annyian fogják elkészíteni a filmet, ahogy és akik kitalálták, megtervezték. Nem véletlen, hogy a fejlesztésből mindhárman kivették a részüket, hogy – mint többször nyilatkozták²⁰ – adott esetben legyen, aki befejezze a filmet. Bár ez a pesszimista forgatókönyv végül nem valósult meg – Gyöngyössy Imre rendezőként, íróként, Kabay Barna rendezőként, producereként, Petényi Katalin társrendezőként, íróként és vágóként elvégzett munkájának megfelelően, méltán jegyzi a dokumentum-játékfilmet –, akadnak kompromisszumok, amelyek nem tükrözik az eredeti alkotói koncepciót. Erre később még visszatérek.

A *Száműzöttek*, két évvel az *Ötven év hallgatás* után, fikciós köntösbe öltözteti a Volga-vidékről 1941-ben, Sztálin utasítására deportált német népcsoport megpróbáltatásait, félszázados visszatekintéssel. Két, idős parasztasszony, Mathilde és Maria Bock kazahsztáni száműzetésükből szeretnének visszatérni egykori alsó-volgai otthonukba, követve Mathilde „két elhatározását”, hogy megkeresse 1953-ban, a kényszermunkatáborból szökés közben töle elszakadt, akkor mindössze három-négy esztendő fiát, Stefant, és még egyszer eljusson a szülőföldjére. Az út során felkeresik a karlagi és az akmolinszki láger romjait, ahol a „hazaárulók” (köztük a fasisztának bélyegzett németek) feleségeit és gyerekeit őrizték, egy moldovai börtönt, amely több, hasonló büntetőintézménnyel, lágerrel együtt 1925 óta változatlanul működik (és ahová forgatócsoport

korábban be sem tehetette a lábát),²¹ ám Mathilde egyik elhatározását sem tudja teljesíteni. Bár szinte minden idegenben saját, rég elvesztett fiát ismeri fel – mint a *Várakozókban* a fronton elesett fiait hiába váró anyja, az anyaság archetípusa –, nem következik be a családegyesítés. Sőt, a család tovább atomizálódik: az utazási szabadságot kihasználva és a növekvő előítéletek, nacionalista gyűlölet miatt Mathilde unokája, Eduard a feleségével és gyerekeivel együtt áttelepül Németországba. Mathilde utolsó útja pedig egy kazah temetőbe vezet, másik fia, Peter, unokahúga, Olga és egy maréknyi rokon látja csak viszont a Volga partját s néz szembe az őseik után maradt romokkal.

A hazánkban kevésbé ismert, a rendszerváltáskor pedig még épphogy kutatni kezdett tabutémák közé tartozott az oroszországi németek helyzete, amely a II. világháború után, a kollektív bűnösség jegyében kitelepített és elhurcolt magyarországi sváb népesség sorsával csenghetett egybe. Röviden érdemes itt is felidézni a történelmi hátteret.²² A Volgához a német származású II. Katalin orosz cárnő 1763-as második betelepítési felhívása után érkezett mintegy harmincezer, főleg Hessenben és Pfalzban élő német telepes. Katalin elsősorban a törökökkel folytatott háborúban elnéptelenedett pusztaságokat akarta művelés alá vonni, ide tehát leginkább földművesek jöttek – hasonlóan a Mária Terézia által a balkáni Duna-vidékre betelepített németekhez, hiszen ez a példa lebegett a cárnő szeme előtt. A zárt, archaikus, a XVIII. századi kulturális és nyelvi örökséget a XX. században is megőrző közösségek összehasonlíthatatlanul jobb helyzetbe kerültek itt, mint eredeti hazájukban, hiszen az orosz feudális kötöttségek nem vonatkoztak rájuk, földet, különleges adó és katonai szolgálat alóli felmentést kaptak, és az európai vallásháborúk, vallási üldözések sem sújtották a zömmel protestáns betelepülőket. A többé-kevésbé ideális helyzet a XIX. század végi orosz nacionalizmus erősödése, a különleges jogi státusz fokozatos eltörlése és több ínséges aratási év után következett be, ekkor indultak az első kivándorlási hullámok, főleg az amerikai ikerkontinens felé. A XX. század eleji forradalmak és polgárháborús konfliktusok az ekkor már számban és gazdaságilag is jelentős

¹⁶ ERDÉLYI Z. Ágnes: *Kilépés a feledésből. Beszélgetés KABAY Barnával* = *Filmvilág*, 2020, 12. sz., 11–15.

¹⁷ PETÉNYI: i. m. (2021)

¹⁸ CSALA Károly: *Radart vodkáért. [Interjú PETÉNYI Katalinnal]* = *Népszabadság*, 1992. december 2., 12.

¹⁹ PÁL Melinda: *Halál sekély vízben – új politikusthiller. Interjú PETÉNYI Katalinnal* = *Magyar Hírlap*, 1992. szeptember 8., 13.

²⁰ Uo.; CSALA: i. m. (1992) 12.

²¹ FÁBIÁN László: *Száműzöttek. Magyar film a volgai németekről. Interjú KABAY Barnával és PETÉNYI Katalinnal* = *Heti Magyarország*, 1991. december 20., 19.; LÁDI István: *Az átmeneti bizonytalanság állapota. Jegyzetek a magyar filmművészetről* = *Magyar Szó*, 1992. március 28., 11.

²² Az összefoglaláshoz felhasznált elemzéseket az oroszországi és a Szovjetunióban élő németek történetéről és a volgai németek sorsáról: *The Volga Germans: History*. The Center for Volga German Studies at Concordia University, Portland, Oregon, USA. *The Volga Germans*. <https://www.volgagermans.org/>.

WITTMAN Edina: *Oroszországi németek vagy németországi oroszok* = *Kodolányisok Világa*, 2016. március 2.

<http://www.kodolanyi.hu/kv/cikk/oroszorszag-i-nemetek-vagy-nemetorszag-i-oroszok-704>.

Volga Germans Still Dispersed = *The New York Times*, 1971. június 7., 11. <https://www.nytimes.com/1971/06/07/archives/volga-germans-still-dispersed-soviet-appears-reluctant-to-publicize.html>

Részletek
a *Száműzöttek*
című filmből,
rendező:
Gyöngyössy Imre,
Kabay Barna és
Petényi Katalin,
1991
Operatőr:
Jankura Péter



(körülbelül 1,8 millióan voltak a Birodalomban) német kisebbséget is megosztották. A szovjet rendszerben az erőszakos kollektivizálás, az 1920-as és 30-as évek éhínségei – egy ezekről szóló, közösségi finanszírozással készített, új orosz dokumentumfilm vetítését éppen e fejezet írásakor tiltották be az orosz hatóságok,²³ jelezve, hogy a történelmi tabuk napjainkban is tovább élnek – alaposan meggyengítették és megtizedelték az iparosodottabb volgai német területek lakosságát is, az 1924 és 1941 között fennálló, Engels városi (Pokrovszk) központtal létrehozott Volgai Német Autonóm Szovjet Szocialista Köztársaság azonban viszonylagos önrendelkezést nyújtott a Szovjetunióon belül.

Mindez a Harmadik Birodalom és szövetségesei által 1941. június 22-én indított offenzíva után gyökeresen megváltozott: Sztálin utasítására a köztársaságot felszámolták, és 1941 szeptemberében, mindössze három hét alatt mintegy 438 ezer, „kollaborációval” vádolt volgai németet, majd négyszázezer krími és ukrainai németet deportáltak a szibériai és kazahsztáni kényszermunkatáborokba. Összesen nyolc nemzetiség másfélmillió lakosát, köztük krími tatárokat, Grúziában élő mesketieket érintett az erőszakos áttelepítés, büntetőtáborba hurcolás. Alig néhány órájuk volt összepakolni, a férfiakat és a nőket, gyerekeket elválasztották, és különböző célállomások felé indították, százötvenegy vonatszerelvényen, hajón és gyalogosan vitték őket, a férfiakat NKVD-táborokban (Trudarmee), a nőket erdőkben és bányákban dolgoztatták, vagy egyből a Gulagra kerültek – az út során a volgai németek mintegy negyven százaléka meghalt. A megmaradtak egy jelentős hányada Észak-Kazahsztánba érkezett – a filmben szereplő Weihnachtdorf onnan kapta a nevét, hogy karácsony éjjel jutottak oda a hontalanok, s a havon egy szál gyertyát gyújtva emlékeztek meg az ünnepről²⁴ –, itt a kollektív megőrzéstől, a lakhelyelhagyási tilalomtól a fahérgalléros munka, a felsőfokú továbbtanulás korlátozásán keresztül a nyilvános anyanyelvhasználat betiltásáig terjedő elnyomó intézkedések érték őket, amelyeket Sztálin halála után, az 1950-es évek közepétől a gorbacsovi reformok fokozatosan oldottak fel.

Mindenesetre a Szovjetunió mintegy kétfélmillió német lakosságából az államalakulat az 1990-es évek legelején bekövetkezett felbomlásáig tömegesen legfeljebb az NSZK-ba, majd az egyesült Németországba költözhettek vissza az 1986-tól rendkívül kedvező német családegyesítési törvények 2005-ös szigorításáig. Mivel iskoláikat, templomaikat, színházait megszüntették, falvaikat részben lerombolták, házaikat és földjeiket mások foglalták el, és a helybéli oroszok nem fogadták szívesen a hazatérőket, az egykor onnan deportáltak leszármazottainak töredéke telepedett meg a Volgánál. Annak ellenére így alakult, hogy a *Száműzöttek* elkészítésében is segédkező szervezetek, köztük az 1989-ben alapított Wiedergeburt (Újjászületés) mindent megtett az ellenkezőjéért.

Sír a Volga

A magyar–német–grúz koprodukcióban készült *Száműzöttek* ezt a rendkívül érzékeny, a német televízió nézőket különösen érdeklő, a magyar mozilátogatókat azonban (a televíziós premier előtt mindössze naponta egyszer, a fővárosi Hunnia moziban vetítették néhány hétig²⁵) alig megmozgató témát állította reflektorfénybe. A fogadtatás vegyes volt: a kritikusok nagyra értékelték a film problémafeltárását és ihletett anyagkezelését, ám többen hiányolták az összehasonlítás lehetőségét az *Ötven év hallgatással*, amit látatlanban is jobbnak ítélték.²⁶ A televíziós bemutatás után – és Gyöngyössi Imre halálát követően – azonban a szakmabeliek már az 1994-es év legjobb televíziós filmjének járó díjat ítélték oda.²⁷ Nemzetközi fesztiválokon egyébként több elismerést is kapott a film, ezek közül a legfontosabb a troiai fesztivál legjobb rendezés díja és a montreáli fesztivál ökumenikus zsűri díja.²⁸

A korabeli sajtóban is szóvá tett, stílusterő jelenetek közé tartoznak az 1941-es deportálást felidéző részek. Három visszajátszásban – ezek közül kettő Mathilde rémálmát eleveníti meg –, néhány snittben foglalják össze az alkotók az akkor történeteket. A korai némafilmeket idéző, füstbe burkolódzó sejtelmesség inkább érzékelteti, mintsem megmutatja, mi hogyan zajlott. A gyors vágásokkal

²³ *Russia Bans 'Provocative' Soviet Famine Documentary = The Moscow Times*, 2022. november 15.

<https://www.themoscowtimes.com/2022/11/15/russia-bans-provocative-soviet-famine-documentary-a79375>

²⁴ FÁBIÁN: i. m. (1991), 18.

²⁵ KORMOS O.: *Díjat nyertünk Troiában = Mai Nap*, 1992. július 3., 11.; HEGYI Gyula: *Száműzöttek a Volga partján = Magyar Hírlap*, 1991. december 5., 13.

²⁶ Néhány az ellentmondásos kritikák közül. STRATTON, David: *Száműzöttek (Homeless) = Variety*, é. n.; PÓSA Zoltán: *A hajó nem süllyed el*. 23. *Filmszemle = Pesti Hírlap*, 1992. február 10., 11.; *Kitépett gyökerek = Pesti Műsor*, 1991. december 6., 79.; CSALA Károly: *Volgai*

németek = Népszabadság, 1991. november 29., 11.; PAIZS Tibor: *Száműzöttek. Valahol a Volga mentén = Magyar Nemzet*, 1991. december 10., 10.; GERVAI András: *Hazatérések = Magyar Nemzet*, 1991. december 12., 10.; SPIRÓ György a *Filmvilágban* egyenesen úgy fogalmazott a *Száműzöttek* kapcsán, hogy „ezt a sajátosan magyar őszvért, a dokumentum-játékfilmet felejték el, és bízzák magukat az emberekre”: a téma feldolgozásakor ő maga a hagyományos, „beszélő fej” dokumentumfilm mellett tenné le voksát. SPIRÓ György: *Egy műfaj, ami nincs = Filmvilág*, 1992. 1. sz., 53.

²⁷ *'94-es levek = Filmkultúra*, 1995. 3. sz., 33.

²⁸ GYÖNGYÖSSY: i. m. (2015), 289.



Részlet
a *Száműzöttek*
című filmből,
rendező:
Gyöngyössi Imre,
Kabay Barna és
Petényi Katalin,
1991
Operatőr:
Jankura Péter

tagolt jelenetekben szovjet katonák taszigálják a batyukkal, bőröndökkel, síró gyerekekkel küszködő áldozatokat a kikötő, a hajó, majd a vagonok felé, Jankura Péter kamerája előtt időnként egy elszabadult csikó és az égő templom tornyáról szárnyra kelő madarak hangsúlyozzák, hogy az embertelen gyötrelmek megmutathatatlanok. A gőzösön keserves dalt éneklő hontalanokat felső gépállásból, egyre távoluló képkivágásban búcsúztatja az operatőr, a vagonok nyitott ajtaján át vízszintesen elsuhanó táj jelzésértékűen emlékeztet arra a dialógusra, amelyből kiderül, hogy az éhen halt vagy megfagyott – s időnként az élő – szerencsétleneket a vagonokból lökdösték ki a katonák.²⁹ Érdeemes azonban tekintetbe vennünk, hogy a dokumentumjáték szövetéből stílusosan kilógó képsorok meg sem születtek volna, ha a forgatás óraműszerű működését – ahogy Gyöngyössi Imre fogalmazott az ideális filmkészítésről³⁰ – nem akasztja meg egy kellemetlen porszem: a helyi hatóságok ellenállása. Kabay Barna szerint

a hajón és a marhavagonokban tervezett történelmi jeleneteket nem tudták felvenni, torzók maradtak, úgyszintén nem került sor a „karácsonyfalvai” megérkezés jelképes jelenetére, mert az 1990. májusi forgatás után decemberben visszatérve már „a peresztrojka megfagyott”.³¹

Mathilde és Maria utazása a lelki és fizikai tájon is kanyarokkal tűzdelve, de következetesen tart a kitérő cél felé, ugyanolyan szívós természetességgel, ahogy Verus néni küzd meg a földdel és a londoni emigrációban élő fiához vezető út buktatóival a *Két elhatározásban*. A Gyöngyössi Imre nevével fémjelzett és az alkotótíró közösen jegyzett filmjeiben is feltűnő, ősi, megtörhetetlen anyai alakok³² másaként Mathilde szinte népmesei megpróbáltatásokon megy keresztül, hogy magához ölelhesse rég nem látott fiát, és megtérjen „Volga anyácska” kebelére. Az öt útbaigazító, segítő emberek (a kazah kolhoz párttitkára, a német evangélikus gyülekezet presbiter, az egykori lágerben élő orosz asszony, a volt cellájába

²⁹ *Száműzöttek* – dialóg. Kézirat, 13. Kabay Barna gyűjteménye.

³⁰ OZSDA Erika: „Egy ideig úgyis mindenki apám fiát látja bennem”. Interjú GYÖNGYÖSSY Bencével, a Cigánytörvény rendezőjével = *Filmkultúra*, 1997

<http://www.filmkultura.hu/regi/articles/profiles/gyongy.hu.html>

³¹ FÁBIÁN: i. m. (1991), 19.

³² ZSUGÁN: i. m. (1994), 316.; *Részletek GYÖNGYÖSSY Imre interjúból* = GYÖNGYÖSSY: i. m. (2015), 34.

zárkózó tudós, a munkásotthon gondnoknője, az engelsi pályaudvaron megismert mérnök, a börtönparancsnok s még a szóltan szombatista elítélt is) mintha egy passiójáték mellékszereplői lennének, amelynek tétje a megváltás: Mathilde földi békéjének és mennyei üdvözlésének elnyerése. De megváltás közösségi értelemben is. Egy bűnösnek kikiáltott és mártíriummal sújtott népé, a XX. század mindig más formát öltő terrorgépezete áldozatainak, az otthonuktól, gyökereiktől, szabadságuktól és szeretetiktől megfosztottaknak a megváltása – oly módon, ahogy azt Gyöngyössy Imre több írása és filmje központi tételeként állította fel.³³ Ezt az értelmezést húzza alá a volgai romtemplomban lezajló utolsó jelenet is, amely a német kisebbség kálváriáját egyetemes üldözéstörténeté magasztosító szerzői kommentárként zárja le a filmet. Itt az újrakezdést szimbolizáló fiatalok egy rögtönzött oltár előtt nyilvánítják ki profán hiszekegyüket az egybegyűlteknél: „Barátaim! A vérontás, erőszak ellenében jöttünk össze. Mi, oroszok, magyarok, kazahok, grúzok, németek, hogy a század deportálásai, tömeggyilkosságai ne történhesse meg soha többé. Legyen ez a templom a megbékélés temploma. Hogy a tömeggyilkosságok sose ismétlődhesse meg. A következő évszázaddal szabadon, emelt fővel akarunk szembenézni.” E szavak és a tömeg eloszlása után a kamera először a templom nyitott boltzata s az ég felé emelkedik, majd egyenesen beleáll a barna földbe: a filmet keretbe szorító plánok a kezdetet és a véget jelölik, olvasatuk egyszerre elemi (anyaföld) és transzcendens, sőt szakrális (megváltás a bűnöktől és újjászületés).

A film ellenpontozó kompozícióval vezeti a nézők tekintetét és irányítja hangulatát – a Budapesti Iskola távolságtartó, az értékelést a nézőre bízó, tárgyilagos stílusával³⁴ ellentétben az ítéletalkotás magából a műből is sugárzik. A Mathildét játszó civil szereplő, a hetvenöt éves Lidia Bock és sorstársai életélményében és annak tanulságában is osztozunk. A vidám gitárzene és a melankolikus hegedűszólam, a sztyeppén száguldó lovak és a szemhartárt lezáró börtönkerítések, a könnyes múltidéзések és az örömteli csipkelődések, a gyászszertartások és a felhőtlen családi ebédek, a búcsúzások és megérkezések a komikum és tragikum váltakozásával a fikciós történetbe való bevonódást segítik, a hétköznapi jelenetek megkönnyítik a szereplőkkel való azonosulást. A dokumentarista megközelítés – az amatőr szereplők mellett a kézi kamerával, természetes fénynél felvett jelenetek, a szimultán törté-



netmeselés, családi együttlét, házimunka és orsóval fonás archaikus-közösségi aktusával vagy éppen a felolvasott, bekeretezett dokumentumok, fényképek beemelésével – a hitelesség mellett az együttérzést is erősíti, a játékfilmes megoldások pedig elkötelezettséggé tágitják a bevonódást. Nehéz kívülről szemlélni ugyanis, amikor Lidia minden középkorú férfi szemének színéből próbálja kikövetkeztetni, elvesztett fiával áll-e szemben, vagy amikor Olga a romok láttán és a gyűlöletet tapasztalva kifakad az idilli Volga-vidékre magukat visszaálmódó öregek „hazugságán”. Meglepő, de érthető módon még a több szereplőnél is nyilvánvaló színészi alkalmatlanság és az előzetesen megírt szövegek „felmondásának” esetlensége is rájátszik erre a hangulatra, hiszen így még nyilvánvalóbb, hogy a résztvevők „önmagukat” játsszák.

A *Szamuzottak* az utolsó fikciós dokumentumfilm Gyöngyössy Imre – és így a Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotócsapat közös – pályáján, vagyis, ha úgy tetszik, a versírást és a filmkészítést egymással szoros rokonságban állónak tartó,³⁵ már legelső rövidfilmjét, a *Férfiarcképet* (1965) is egy versből kibontó lírikus epilógja. Mint ilyen, hű a szerzői *Ars poeticához*, és jól idomul az életutat külön-külön és együttesen is meghatározó filmnyelvhez és stílushoz.

„A szenvedésnek / nincs választott népe” – írta a költő 1990-ben.³⁶ A szenvedő népeknek mégis lett krónikása és prófétája.

Kabay Barna és Petényi Katalin az ökömenikus zsűri díjának montreali átadásán 1991-ben
© NFI

³³ GELENCSEÉ Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Bp., Osiris, 2002, 164–171.; ZSUGÁN: i. m. (1994), 237.

³⁴ Lásd KAPÁS Zsolt Zsombor: *A dokumentumfilm elmélete és a Budapesti Iskola = Apertúra*, 2013. tavasz
<https://www.apertura.hu/2013/tavasz/kapas-a-dokumentumfilm-elmlete-es-a-budapesti-iskola/>

³⁵ Részletek GYÖNGYÖSSY Imre interjúból = GYÖNGYÖSSY: i. m. (2015), 29.; ZSUGÁN István: *Készül a Meztelen vagy. Beszélgetés GYÖNGYÖSSY Imrével = Filmvilág*, 1971, 18. sz., 26.

³⁶ GYÖNGYÖSSY Imre: *Utódom lesz minden halandó. Válogatott versek*. Bp., Europa 2000, 1999, 213.

Képretorikai alakzatok a művészetértelmezésekben és a kiüresedett transzcendencia

„...a mű mint fenomén nem tárgyi természetű [...] Vagyis a mű nem merül ki tárgylétében, határok között megjelenő bár, de empirikus meghatározottságáról leválik, és mértékét önmagából veszi, önmagára irányul. A műalkotásban tehát semmiképp nem annak tárgyszerűségével, de nem is csak dolog mivoltával van dolgom, hanem magával a világgal.”¹

(Gálosi Adrienne)

Az ember és a világ viszonya sohasem harmonikus, hanem mindig problematikus, mert sem a szubjektum nem ismerheti meg önmagát végérvényesen, sem az objektum nem tárható fel és sajátítható el véglegesen – írja Földényi F. László a fiatal Lukács György dráma- és művészetelméletével foglalkozó művében.² A szubjektum–objektum elkülönülődésének kérdése a modern korban is különféle kontextusban, reprezentációban jelenik meg, és sokszor önfelszámoló jelentésképzésben ölt formát. Földényi értelmezésében (amint ezzel több munkájában is foglalkozik) e szétválásnak a folyamatát és következményeit a kor műalkotásai kifejezően láttatják, sokszor az elidegenedés szimbolikáját működtetve. Azt is mondhatjuk, a műalkotások, különösen pedig a festmények elemzése lehetővé teszi annak a heideggeri törekvésnek a megvalósítását, hogy „a művészetről való gondolkodást mint léttörténeti fordulat lehetőségét”³ vizsgáljuk.

Először is annak hatására, hogy felszámolódnak a nyelv klasszikus paradigmái, így a nyelv és a világ, a nyelv és a szubjektum között fennálló viszony, egy narratív fordulat jön létre, a szubjektum kinyilatkoztatásának már nem a nyelv az egyedüli és végérvényes közege. A 60-as évektől kezdődően lényeges elmozdulás figyelhető meg a nyelv fogalmának értelmezésében, ami részben azzal magyarázható, hogy a különféle szövegek elemzésében a szerzőről a szö-

vegre tevődik a hangsúly, részben pedig azzal, hogy a szövegeket a maga intertextuális és intermediális összetettségében kezdik el vizsgálni, azaz új megvilágításba kerül a szöveg és szöveg, szöveg és kép viszonya. A kép tehát nemcsak mint esztétikai minőség, hanem mint a verbális és vizuális narráció kérdése, illetve ezek egymáshoz való viszonya kerül előtérbe. A szöveg és kép egymást kiegészítő vagy legalábbis egymást feltételező kapcsolatára az utóbbi évtizedek során számos szerző felhívta a figyelmet. Ezt sok esetben a vizuális kultúrában bekövetkezett változások tették érthetővé, amelyek a műalkotások medialitásának bizonyos kérdéseivel kerültek összefüggésbe, mivel „a képek és a szövegek interakciója konstitutív a reprezentációt tekintve”.⁴

Thomka Beáta a *Narratívák I. Képelemzés* című kötetéhez írott előszavában rámutat arra, hogy a verbális és a vizuális narráció kapcsolódási pontjainak vizsgálata már a strukturalisták óta foglalkoztatja az irodalomelméletet, „az elbeszéléselemélet kutatói a 90-es években saját tapasztalataikat a vizuális narráció terepére is átvitték, a strukturális és szemiotikai kutatások eredetileg is érdeklődéssel fordultak a vizuális narráció felé”.⁵ Hans-Georg Gadamer idézve pedig a képzőművészeti alkotások és az irodalmi szövegek olvasásmódja, azaz a képolvasás és a szövegolvasás közötti párhuzamra utal. Gadamer szerint „a képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulnunk látni”, hiszen a művet, a szépirodalmi és a képzőművészeti alkotást egyaránt „mint egy kérdésre adott választ tapasztaljuk”, és éppúgy „»olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni”.⁶

A szöveg terében megjelenő képzőművészeti alkotások vagy ezek interpretációja ez alapján a nem nyelvi alapú történetleírást egy külön diskurzussal egészíti ki. Gottfried Boehm *A képleírás*⁷ című szövegében a nyelv

¹ GÁLOSI Adrienne: „Alkalom komoly életre.” Bacsó Béla: „Az eleven szép”. Filozófiai és művészetelméleti írások = *Jelenkor*, 2008, 12. sz., 1427.

² FÖLDÉNYI F. László: *A fiatal Lukács dráma és művészetelmélete*. Bp., Magyar Színházi Intézet, 1979, 39.

³ BACSÓ Béla: „Mert nem mi tudunk...” Filozófiai és művészetelméleti írások. Bp., Kijarat, 1999, 159.

⁴ VARGA Tünde: *Képszövegek = Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003, 203.

⁵ THOMKA Beáta: *Képi időszervezetek = Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Szerk. THOMKA Beáta, ford. HARTVIG Gabriella et al., Bp., Kijarat, 1998, 7.

⁶ Uo., 9.

⁷ BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és nyelv határainról*. Ford. RÓZSAHEGYI Edit = Uo., 19–36.



Francis Bacon,
Triptichon,
1976,
New York,
Sotheby's
aukciós ház
Fotó:
Justin Lane,
MTI / EPA

és a kép viszonyának klasszikus és modern elméletét vizsgálva többször hangsúlyozza, hogy a kép–nyelv dichotómiájában a kép konstitutív elemként válik jelentésformálónak. A szövegekben a képek által megjelenített dolog nemcsak önmaga helyett áll, hanem a (figuratív) nyelvhasználat jelentőségére is felhívja a figyelmet. Amikor a képi elemekhez olyan szöveg vagy leírás társul, amely magát a képet olvassa, kettős interpretációról beszélhetünk, hiszen a kép mellé illesztett szövegnek vagy „a leírásnak többet kell tennie, mint újra-verbalizálnia a képen rejlő nyelvi tartalmakat”.⁸ Mieke Bal *Látvány és narratíva* című szövegében zavarba ejtő kérdést fogalmaz meg: azon képek, amelyek a vizuális élményt helyezik előtérbe, tekinthetők-e a narrativitás⁹ alkotóelemeinek, vagy „minden arra irányuló kísérlet, hogy a festményt narratívaként olvassuk, csak félreolvasás lehet”.¹⁰ Véggkövetkeztetése szerint a narrativitás szükségszerű eleme a képeknek még akkor is, ha „olyan jel segítségével illeszkedik be, amely a vizualitásról állít valamit”.¹¹ Gottfried Boehm *A képleírás* című tanulmányában mutatott rá arra, hogy ezek a leírások a retorika struktúrája szerint működnek, hiszen „valójában megfigyeléseink akkor rendeződnek szöveggé, amikor az elemző nyelvet visszafordítjuk retorikába, ami-

ből az ekhprasizisz kifejlődött”.¹² Továbbmenve, Boehm magát az ekhprasizist is „retorikai szakágként”¹³ definiálja. Ez azt jelenti, hogy a szó és a kép a megismerés alapvető princípiumai, amelyek meghatározzák az esztétikai tapasztalatainkat. Miért lehet fontos a jelölt viszony reprezentációjának elemzése? Egyrészt, mert a képek belső terében rejlő retorika, valamint metafora alakváltozatai árnyalják a „nyelv általi megelőzőttség” világértési tapasztalatát. A képleírások a vizuális kifejezés sajátos logikáját követve mondanak el valami alapvető dolgot a kép és a kor belső világáról, valamint a szubjektum ehhez fűződő, ambivalens viszonyáról. Az ekhprasiziszek nemcsak a megismerés egy lehetséges forrását reprezentálják, de újrafogalmazzák a szubjektum és tárgy közötti kapcsolatot, valamint a dolog és a nyelv, azaz a nyelv és kép között fennálló viszonyt. A képek szimbolikájának, kifejezésformájának áttekintése tehát nemcsak esztétikai, nyelvi, nyelvfilozófiai, de ontológiai szempontból is lényeges.

A retorika ugyanakkor különféle diskurzusok metszéspontjában helyezkedik el. Paul Ricœur *Metafora és filozófiai megnyilatkozás* című, nagy hatású szövegében a dekonstrukció metaforaelméletével teremt transzdiskurzív viszonyt, és „annak a vizsgálódásnak a filozófiai határait

⁸ Uo., 26.

⁹ Fontos megjegyezni, hogy Bal a narrativitást egyértelműen a verbális művészet aspektusának tekinti.

¹⁰ Mieke Bal *Látvány és narratíva* című szövegében Vermeer *Gyöngy-mérő nő* című képéről állítja azt, hogy mivel a festmény a vizuális élményt helyezi előtérbe, „minden arra irányuló kísérlet, hogy a fest-

ményt narratívaként olvassuk, csak félreolvasás lehet.” BAL, Mieke: *Látvány és narratíva egyensúlya*. Ford. HARTVIG Gabriella = Uo., 155.

¹¹ Uo., 157.

¹² BOEHM: i. m. (1998), 31.

¹³ Uo., 19.

igyekszik feltérképezni, melynek súlypontja a retorikáról a hermeneutikán keresztül a szemantikára, valamint az értelem kérdéseiről a referencia kérdéseire helyeződött át.¹⁴ A filozófia pedig a retorika elmélete révén is a művészeti diskurzussal lép kapcsolatba, hiszen „a filozófia, ahogy a retorika argumentatív stratégiáit is felhasználta, episztemológiai és metafizikai irányultságának egy részét a művészettől kölcsönözte.”¹⁵ A különbségre, hogy a retorika nemcsak a jelhasználat egyik formájaként, hanem a képek (történetébe) épített elbeszélés alapvető alakzatoként is működhet, csak az utóbbi évtizedek diskurzusa hívta fel a figyelmünket.¹⁶ Arthur C. Danto a retorikát egyértelműen a képekkel, képzőművészeti alkotásokkal és ezek elbeszélési stratégiájával tárgyalja egy összefüggésben. Itt már nem az önmagában vett nyelv, hanem a nyelv és a kép közös diskurzusa határozza meg az értelmezést. Szintén ebből a perspektívából tekint a tárgyak esztétikai jellegére a *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet* című könyvében, ahol Duchamp ready made-je képezi a deskripció tárgyát. Danto nem asszimilálni kívánja a műalkotás-tárgy esztétikai ismérveit, ehelyett leginkább azt kívánja bizonyítani, hogy az értelmezés miként közvetít a műalkotás és a művész, a műalkotás és a befogadó között. Ez a megközelítés azt sugallja, hogy „még a legkiemelkedettebb művészetben sem nehéz retorikai aspektusokat találni, és lehet, hogy a művészet egyik legfontosabb hivatása nem annyira reprezentálni, mint inkább úgy ábrázolni a világot, hogy az egy adott hozzáállást és egy speciális látásmódot eredményezzen.”¹⁷

Danto sokat foglalkozik azzal, mi határozza meg a műalkotás és az egyszerű reprezentáció közötti különbséget, ennek kapcsán teszi fel a kérdést: miért a retorika, és „minek a metafora egyáltalán?”¹⁸ A *metafora, kifejezés és stílus* című szövegében¹⁹ a retorikát úgy értelmezi, mint aminek fogalma (a stílussal és kifejezéssel együttesen) arra szolgál, hogy hozzájáruljon „a műalkotásoknak olyan más reprezentációs eszközöktől történő elhatárolásához, melyek ugyan hasonlóak hozzájuk, de mégsem képesek a műalkotások státuszát betölteni.”²⁰ A képek metaforikus működését mindig az interpretáció által határozhat-

juk meg. Ezáltal „javaslatokat”²¹ találhatunk az „üres helyekre”, amelyeket az értelmezésben keresünk: „úgy gondolom, hogy a mű és a befogadó párbeszédében a kikerülhetetlen interpretáció teremti meg a jelentés villódzó többértelműségét.”²² A titkos jelenlét a néző tekintetének egyfajta szimbóluma. Almási Miklós értelmezésében a metafora felbontja a referenciális viszonyt, sajátos mitologikus nyelvet teremt; a mítosz akkor tölti be alapvető funkcióját, ha visszatükröződik benne a világ.

Thomka Beáta értelmezésében a fent idézett dilemma lényege nem is a retorika, illetve a metafora struktúrájára vonatkozik, hanem áttételesen a műalkotásokéra: „Mint-hogy Danto a műalkotás struktúrájában és működésében a metafora struktúrájára ismer, mindkettőre érvényes lesz annak a lehetőségnek a megteremtése, hogy általa »úgy lássuk a világot, ahogy ő látja – nem úgy, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy, mintha a világ általa lenne adva«. Ezt a világot a létrehozott egység alapozza meg, a nyelv retorikai figuratív képességének érvényesülése, a betű szerinti jelentést a *figuratívval* átfedésbe hozó gesztus, a hasonlatot meghaladó metaforaszerkezet.”²³ A metafora értelmezése ugyanakkor nem nélkülözheti egy külső szemlélő jelenlétét, aki adott esetben azonos a befogadóval: „Hans Blumenberg éppen a metaforát tartja a retorika legjellemzőbb elemének, melyen világossá válik funkciója és egyben felmutatható antropológiai vonatkozása, vagyis az, aminek révén a nyelvi megnyilatkozás kényszere és az evidencia hiánya az embert a végső megalapozhatóság nem-létével szembesíti.”²⁴

Kérdés persze az is, hogy a képek (figuratív) nyelvhasználatára hogyan lép kapcsolatba a képet szemlélő szubjektummal, valamint, hogy mennyiben ismer a kép által a szubjektum önmagára. Ez azért is fontos, mert „a művészetnek azok a legnagyobb metaforái, melyekben a megfigyelő azonosul az ábrázolt alak attribútumaival, és saját életét az ábrázolt életének látja.”²⁵ Danto metaforaértelmezése a képek jelhasználatát a befogadás jelhasználatával egészíti ki, sőt, mint láttuk, általában is kitüntetett pozícióba helyezi az interpretáció aktusát. Richard Shusterman ezt így foglalja össze: „Danto szerint bármely tárgynak,

¹⁴ SHUSTERMAN, Richard: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. KOLLÁR József, Budapest, Pozsony, Kalligram, 2003, 106.

¹⁵ Uo., 96.

¹⁶ A retorika köré csoportosuló elméletek folyamatosan bővítik a fogalmával kapcsolatos hipotéziseinket. A retorika a kultúra narratíváinak szerves része, és például a történelmi diskurzusban is újra foglalkoznak vele, kiindulópontnak tekintve azt, hogy „az emberi múlt történeti megjelenítésének kérdését a XVIII. század második feléig a retorika keretében taglalták”. RÜSEN, Jörn: *A történelem retorikája*. Ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. N. KOVÁCS Tímea, ford. KISS Gábor Zoltán et al., Bp., Kijarat, 1999, 39–51.

¹⁷ DANTO, Arthur C.: *A közhely színévaltozása. Művészetfilozófia*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003, 162.

¹⁸ Uo., 164.

¹⁹ Uo., 161–201.

²⁰ Uo., 161.

²¹ ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp., T-Twins, Lukács archívum, 1992, 79.

²² Uo., 79.

²³ THOMKA Beáta: *Metafora, interpretáció, teória = Literatura*, 1994, 2. sz., 207.

²⁴ BACSÓ: i. m. (1999), 128.

²⁵ DANTO: i. m. (2003), 168.

amelyről érvényesen állítják azt, hogy művészet, mint partikuláris műalkotásnak egy interpretációval kell rendelkeznie (például a műalkotásként kiállított virág művészi véleménynyilvánítás a csendéletek halott voltáról és általában a múzeumi művészetről). Mivel »semmi nem lehet műalkotás olyan értelmezés nélkül, amely azt akként határozná meg«, ahhoz, hogy a megkívánt interpretáció lehetővé váljék, bizonyos struktúráknak és kontextusoknak jelen kell lenniük a művészettörténetben és a művészetelméletben.²⁶ A művészet (ön)meghatározó aspektusát tehát az értelmezés adja; a művészet tükör, és ily módon »az önfelfedés eszköze«,²⁷ segítség, hogy a mű befogadása révén eljuthassunk önmagunkhoz, hogy többet érthessünk meg önmagunkból. Jacques Maquet a nyelvi üzenetek fogadása során működtetett tevékenységeket, a kódolást és a dekódolást elsősorban mint intellektuális tevékenységet értelmezi, ez esetben pedig »az érzelmeknek és az érzéseknek nincs helyük benne«.²⁸ Amikor azonban a nyelvi metaforákat a vizuális tárgyak által használt metaforákkal hozza összefüggésbe, megjegyzi, hogy ez utóbbiak esetében a nézők »a hozzájuk kapcsolódó jelentésekkel részben saját korábbi tapasztalataikhoz kötik«.²⁹ Maquet véleménye alapján »a mentális tapasztalat egy jelen lévő festővel és egy jelen nem lévő közönséggel való megosztását nem lehet szavakkal kifejezni«.³⁰

A kiüresedett transzcendencia

Francis Bacon festészetében

A modern korban egyfajta világélmény lesz az az expreszionista tapasztalat, amelynek hatására a művészetek válsázt keresnek a kérdésre: »a dezorientált egyén számára miként válik idegenné az őt körülvevő világ?«³¹ Mindez együtt jár azzal az előzménnyel, hogy kiüresedik a transzcendencia fogalma (vagy legalábbis átalakul), és az azonoság problematikája helyett egyre inkább az önazonosság megtalálása szervezi a filozófiai, művészeti, irodalmi, irodalomelméleti diskurzust. A szubjektum–objektum dichotómiájában tehát a szubjektum válik hangsúlyossá és igazán problematikussá, ezért feltevődik a kérdés: »milyen esztétikai tapasztalatot tesz lehetővé az a nyelvhasználat, amelynek beszéde nem valamely »utánalkotható« szubjektivitást, hanem antropológiailag hozzárendelhetetlen

és azonosíthatatlan hangot, nyelvi- vagy szövegkompozíciót reprezentál?«³²

Példa a vázolt problematikára az ír születésű Francis Bacon (1909–1992) festészete, amely úgy használja fel a művészet korábban alkalmazott retorikai fogásait, hogy látszólag radikálisan eltér ezektől, de az érzékelés tapasztalatát működtetve a festészet konvencionális eljárásaira is reflektál. »De hát hogyan talál célba a leírás, ha nincsenek többé elbeszélhető történetek, ha testmozgások nem akarnak többé érzéseket kifejezni?« – teszi fel a kérdést Gottfried Boehm a modernitás fenomenjeinek elbeszélhetőségét vizsgálva.³³ Bacon a nyelvi-retorikai jelentésmezőt antropomorffá teszi, dehumanizálja a szubjektumot, és rétegzett testekké formálja át. Nem érdektelen a hasonlóság, hogy a testtel, hússal kapcsolatos, realisztikus és racionális képek a keresztre feszítés mozzanatát mímelik, annak kritikai »újraírását« jelenítve meg. Bacon képein a test egy határhelyzetnek a kifejezője, mintegy olvasható képpé válik. A modern létérzés azon dominanciáját igyekszik áthidalni, amely nemcsak a test és a nyelv, de a test és a másik teste között helyezkedik el. Ezek a képek a nyelv előtti vagy éppen a nyelv helyetti állapotot testesítik meg, és szintén azt sugallják, hogy »a modern, magát a bensőség üvegkastélyába menekítő ember teste által áttörheti az én és a másik közti korlátokat, azaz a léleklehetségek nyelv által kijelölt határait, és transzcendentálódhat egy olyan tapasztalat felé, melynek nyelvi értelemrögzítése csak jóval később következik be«.³⁴

Az elhatárolódást a Bacon festészetével foglalkozó munkák körültekintően és átfogóan elemezték. Gilles Deleuze *Francis Bacon, az érzékelés logikája* című szövegében Bacon művészetének újszerűségét nem abban látja, hogy új paradigmába helyezte a rettenet és a kiáltás retorikáját, hanem hogy az ábrázoláson túli jelenlét festőjévé tette magát. Bacon festészete tehát nemcsak a modern művészet formáinak megtagadását, felülírását, hanem emellett az ábrázolt világ valósággal analóg »lenyomatát« is destrualta. Bacon ugyan »magában hordja Írország minden erőszakosságát, a nácizmus erőszakosságát, a háború erőszakosságát. Végigéli a keresztfeszítések rettenetét, különösen a keresztfeszítés-töredékben«, de »amikor saját képeiről beszél, elfordul attól, ami túlságosan »érzetszerű«, mivel a figurativitás másodlagosan is a borzalmat állítja színre, azaz újra bevezeti az elmesélendő tör-

²⁶ SHUSTERMAN: i. m. (2003), 105–106.

²⁷ DANTO: i. m. (2003), 168.

²⁸ MAQUET, Jacques: *Az esztétikai tapasztalat. Vizuális művészetek antropológus szemmel*. Ford. ANTAL Éva, Debrecen, Csokonai, 2003, 168.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo., 170.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvsemlélet a modern költészetben*. Budapest, Pozsony, Kalligram, 2007, 233.

³² KULCSÁR-SZABÓ Ernő: *Szöveg-medialitás-filológia. Költésztörténet és kulturalitás a modernségben*. Bp., Akadémia, 2004, 9.

³³ BOEHM: i. m. (1098), 33.

³⁴ BACSÓ Béla: *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. Bp., T-Twins, 1994, 154.



Francis Bacon,
Study of
a Portrait of PL,
1962,
London,
Sotheby's
aukciós ház
Fotó:
Andy Rain,
MTI / EPA

ténetet”.³⁵ A Bacon-festményeken tehát e mozzanat által jelen van a történet: „jelenlét, jelenlét, ez az első szó, ami eszünkbe jut egy Bacon festmény előtt”³⁶ – írja Deleuze, hangsúlyozva azt, hogy itt elsősorban „hisztérius jelenlétről van szó”.³⁷ Ez a hisztéria Deleuze értelmezésében a zárt világban belül mutatkozik, mégis a belső-külső határán van, mivel a „szervek nélküli testnek” a lenyomataként jelenik meg. A zárt világ tere megteremti a lehetőségét

annak, hogy „egy-egy szín, íz, érintés, szag, zaj, súly között egzisztenciális kommunikáció jöjjön létre, s hogy ez alkossa az érzékelés »pathikus« (nem-ábrázoló) momentumát”.³⁸

A hisztéria jelenléte nyomot hagy a képen. Deleuze a hisztéria megjelenítésére kétféle lehetőséget kínál: „vagy megőrzi a szerves ábrázolás figuratív koordinátáit, vagy az absztrakt forma felé fordul”.³⁹ Az optikai és a manuális közötti, harmadik lehetőség a diagram, amely összegezi

³⁵ DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon, az érzékelés logikája*. Ford. BABARCZY Eszter, VAJDOVICH Györgyi = *Enigma*, 1995, 3. sz., 33.

³⁶ Uo., 39.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo., 35.

³⁹ Uo., 40.



Francis Bacon,
*Three Studies
of Lucian Freud*,
New York,
Fotó:
Christie's,
MTI / EPA

a képek felszíni struktúráját a színek, a foltok és a vonalak által, szakít a figurációval éppen azért,⁴⁰ hogy az Alak megjeleníthetővé váljék. Fontos kiemelni: „nincs szó arról, hogy a festményt olyan módon engedjük szóhoz jutni, hogy beletemetkezzünk azokba a többé vagy kevésbé lényeges benyomásokba, amelyeket az a nézőből kivált”.⁴¹

Bacon képeit elemezve Deleuze többször kiemeli, hogy a néző, a megismerő én jelenléte⁴² Bacon festészetében többféle módon is adva van. Jelenléte elsősorban érzékeléshez kötött, a kép belső struktúrájához igazodik: „a néző-én csak azáltal érzékel, hogy belép a képbe, s átadja magát az érzékelő és az érzékelt egységnek”.⁴³ Bacon tehát a kép belső struktúrájába építi be a néző jelenlétét, ezért „a képeken nagyon sokszor jelen van egy néző; egy leselkedő, egy fényképész, egy járókelő, egy »várakozó«, valaki, aki soha nem azonos az alakkal”.⁴⁴ Ezt figyelhetjük meg a *Három tanulmány Isabel Rawsthorne-ról* című, 1967-ben festett képen vagy a *Festmény* című, 1978-as képen, amelyen az Alak a lábával az ajtó kulcsát kívánja megfordítani a kép másik oldalán.

Hogyan jön létre a befogadás Baconnál? „Az Alakok végső magánya, a testek végső bezáródása, mely egyszerűsmind kirekeszt minden nézőt: az Alakot tulajdonképpen az a mozdulat hozza létre, amelybe bezárkózik és amely magába zárja.”⁴⁵ Létezik tehát valamilyen esemény, amely az

Alak és néző között szükségképpen megteremtődik a kizárás-bezárás, valamint a testben történés mozzanatába, a test (emberi-állati) hússzerűsége pedig a történetiséget idézi. Bacon művészetének történeti jellege leginkább az emóciók ábrázolásában mutatkozik meg, amelyek révén a képek magukban hordoznak néhány motívumot a reneszánsz műalkotások történeti jellegéből is. „Mindig is nagyon mélyen érintettek a vágóhíddal és a hússal kapcsolatos képek, számomra ezek szorosan kapcsolódnak a keresztre feszítéshez” – idézi Deleuze Bacon-t.⁴⁶ Következésképpen, bár Bacon tagadta, mégis kapcsolatban állt a realitás azon módosításával, amelyben a „véletlent hívta segítségül ahhoz, hogy a kialakulóban lévő *realisztikus* képet manipulációk által megzavarja és összetettebbé tegye abból a célból, hogy önmagát is meglepesse, s hogy a képről egy átfogóbb és ezért valóságosabb elképzelést nyerjen.”⁴⁷

A Bacon-képek esztétikája ennek következtében tehát egy kettős aktust hordoz magában, a klasszikus képi narrációjához képest többletet mutat fel, de ez a többlet hiányként reprezentálódik. Az, ami a hisztériát jelen lévővé teszi, a műalkotásban megjelenő parergon, amely az érzékelés fenomenologikus hipotézisét igazolja Deleuze értelmezésében azáltal, hogy az érzékelés pathikus momentumát hozza létre.

⁴⁰ Ezt a tézist Deleuze egy másik szöveggörnyezetben is megfogalmazza: „A festészetnek el kell szakítania az Alakot a figurativitástól.” Uo., 54.

⁴¹ VAUDAY, Patrick: *Írás a tekintetnek. Deleuze-Bacon*. Ford. TAKÁCS Ádám = *Enigma*, 1995, 3. sz., 53.

⁴² Deleuze a jelenlétet a képen kívülséghez köti, ami „felidézi mindazt, ami nem hallható, nem látható, és mégis tökéletesen jelen van.” DELEUZE, Gilles: *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. KOVÁCS András Bálint, Bp., Osiris, 2001, 26.

⁴³ DELEUZE: *i. m.* (1995), 30.

⁴⁴ Uo., 56.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo., 62.

⁴⁷ SCHMIED, Wieland: *A munkafolyamat és célja*. Ford. HEGYESSY Mária = *Enigma*, 2000, 23. sz., 28.

A kulturális antropológia „kulturális forradalma”

Beszélgetés Ratkó Lujza néprajzkutatóval

Buji Ferenc: *A néprajztudomány, amelynek pályája olyan különböző rendszereken ívelt át, és pedig gyakorlatilag zavartalanul, mint a Bach-korszak, a kiegyezés korát követő boldog békeidők, a Horthy-rendszer vagy a bolsevizmus és az egyre inkább felpuhuló szocializmus, a rendszerváltás időszakát csak komoly sebekkel élte túl, és úgy tűnik, jelenleg végnapjait éli. Kihívója, a kulturális antropológia mára ellenben a humán tudományok integráns részévé vált. A rendszerváltás körüli években a kulturális antropológia szinte a semmiből robbant be a magyar tudományos közéletbe, és rögtön egy igazi palotaforradalommal debütált a néprajztudomány ellenében. Az 1990-es években két nagyobb szabású vita is folyt a két diszciplína képviselői között. Hogyan törtek ki ezek a viták, milyen fórumon zajlottak, és kik voltak a résztvevői?*

Ratkó Lujza: E viták közvetlen előzményének talán az a konferencia tekinthető, amelyet még a rendszerváltás előtt, 1988 őszén a Magyar Tudományos Akadémián rendeztek a tudományág helyzetéről: addig elért eredményeiről, a néprajzi kutatások elméleti-módszertani kérdéseiről és a diszciplína jövőbeli feladatairól. A tanácskozásnak a helyzetfelmérés és számvetés sürgető igénye mellett a néprajz kutatási tárgyának, a paraszti kultúrának egyre gyorsuló modernizálódása, a néphagyományok rohamos eltűnése adott különös aktualitást. Ezen az országos szakmai fórumon hangzott el a manapság inkább már csak politikusként ismert, de korábban etnográfusként, kulturális antropológusként komoly tudományos-oktatói pályát befutó Niedermüller Péternek egy erősen kritikus előadása a néprajztudományról és a modern antropológiai szemléletváltás szükségességéről. Az előadás ekkor még visszhang nélkül maradt, de egy évvel később nyomtatásban is megjelent az éppen akkor induló *Budapesti Könyvszemle*, ismertebb nevén a *BUKSZ* legelső számában, és így már valóban váltott ki reflexiókat: a néprajz olyan jeles képviselői szoltak hozzá az íráshoz, mint az építészettudató Barabás Jenő vagy az Afrika-kutató etnológus, Sárkány Mihály. A két diszciplína közötti ellentétek sajátos erdélyi vetületét, olykor személyeskedést sem nélkülöző feszültségeit világította meg az erdélyi folklórkutatás nagyszónyának, Nagy Olgának, illetve a csíkszeredai Kommuni-

kációs Antropológia Munkacsoport tagjának, Magyar Vincze Enikőnek a szövegváltása. Ez az 1989 és 1991 között mindössze hét írást eredményező, inkább gyér „levélváltásnak”, mintsem valódi vitának nevezhető polémia végül érdemi eredmény nélkül maradt abba.

Sokkal intenzívebb volt 1994-ben a *Replika* hasábjain *A kultúrákutatók esélyei* címen zajló vita, amelynek vita-indító tanulmányát ugyancsak Niedermüller Péter jegyzi. A folyóirat kifejezetten azzal a céllal tette közzé az írást, illetve a felkért hozzászólók reflexióit, hogy – megfogalmazásuk szerint – oldják a „megmerevedni látszó álláspontokat”, és keressék a továbblépés útjait. Ez a kezdeményezés már élénk szakmai vitát váltott ki, számos hozzászólóval mind a néprajz, mind az antropológia oldaláról.

Végül meg kell említenünk a Hofer Tamással, a Néprajzi Múzeum akkori főigazgatójával, az ELTE Kulturális Antropológia Tanszékének docensével készített meglehetősen hosszú interjút, amely ugyan közvetlenül nem kapcsolódott egyik vitához sem, de amely mégis azok apropóján született. Hofer Tamás – a méltó beszélgetőtársnak bizonyul, kiválóan kérdező Csáky Marianne kérdéseire válaszolva – széles európai kitekintéssel, a problémák árnyalt megközelítésével, egyfajta bölcs „pontifex maximusként” igyekezett hidat verni a két diszciplína között.

Mi volt a végkimenetele és hosszabb távú eredménye ezeknek a vitáknak?

Ezek a viták, már ahogy az ilyenkor lenni szokott, eredménytelenül zárultak, legalábbis abban a tekintetben, hogy sem a néprajz, sem az antropológia képviselőinek az álláspontja nem közeledett a másikéhoz. Az antropológia – Niedermüller Péter nagy ívű tanulmányai révén – egyfelől éles kritikát gyakorolt a néprajztudománnyal szemben, másfelől nagy erővel fogalmazta meg a maga álláspontját, szemléletét, amire viszont a néprajz nem tudott hasonló színvonalú választ adni: noha az egyes rész-kérdésekre adekvát válaszai születtek, elméleti tisztázatlanságai miatt mégis védekező állásba szorult. Nem csoda, hiszen történetének kétszáz éve alatt az időnként lezajló szakmai viták a tudományág keretein belül maradtak, és így nem volt felkészülve egy ilyen, a létét is kétségbe vonó,

kívülről jövő támadásra. Váratlanul érték a számára merőben új perspektívából megfogalmazott vádak, az antropológia tudományos – vagy tudományosnak látszó – érvekkel indított forradalmi ostroma. Niedermüller Péter ugyanis az antropológia képviselőjében imponáló tájékozottsággal, széles intellektuális eszköztárral egyfajta „kulturális forradalmat” indított a néprajztudomány ellen. A néprajz viszont sem a vita kapcsán, sem a későbbiekben nem nézett szembe az őt ért – sok tekintetben jogos – kritikával, vagyis nem tisztázta és nem fejtette ki a Niedermülleréhez hasonló alaposággal a maga álláspontját általában és a kulturális antropológiával szemben különösen. Mivel elmulasztotta megfogalmazni a két diszciplína közötti különbséget, így magától értetődően elmaradt az antropológia etnográfiai kritikája is. Más szavakkal úgy is mondhatnám, hogy az etnográfia – némileg homokba dugva a fejét – megelégedett azzal, hogy valamilyen szinten elhatárolódott az antropológiától. S bár a vita formális értelemben sikertelen volt, mert hiszen egyik fél álláspontja sem közeledett a másikéhoz (bár Niedermüller Péter bizonyos engedményeket tett vitázó tanulmányában), maga a forradalom az antropológia részéről nagyon is sikeresnek bizonyult. Azt azonban tudnunk kell, hogy az efféle nagy paradigmaváltások – legalábbis a humán tudományok terén – nem annyira az érvek és ellenérvek csatájában dőlnek el, hanem valójában a szakmai-tudományos harcmezőn kívül: mindig az aktuális Zeitgeist az, amely a vele összhangban álló újabb és újabb paradigmáknak zöld utat ad.

E vitáknak tehát nem volt eredménye, következménye viszont annál inkább. Ami a néprajzot illeti, elmulasztotta azt a történelmi pillanatot, amelyben a nyugatról importált, előretörő új diszciplínával szemben meghatározhatta, illetve újrafogalmazhatta volna saját identitását, és így egyrészt kisebb-nagyobb módosításokkal megpróbálta folytatni azt, amit addig is tett, másrészt az antropológia hatására új kutatási témákat keresve – csöndesen, anélkül talán, hogy maga is észrevette volna – megindult az „antropologizálódás” útján. Ugyanakkor az antropológia, nem elégedvén meg a „korszerűségéből” fakadó helyzeti előnyével, forradalmi hevületében hegemoniára tört, és a kultúrakutatás címén magának vindikálta a néprajztudomány szakterületét, a népi kultúrát is. Ennek a törekvésnek meg is volt a maga eredménye, hiszen már a vitákkal egy időben, 1990-ben az ELTE-n, 1992-ben pedig a Miskolci Egyetemen megkezdődött a kulturális antropológia felsőfokú oktatása, és ezzel párhuzamosan, a 90-es években lezajlott a diszciplína intézményesülése, elsősorban az egyetemi képzésekhez kapcsolódva, de ekkoriban alakult meg itthon – a fent említett csíkszeredai munkacsoport után csaknem két évtizeddel – a Magyar Kulturális Antropológia Társaság is.



Ez a folyamat mára már ott tart, hogy a határainkon innen és túl működő néprajzi intézetek, tanszékek mindegyikének a nevében ott van az „antropológia” megnevezés is. Az egyetlen kivétel a Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszéke, amelynek a nevében nem szerepel, de a néprajzi tárgyak mellett mégis az oktatás meghatározó szegmensét képviseli a kulturális antropológia. A néprajz háttérbe szorulásának folyamatát az is jól jelzi, hogy az egyetemi szakdolgozatok, doktori disszertációk témái az utóbbi években már többségében az antropológia köréből kerülnek ki. A népi kultúrának legfeljebb csak az agonizálási folyamata, jelenkori maradványai tarthatnak számot érdeklődésre a roppant divatos „változásviszsgálatok” címén.

A népviselet és a mai divat különbsége jól szemlélteti a néprajztudomány és a kulturális antropológia kutatási területe közötti eltérést
Fotó: Ratkó Lujza archívumból

Pontosan mi volt a különbség e két diszciplína között?

A felületes szemlélő számára úgy tűnhet, hogy a két tudományág között nem volt és nincs lényeges különbség, hiszen mindkettő kultúrakutatással foglalkozik. Nem kell azonban nagyon mélyre ásni ahhoz, hogy lássuk az alapvető különbségeket. A néprajztudomány tárgya fennállása óta a népi kultúra volt, ezzel szemben az antropológia Magyarországon elterjedt formája döntően, ha nem kizárólagosan a jelen kultúrájával foglalkozott és foglalkozik. Ez a tény már önmagában is óriási különbséget jelent, hiszen a paraszti kultúra évszázados hagyományokon nyugszik, és ebből következik par excellence „hagyományörző” volta, vagyis ellenállása a változással szemben. Koherenciáját viszont nem tárgyi és eszmei megnyilvánulásainak változatlansága adja, hanem szerveződési elvének, mondhatni, belső kulturális logikájának stabilitása. Ezzel szemben a jelenkor modern kultúráját éppen ennek ellenkezője jellemzi, mert a változás lényegi természetét alkotja. A néprajz, amely egyébként történetének első szakaszában, nagyjából a XX. század első harmadáig még ugyancsak jelenkutatásként vizsgálta az akkoriban még virágzó népi kultúrát, arra törekedett, hogy a hagyományokat legteljesebb formájukban, in floribus ragadja meg. A végbemenő, egyre gyorsuló változások is ebből a szempontból, nem pedig önmagukban érdekelték: a polgárosodás, később pedig a modernizálódás jelenségeit mindig a kultúra ép vagy épebb formájához viszonyítva érzékelték és értékelték a hagyományos kultúra eróziójaként.

Ezzel szemben a modern kultúrát tanulmányozó antropológia nem tett és tesz különbséget a vizsgált jelenségek között, számára az egyik kulturális jelenséget a másiktól csupán az különbözteti meg, hogy „más”. Hangsúlyozottan értékeslemleges hozzáállásával viszont megfosztja a kultúrát a lényegétől: a kultúra lényege ugyanis mindig az értékteremtés. Az antropológia azzal, hogy bármilyen kulturális jelenséget vizsgálatra méltónak tart, és azt egyszerűen működési mechanizmusára redukálja, már eleve kivonja az érték fogalmát a választásából, és ezzel magát a kultúrát dekonstruálja; ezzel ellentétben a néprajztudomány kutatási tárgya már önmagában is értéket képvisel. Úgy kell ezt elképzelni, mint a klasszikus szépirodalom és a napilapok hírvivatainak különbségét: míg az egyik maradandó értékek hordozója, addig a másiknak csupán pillanatnyi, másnapra már elavuló érdekessége lehet. Vagy hogy egy másik példát említsek, a régi falusi lakodalomban a gyalogosan vonuló násznép utcai menetét a zenekar hagyományos menyasszonykísérő dallamokkal kísérte, amelyek legszebb példáit az erdélyi Mezőségről ismerjük. Ennek a szokásnak mai modern, városi megfelelője a „lakodalmas menetet” alkotó gépkocsik fülsértő dudálása, amit adott esetben a menyasszonyos kocsi után kötött sördobozok éktelen csörömpölése egészít ki. Hogy e két

azonos funkciójú, de nagyon különböző kulturális jelenség közül – amelyek természetesen arról a kultúráról állítanak ki bizonyítványt, amelyet képviselnek – egy diszciplína melyiket tartja vizsgálatra érdemesnek, az már önmagában is értékválasztás. Mivel a kulturális antropológia nem rendelkezik azzal a tudományos eszköztárral, amelynek révén képes lenne különbséget tenni a múlt népi kultúrája és a jelen populáris tömegkultúrája között, a lakodalmas meneteknek ebben a változásában nem látja a szegényedést, az értékvesztést, a romlás jelét. Számára a kultúra egy axiológiailag homogén massa, amelynek egyes részei csak annyiban különböznek egymástól, hogy mások.

Módszereit – például a terepmunka fontosságát – tekintve a két tudományág nagyon hasonló, még akkor is, ha az antropológia jellegzetes posztmodern tudományként új megnevezést és különös nyomatékot adott régóta alkalmazott triviális kutatási módzatoknak. Az olyan fogalmak, mint az „expresszív dialógus” vagy az „itt-lét” semmivel sem takarnak többet, mint a néprajzi gyűjtés évszázad óta bevált kérdezős-beszélgetős módszere, amellyel a néprajzkutató az úgynevezett adatközlőkkel beszélgetve, azok személyes életsorsán, tapasztalatain és tudásán keresztül vizsgálja a hagyományos paraszti kultúra sajátosságait, az emlékek családi és közösségi hagyományozódásának köszönhetően akár több emberöltőnyire is visszanyúlva az időben.

Miért vált a néprajztudomány időszerűtlenné és elavulttá? Miért volt szükség e komoly hagyományokkal és kiemelkedő tudósokkal rendelkező tudományág leváltására?

A tudományos közhiedelem szerint a néprajztudomány azért vált elavulttá, mert megszűnt az a kultúra, amelyet vizsgált, s mivel többé nincs mit kutatnia, elveszítette legitimitását. Ennek a gondolatnak a képtelenségét mi sem mutatja jobban, mint ha a régészettel vagy a történettudománnyal kapcsolatban állítanánk ugyanezt – hiszen azok a korok és kultúrák, amelyeket ezek a diszciplínák vizsgálnak, a népi kultúránál jóval korábban megszűntek, mégsem kérdőjelezi meg senki a létjogosultságukat! A paraszti életmód megszűnésével a néprajz előtt legfeljebb a terepmunka lehetőségei zárultak be, ami persze így nem is igaz, mert a fehér foltnak számítók, főként határon túli területeken a legidősebb generációktól még mindig bőven lenne mit gyűjteni. Feltehető a kérdés: ha a történettudomány vizsgálhatja retrospektíve a közelmúltban „elmúlt” szocializmus időszakát, akkor a néprajztudomány miért nem vizsgálhatja ugyanezt a korszakot a paraszti kultúra szemszögéből? Egyáltalán: miképpen engedhető meg, hogy egy olyan markáns és jól körülhatárolható, több évszázados történelmi-kulturális jelenség, mint a népi kultúra, diszciplína nélkül maradjon?

Már ezekből a megjegyzésekből is nyilvánvaló, hogy a néprajz – noha úgy igyekeztek beállítani – nem szakmai-tudományos okok miatt vált elavulttá. Korszerűtlenné válásának háttérében tudományon túli kultúrpolitikai, társadalmi és ideológiai okok állnak. Ilyen például a legutóbbi évtizedekben elterjedt, a társadalomtudományokra is jelentős hatást gyakorló posztmodern ideológia, amely a kulturális antropológia forradalmi lendületét is adta, és amely még napjainkban is rányomja bélyegét a tudományos közgondolkodásra. Az antropológia korábban azzal vádolta a néprajzot, hogy az elmúlt évszázadban az éppen regnáló ideológiák szolgálatába állt – közben megfeledezett arról a tényről, hogy ő maga nemcsak hogy szolgálja, de egyenesen egyik zászlóvivője és erőszakos terjesztője volt a korszakot meghatározó posztmodern ideológiának. És ahogy a néprajz elavulttá válásának nem szakmai okai voltak, úgy az antropológia korszerűsége és sikere sem tudományos értékeiben, hanem a korszakellenességének való megfelelésében rejlik.

Ebből következik a második kérdésre adandó válasz is: a néprajz leváltása tudományos szempontból egész egyszerűen nem indokolható és nem is érthető, hiszen a jelen kultúrájával foglalkozó, pusztán annak működési mechanizmusa iránt érdeklődő antropológia egyetlen ponton sem tudja helyettesíteni. Míg a néprajz a magyarság történelmének egy sajátos területét vizsgáló történet-tudomány, addig a jelenkutató antropológia a szociológiához áll közel; a két diszciplínának nemcsak a tárgya, hanem a funkciója is teljesen más. Ami miatt mégis kiszorulófélben van a néprajztudomány a humán tudományok köréből, az a néprajznak a jelenlegi kulturális-társadalmi folyamatokkal való inkompatibilitása, hiszen értékközpontúságával, a nemzeti történelemhez és kultúrához való kötődésével, a szó szoros értelmében vett „hagyományörzésével” egy letűnt világ képviselője. A néprajztudomány tehát korszerűtlenné vált, de ne feledkezzünk meg arról, hogy az elavultság és a korszerűség nem axiológiai kategória – hiába próbálta ekként feltüntetni a kulturális antropológia.

Mi az a plusz, amit a kulturális antropológia hozzá tudott tenni a néprajztudományhoz? És mi az, amit elvesz belőle?

Úgy gondolom, hogy a kulturális antropológia semmit nem tudott hozzátenni a néprajztudományhoz; egyetlen olyan új dologgal sem tudott szolgálni, ami a néprajzon belül ne lett volna meg. A két diszciplína egyébként is olyanira különbözik egymástól mind tárgyában, mind szemléletében, mind céljait illetően, hogy nem látok kapcsolódási lehetőségeket közöttük. Az antropológia egyszerűen trónkövetelőként a néprajz helyére lépett. A kiszorítás stratégiáját alkalmazva mind az oktatás, mind

a muzeológia területén beférkőzött a néprajz intézményeibe, és a maga preferenciáit alkalmazva gyakorlatilag már csaknem teljesen átvette a néprajz helyét – tegyük hozzá, hogy a más kiutat nem látó vagy a kiutat éppen az antropológia irányában kereső néprajzosok többségének asszisztálásával. Mint ahogy Niedermüller Péter maga is megfogalmazta az egyik tanulmányában: „az antropológiai megközelítések [...] egyre határozottabban nyomulnak be a néprajzelmélet sáncai közé”. Valójában azonban a néprajz részéről még a sáncépítés is elmaradt...

Az antropológia a néprajz helyettesítésére irányuló törekvését a „kulturakutatás” megtévesztő jelszavával véli indokolni és legitimálni, mondván, hogy mindketten a kultúrával foglalkoznak, de a klasszikus néprajztudomány elavult struktúráját az antropológia korszerű, új módszerekkel váltja fel. Csakhogy a kulturakutatásra mint a két

A faldíszítés
hagyományos
népi és
jelenkori
populáris
módja
Fotó:
Ratkó Lujza
archívumból





Az új élet és a termékenység szimbólumaként a tradicionális hímes tojások szorosan kapcsolódtak a húsvét gondolköréhez, míg a modern „hímese” az egyéni ötletek, sokszor a poénok világához tartoznak
Fotó: Ratkó Lujza archívumból

tudományág közötti azonosságra hivatkozni teljességgel megtévesztő, hiszen mint már láttuk, az azonosság csupán névleges, a kettő alapjaiban különbözik egymástól. Hogy mennyire távol esik a két kultúrafelfogás egymástól, azt ékesen bizonyítják a Miskolci Egyetem, illetve az ELTE honlapján olvasható ajánlások arról, hogy a kulturális antropológiai képzés után milyen területeken helyezkedhetnek el a hallgatók: a vállalati szférában a marketing és a HR területén, területfejlesztési projektek intézésére az önkormányzatoknál, civil szervezetekben vagy akár a társadalomirányítás szervezeteiben és intézményeiben, a civil-nonprofit szektorban, végül kulturális, művészeti, közművelődési, közgyűjteményi és tömegkommunikációs területen. Ezzel természetesen önmagában nem lenne semmi baj, csak nem igazán világos, hogy az ilyen képzést nyújtó kulturális antropológia milyen alapon kívánja átvenni a néprajzi képzés helyét. A két diszciplínának tehát megvan a maga jól körülhatárolható területe, mindkettőnek megvan a maga létjogosultsága, de egyik sem helyettesíthető a másikkal.

Az eddig elmondottakból úgy tűnik, hogy a néprajztudomány nem volt képes arra, hogy a kulturális antropológia oldaláról érkező kihívást megfelelően kezelje, és ez nemcsak a néprajztudományra volt végzetes hatással, de magára a népi kultúrára is, amely ilyen módon gyakorlatilag elveszítette „saját” diszciplínáját, és így kikerült a tudományos kutatás fókuszából. Eltekintve attól a specifikus történelmi helyzettől, amelyben ez a forradalmi változás végbement, ön szerint mi a felelőssége a néprajztudománynak abban, hogy ilyen helyzet egyáltalán előállhatott? Van-e valami, amit a közel két évszázados múltja alatt elmulasztott a néprajztu-

domány, és milyen irányban kellene továbbfejlődnie ahhoz, hogy visszaszerezze korábbi pozícióját a humán tudományok között?

A néprajztudomány felelőssége mindenekelőtt abban áll, hogy maga is áldozatul esett az antropológia propagandájának, és gondolkodás nélkül hitelt adott a saját legitimitását kétségbe vonó vádaknak. Hagyta, hogy az antropológia nagyon is „korszerű” eszméi, a két diszciplína különbségeit elmosó törekvései eltérítsék az identitását és legitimitását adó népi kultúrától. A latin mondás is úgy tartja, hogy többen imádják a felkelő, mint a lenyugvó napot – úgy látszik, még akkor is, ha az a vesztüket okozza. A néprajz új, jelenkori kutatási témák keresésében, gyakorlatilag az antropológia utánzásában vélte megtalálni továbbélésének és megújulásának kulcsát. Nem vette, nem veszi észre, hogy ezzel önmagát számolja fel, hiszen önazonosságát mindig is kutatási tárgya, a népi kultúra határozta meg.

Hogyan állhatott elő ez a helyzet? Úgy, hogy hiányoztak azok a stabil tudományelméleti alapok, amelyeket a vita során az antropológia képviselői is számon kértek: azok az alapok, amelyek pontosan meghatározták volna a néprajz szemléletét, módszereit, kijelölték volna a tudományág kereteit. Nem voltak olyan elméleti szakemberei a néprajznak, akik ezt a munkát szisztematikusan elvégezték volna. Hiányoztak a valódi szakmai viták is, vagy ha voltak is polémiák, azok elvi tanulságai nem vagy nagyon kevésbé épültek be a tudomány gyakorlatába. Mindezen alapok nélkül a néprajz nem volt képes érvényes válaszokat adni a kor kihívásaira, így a népi kultúra megszűnésére sem. Végso soron úgy fogalmazhatnám meg, hogy hiányzott az önreflexió, ennek következményeként pedig a megváltozott körülményekre való adekvát reflektálás is.



Matyó
menyecske
QR-kódos
„új köntösben”
egy szamurájjal
párosítva
a Néprajzi
Múzeum
korábbi
kiállításán
Fotó:
Ratkó Lujza
archívumból

Márpedig ahogy az embert, úgy a tudományt is csak az önreflexió viheti előre. Ezek a tényezők vezettek oda, hogy a néprajzos társadalom könnyű prédája lett az antropológiának, és feladta eredeti hivatását – és ezzel valójában cserben hagyta magát a népi kultúrát is.

A néprajztudomány pozíciója a humán tudományok között mindig is az aktuális kultúrpolitikai-ideológiai tényezők függvénye volt, e tekintetben tehát túl sok mindent nem tehet. Amit viszont megtehet, és meg is kellene tennie, ha nem akar csúfos véget érni és véglegesen beolvadni a kulturális antropológiába, hogy azt teszi, ami történettudományként magától értetődő feladata lenne. Vagyis a terepmunkával szemben a rendszerező-szintetizáló munkát előtérbe helyezve nekilát a múzeumokban, adattárakban felhalmozott óriási mennyiségű műtárgy és archivált anyag szisztematikus feldolgozásának és a ropant gazdagságú folklóranyag közkinccsé tételének. Meglehetősen abszurd ugyanis, hogy miközben a táncház- és kézművesmozgalom nyomán a népi kultúra revival-jelenségként markánsan jelen van a magyar közkultúrában,

nincs jelen egy olyan diszciplína, amely e jelenség történelmi forrásának, a népi kultúrának a szisztematikus feltárásával, elemzésével és közzétételével biztosíthatná az ehhez szükséges tudományos háttérrel. Mindenekelőtt azonban, ami mindennél sürgetőbb feladata a néprajztudománynak, az a hiányzó elvi-ideológiai alapvetés pótlása, és pedig éppen az antropológiára reflektálva.

A kor divatos eszméáramlataihoz kapcsolódó, az új tudományos trendet képviselő kulturális antropológia látószögéből a néprajz a maga konzervatív kultúrafelfogásával, avitt értékkelvűségével, a divatjamúlt hagyományos paraszti kultúrához való ragaszkodásával jelenkorunkban már anakronizmusnak tűnik. De hogy a magyarság évszázados értékeit, a parasztság organikus tudását, a népi kultúra rendjét, a közösségi hagyományok megtartó erejét felmutató néprajztudomány mellett az „itt és most” kérészetű jelenségeit vizsgáló kulturális antropológia milyen tanulságokkal tud szolgálni, és értékvesztett, globalizálódó világunkban melyiknek van fontosabb szerepe, annak eldöntését az olvasó bölcsességére bízom.

Enteriőr,
LélekFormák,
II. Népművészeti
Nemzeti Szalon
2023 kiállításról,
2023,
Műcsarnok,
Budapest



LélekFormák

Képriport a II. Népművészeti Nemzeti Szalonról



Enteriőr,
LélekFormák,
II. Népművészeti
Nemzeti Szalon
2023 kiállításáról,
2023,
Műcsarnok,
Budapest



Imeli Soma Barna,
Tiszafüredi típusú fanyereg,
2023



Bajka Márta,
Gyémántos
öltözet ruha,
2020

Enteriőr,
LélekFormák,
II. Népművészeti
Nemzeti Szalon
2023 kiállításáról,
2023,
Műcsarnok,
Budapest





Rét Szabolcs Sándor,
A Szárnya Zsoltár –
szárnyas oltár,
2020



Neső Sándor,
Hármas fűszertartó
polccal,
2019



Szerényi Béla,
Szentesi stílusú
tekerő áttört
címermotívummal,
2023



Juhász Áron,
Bőr hátizsák,
2021



Koós Dezső,
Hátizsák,
2019

A műtárgyfotókat Sulyok Miklós,
az enteriőrképeket Nyirkos Zsófia készítette.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Egyszer, reggelizés közben azt kérdezte tőlem Hamvas Béla: »Szerinted a művészet a valóságról szól?« Hallgattam jó sokáig, emésztettem a kérdést. Végül válaszoltam: »Nem, a művészet nem a valóságról szól.« Hamvas semmit sem szólt, hallgattunk, többet nem hozta elő a témát. Én azonban már a végére akartam járni a dolognak, hogy miről is szól a művészet. Ebből lett a festőjoga.” Ezt már Molnár a 2013-ban megjelent könyvében, *A festészet útjában* írta.

LAJTA GÁBOR

ma
mű

A festő útja

Molnár Sándor
Akácfa utcai
műtermének
lépcsőháza
Fotó:
Lajta Gábor,
Lajta Gábor
archívumából

„Adottságaimat és felismeréseimet követve...” Ezek a szavak dobolnak makacsul a fejemben vagy inkább a tudatom mélyén, amióta újra és újra (és hányszor az elmúlt évtizedekben!) az Akácfa utcai remete-festő monumen-



tális életművén és elméletén gondolkodom. A szavak Molnár Sándor szavai, 1966-ban írt festőjógájának bevezetőjéből. Remetének csak most nevezem, mert feleségének halála után mintegy remeteéletet élt ott, a műtermes ház negyedik, de a szintek belmagasságát és a megmászhatóság nehézségét tekintve a tizedik emeletén.

A festőjoga első szavainak monoton ismétlődését bevilanó képek szakítják meg: az első az Akácfa utcai lépcsőház pikkelyesen felhólyagzó, pergő vakolatú fala, amelyről gyakran jutottak eszembe Molnár éppen készülő képeinek faktúrái, ahogy szokása szerint szinte megmintázta a festett felületből kiálló olajfestéktüskéket, mintha parányi szobrokat készített volna, amelyek távolabbról nézve belesimultak a kép egészébe. Franz Anton Maulbertsch, akit Molnár igen nagyra tartott, egyik freskójának restaurálása kapcsán árulta el a restaurátor, hogy a mester „szokása szerint” a száradó vakolatra még külön, vastag mészhurkákat fröcsögtetett fel, hogy a majdani kép szinte tapintható plaszticitását készítse elő. Molnár is sokszor restaurált, feleségének, a restaurátor-festőművész Deák Klárának segítve, például a maconkai templomban. A meszeszerű hangzású Maconka név Molnár némelyik korai absztrakt képének címében is feltűnt, s most utánanézve azt olvasom, hogy a maconkai templom „falképei 1280 táján, illetve az 1400-as évek elején keletkeztek. Ez utóbbit a Neczpál család festethette. A képek a restaurálás után láthatóvá váltak. Művészi értéküket emeli, hogy egységes teológiai program szerint, igényes művészi kivitelben készültek.”*

„Adottságaimat és felismeréseimet követve, 1966-ban forma nélküli képeket festettem” – folytatódik a festőjoga bevezetőjének első mondata. „Mivel forma nélküli, elneveztem »üresnek«.” Hamvas Béla csak szükségszerűen szólt hozzá fiatal barátjának képeihez, mert kettejük idejének nagy részét Hamvas szentendrei kertjének művelésével töltötték, inkább amolyan munkásemberi szótlanságban. Igaz, a kertművelések közti napokban Molnárék, ahogy többen is, írógépen írták le és másolták Hamvas szamizdatszerűen terjedő szövegeit. Hamvas tehát arra biztatta fiatal barátját, hogy „üresítse tovább” a képeket, hagyjon el mindent. Aztán Hamvas hagyott el mindent: Molnár *A tiszta úr* című kiállításának megnyitóján, 1968-ban még

* A szövegben szereplő idézetek forrása MOLNÁR Sándor: *A festészet útja*. Bp., Irály, 2013.



ott volt – látjuk a fényképeken, ahogy Molnárral beszélget, vagy cigarettára gyújtás után éppen elteszi a gyufát a zsebébe –, aztán még annak az évnek novemberében meghalt.

„De a forma hiánya másfajta telítettségnek ad helyet. Hívhatjuk tehát »telinek« is. »Telített ürességnek« – így folytatódik az 1966-os festőjoga bevezetője.

A *Festőjoga* címet Hamvas adta Molnár írásának.

„A művész életének egyetlen kérdése, hogy mi a valóság?” – kicsit lejjebb így folytatódik a festőjoga bevezetője.

„Egyszer, reggelizés közben azt kérdezte tőlem Hamvas Béla: »Szerinted a művészet a valóságról szól?« Hallgattam jó sokáig, emésztettem a kérdést. Végül válaszoltam: »Nem, a művészet nem a valóságról szól.« Hamvas semmit sem szólt, hallgattunk, többet nem hozta elő a témát. Én azonban már a végére akartam járni a dolognak, hogy miről is szól a művészet. Ebből lett a festőjoga.” Ezt már Molnár a 2013-ban megjelent könyvében, *A festészet útjában* írta.

A pikkelyesen hámló vakolatú lépcsőházban – amit néhány éve már simára mázoltak, de a lépcsők alatti mennyezeten az 56-os golyónyomokat már nem tudták eltűn-

tetni –, levegő után kapkodva baktatok fel a műtermes lakáshoz vezető lépcsőházban, hogy azután órákig kérdésekkel ostromoljam a festőt arról, hogy mi a valóság. Körülvesznek a könyvektől majdnem összeroppanó polcok Redon összes műveivel, Monet összes műveivel, Leonardo összes műveivel, Cézanne összes műveivel és minden festő összes műveivel. Az ágya fölött azonban nem az összes, hanem egyetlen Uccello-kép reprodukciója, Uccello csataképe, az ágy előtt pedig magában álló, magas üvegvitrinben kristályok. A konyhában, ahol a zöld falon egy dürelesen pontos tanulmányrajz mindig elkapja a tekintetet – talán a feleségéről készült, kávéfőzés közben a konyhaablakból a geometrikus háztetőkre kipillantva –, arról kérdezem, hogy mi a valóság. És mi a halál. „És Isten? Talán még arról is akar kérdezni?” Hallgattam.

„Lehetséges-e a valóság alapján álló, hiteles élet és mű? Vagy minden csak ideiglenes fikció, mulandó rögeszme, amely mindegy, hogy van-e vagy nincs?” – folytatódik az 1966-os festőjoga bevezetője.

Pesthidegkúti, szalagszerűen befelé futó kertjében hosszú dzsungelen átvágva egy kunyhóban találtam a festőt, ahol akkoriban a nyarakat töltötte. A dzsungelhez és

Hamvas Béla és
Molnár Sándor,
1968
© Festőjoga
Alapítvány

a kunyhóhoz egyáltalán nem illő, műteremnek kinevezett szobában két könyv a nyári olvasmányok közül: Hámori József: *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal...*, Az emberi agy aszimmetriái, és Umberto Eco: *A Foucault-inga*. Utóbbi nyolcszáz oldal. A kunyhó kis fala beborítva nagyméretű akvarellekkel, Molnár Kristály korszakából. Az 1990-es évek derekán járunk. Már akkor is nagyon meleg nyár volt. A Kristály akvarellek tiszta geometriája és a kert gondosan elültetett virágokkal teli dzsungele mintha két, egymástól nagyon távoli világ hírnökei lettek volna.

„A művészetben az érdekelt, ami örök és mozdulatlan, az időn, helyen, koron, iskolákon és egyéniségeken túl lévő, mindig azonos” – Molnár így folytatta az 1966-os festőjoga bevezetőjét.

Az első hónap kertműveléssel telik. Rettenetesen elvadul minden. Fontos a földdel való munka – sorolja a festő. Erőtéljes alakja mintha mindig ugyanolyan lenne. Egyfajta titokzatos belső erő áramolhat kifelé a széles izmokba, gondolhattam, de még a makacsul fölfelé álló egyenes, csak későn öszülő hajba is, ami mindig ugyanolyanra volt vágva, és a legkevésbé sem volt „művészfizura”. Nyolc-

vanéves korában lánya hirtelen ötlettel túskehajra nyírta le ezt az évtizedeken át mindig egyforma, diadalmas hajat. Egyszerre olyan lett, mint egy szolgálatból elbocsátott, agg szamuráj valamelyik távol-keleti filmből. Nézése, összehúzott szeme azonban még szigorúbbá vált, mint korábban, és akkor azon csodálkoztam, hogyan került a kezébe kard helyett ecset?

„Gondoltam, mivel a létnek jelentősége van számomra, és minden létező számára jelent valamit, valami elmúlhatatlant és örököt, épp ezért jel, melynek értékhierarchiája a valósághoz való viszonyt jelöli” – így folytatódik a festőjoga bevezetője.

Megfellebbezhetetlenül szólt mindig. Művészeti kérdésekben sokszor próbáltam vitatkozni vele. De ő néhány vagy nagyon sok lépéssel előrébb tartott. Ha föladtam a vitát, és mondjuk, október-november táján jártunk, átmentünk a műterembe, és a korallszínű szőnyegre kitergetett seregnyi, a nyáron készült rajzát néztük szóltanul, meg a munkában lévő olajfestményeket, amelyek a szőnyeg egyre szűkülő téglalapját magas várfalakként vették körül.

A vanyarci ház
udvara
2016-ban
Fotó:
Molnár Eszter
© Festőjoga
Alapítvány







Molnár Sándor:
Sunjata No. 11,
2004
Fotó:
Darabos György
© Festőjoga
Alapítvány

„Ha a művészet a valóságot akarja megfogalmazni, akkor a nem-valóság létrejöttét, a tükröződést megakadályozza...” – folytatódik néhány sorral lejjebb a festőjoga bevezetője.

Nyár van, megint. Molnár egy észak-magyarországi parasztházban fehér akvarelljeit festi. Nem tudni, a papír fehérebb-e vagy az akvarell. Egymással versenyeznek. Riadt denevér repül ki a pince sötétjéből. Árnyékban is

harmincnégy fok. A fészkerben, asztalnál ülünk. Hűvös borba kortyolunk. Egyszer csak megkérdezem Molnár Sándort:

– Vajon a művészet a valóságról szól?

A festő nem válaszol.

A kegyetlen nap mindent kiszikkasztott. De a festő virágai abban a kertben mégis virágoznak. Pedig ez a nyár már nem az a nyár.

Molnár Sándor,
Kristály No. 9,
1998–1999
Fotó:
Darabos György
© Festőjoga
Alapítvány



INTERJÚ

Nagy életmű. „Terjedelemben biztosan az – mintegy hetven évet fog be. De hogy mit ér, azt az olvasó mondja meg. Aki meg az életemre kíváncsi, olvassa el a lexikonok ilyenfajta közléseit” – mondta erre a nyolcvannyolc éves Tőzsér Árpád, Kossuth- és József Attila-díjas felvidéki költő, a Nemzet Művésze, akinek a szerteágazó életművét nemrégiben Magyar Örökség díjjal ismerték el.

Bár a magyar irodalomról, pályatársakról, adósságokról, szlovákokról beszélgettünk a költő pozsonyi otthonában, állandóan szóba került az élete is, hiszen az elválaszthatatlan a háború utáni felvidéki magyar irodalom újraindulásától.

ma
mű

Irodalmunk Lélekvándora

Beszélgetés Tőzsér Árpáddal*

Hogy terjedelmes életművemből mi a fontos s mi kevésbé az, ezt itt most nehezen tudnám eldönteni. Általában a szerzők, írók azt mondják, minden művük egyformán kedves számukra. Hát, ez közhely, s én is csak közhelyben tudok hirtelen a kérdésre válaszolni: a szerző számára mindig a legutolsó műve a legfontosabb, mert gondolatban még a megjelenése után is azzal foglalkozik legtöbbit. Az én legutolsó könyvem a naplósorozatam hatodik kötete, az *Akhilleusz utoléri a teknőst*. A cím azt akarja jelenteni, hogy 2020-szal, szándékom szerint, befejeztem a naplóírást. Úgy érzem, hogy már nem elég érdekes az életem ahhoz, hogy egy naplónak „hőse” legyek. A napló ugyanis akkor irodalom, akkor kívánczik nyilvánosság elé, hogyha az írója érdekes ember. Mert itt nem érvényes a Roland Barthes-i szlogen, hogy „a szerző halott”, itt a szerző nagyon is él.

Tehát ön most naplói hatodik kötetét érzi a legfontosabbnak életművéből. De én nem egészen erre céloztam a bevezetőmmel, hanem arra, hogy a sok műfajban tevékeny Tőzsér Árpádot általában minek tartják az olvasók. Mert azt szoktuk mondani, hogy Tőzsér Árpád, a költő.

Azt mindig a mű befogadója mondja meg, hogy az alkotó micsoda, kicsoda. Hiába állítom én magamról, hogy költő vagyok, ha az utókoromban, ha lesz ilyen, elsősorban a naplóim élnek majd.

Jó, akkor maradjunk annyiban, hogy számomra, az olvasó számára Tőzsér Árpád elsősorban költő. Mit tart Tőzsér Árpád, a költő, a költészet mai fontosságáról, olvasottságáról?

Bonyolult ügy. Ma sok a költő, és kevés a versolvasó. Ez persze még nem lenne olyan nagy baj, Hamvas Béla egyenesen azt mondta annak idején, hogy a nemes irodalmat, elsősorban a költészetet, a tömegemberek között nem terjeszteni kell, hanem védeni. Tőlük.

Ez kicsit olyan elitista vélemény.

Mondjuk. A lényeg azonban az, hogy az internetnek köszönhetően ma már mindenki írhat bármit, és mondhatja

például, hogy az vers, és az írója mondhatja magáról, hogy ő költő. S a sok kvázi-vers között nehéz megtalálni az igazi költészetet.

Kiket olvas ön ma, kiket tart „igaziaknak”, mondjuk, a fiatalok közül?

Az egyik „igazit” úgy hívják, hogy Szabó Marcell. Fiatal kora ellenére is nagy költőnek tartom. „Minden pórásával a mozgásban lévő anyaghoz kötődik” – mondja René Charról egy monográfiája. S ugyanezt el lehetne mondani Szabóról is, csak ő valahogy „átlelkesíti” a mozgó anyagot, parttalanul áradó szabadverseiben a költészet, rejtélyes módon, a vallással találkozik. S itt egyik legjobb kritikusának, Sipos Balázsnak a véleményét osztom. Szabó legújabb kötetének az alcíme is ez: *Materialista vigasztalások*. Miről van szó? Nagy általánosságban fogalmazva arról, hogy a transzcendenciát, a vallás mellett, már a romantika idején is az irodalom közelítette meg leginkább. Például a filozófus Feuerbach, aki egyáltalán nem vádolható valóságossággal, írta le, hogy a művészet tulajdonképpen transzcendenciát közvetít az olvasónak, azaz nagyon leegyszerűsítve a dolgot, a művészetet elképzelhetjük úgy is, mint a modern ember vallását. Szabó Marcell költészetében a transzcendencia „materialista” megközelítését és igazolását érzem alapvető törekvésnek.

Talán ráérezett ő is és mások is a pályatársai közül, hogy a mai ember valahogy a mélyebb érzések, a transzcendencia felé fordul. Úgy érzi, hogy el van veszve a materialista világban, és fogózkodni keres.

Visszahatás ez, az ember elmaterializálódásának a kont-rapunktja. Az ön által említett keresés persze mindig is jellemző volt az irodalomra, de, amint már volt róla szó, a romantika idején más, jelentősebb hangsúlyt kapott, s ez a más hangsúly és más nézőpont még a szocialista időkben is jellemző volt a legjobb alkotóinkra. Gondoljunk például Mészöly Miklós *Saulus* című művére. Vagy a másik meghatározó prózaírónk, Kertész Imre *Kaddis* című regényére. S hogy a költészetből is említsek példát: Borbély Szilárd *Halotti pompája* teljesen a *Biblia* ihletésében íródott. Az irodalomban tehát akkor is megvolt

a transzcendencia igénye, csak a kritika számára nem volt engedélyezve ennek az igénynek a láthatóvá tétele.

A kritikusok, sajnos, sokszor dolgoznak elvárások, sőt rendelések szerint. S minden kornak mások a megrendelése.

Az irodalomban biztos, hogy a kritikusok dolgoznak leginkább megrendelésre, és ha nem, akkor is ők érzik legintenzívebben, hogy mi van a levegőben, mit vár el a mainstream.

Most mit vár el? Ezt azért is érdemes megkérdezni Tőzsér Árpádtól, mert annak idején, az 50-es évek végén és 60-as évek elején, amikor debütált – a 60-as évek elején adja ki az első verskötetét –, akkor is nagyok voltak az elvárások, de ön és néhány társa éppen hogy szembefordult az elvárásokkal.

A mi nemzedékünk 1958-ban indult egy antológiával. *Fiatall szlovákiai magyar költők* volt az antológia címe. Az antológiában jelentkező fiatalok néhány valóban határozottan szembefordult az addigi, úgynevezett szocialista realista elvárásokkal. 1965-ben *A Hét* című képes hetilapban dolgoztam, és olyan beszédes címmel indítottam ott vitát, hogy *Egy szemlélet ellen*. A vitaindítómban azt fejtettem ki, hogy előre megadott szemléletek, ideológiák jegyében nem lehet irodalmat művelni, illetve hogy az így született irodalom nem irodalom, hanem, mondjuk, színvonalasabb propaganda. Azt, hogy a mai kritikustól mit vár el a kor vagy az irodalompolitika, nehéz lenne megfogalmazni, mert szinte annyi irodalompolitika létezik, ahány politikai párt. Érdekes feladat lehetne viszont valamely „irodalompolitológusunk” számára aszerint azonosítani az egyes pártokat, hogy milyen ideológiai szempontok képviselését várják el az irodalomtól. A vizsgálódás valószínűleg ilyen szempontokat forogna ki: nemzeti elv, „zöld” szempontok, feminizmus, genderelmélet, multikulturalizmus, PC, LMBTQ stb. S nehogy azt higgyük, hogy ezeknek az elvárásoknak csak a tehetségtelenebb íróink nem tudnak ellenállni! Azt az egy dolgot azonban most, a rendszerváltás harmincnyedik évében is leszögezhetjük, hogy az irodalomnak ma sincs halálosabb ellensége az ideológiánál. Az ideológia ma is éppen olyan sematizmust szül, mint amilyen sematista volt az úgynevezett szocialista realista irodalom.

S mégis: ha önmagát kellene azonosítania? Milyen azonosságjegyei vannak Tőzsér Árpád költőnek és költészetének?

Remélem, hogy sok azonosságjegyük van. Mint ahogy minden egzisztenciának és jó költészetnek számos az azonosságjegye. De azért egyet próbálok megnevezni is. A Magyar Örökség-díj átadásán nem tudtam jelen lenni,

de elküldtem magam helyett, hogy úgy mondjam, a „szózatomat”, és ebben úgy fogalmaztam meg magamat, hogy én „lélekvándor” vagyok. Ez volt a jelenleg utolsó előtti verskötetemnek a címe is: *Lélekvándor*. A kötet egyébként 2019-ben jelent meg. S ez a cím annyit jelent, hogy verseimben úgy igyekszem felfogni a világirodalmat és azt megjelenítő mai embert, ahogy azt annak idején Eliot elképzelte: az ötezer éves world literature-t egyetlen műként kell olvasni, mondta. Próbálom én is egyetlen élő, eleven szervezetként megélni és magamévá írni az ötezer éves betűtengert – Homérosztól, mit tudom én, Szabó Marcellig. Tehát, összefoglalva: egyetlen szerves, élő egész, organizmussá élni és írni a világirodalmat, s közben lélekből lélekbe vándorolni egészen a mai kor és a saját „lelkéig”. Ezt az irodalmi metempsichózt tartom én a költő feladatának általában, és ezt tartom a magam ars poeticájának is.

Dolgozószobájában nem látok zenekészüléket, de hát manapság a számítógépből is lehet zenét elővarázsolni. Milyen zenét szeret, mit szeret hallgatni?

Ha komolyzenére gondol, akkor Bachot és Mozartot együtt. Bachot a kozmikus-transzcendentális komolyságáért, Mozartot pedig, éppen fordítva, azért, mert a látszólag komolytalan témákban is meg tudja látni és láttatni a komolyt, az egzisztenciálisat, sőt esetenként akár a transzcendentálist is. Így képviselik ők ketten számomra a zenei univerzumot.

Beszélgessünk kicsit a kezdetekről is! Gömöriségét soha nem tagadta meg, univerzális költővé is úgy vált, hogy a szülőföld, szűkebben a szülőfalu, Gömörpéterfala, és a tájegység, a Medvesalja és Gömör benne van művészetében is és Tőzsér Árpádban is a mai napig.

Elsősorban a gyermekkorom köt nagyon szorosan, szervesen az egykori Gömör vármegye területéhez. Aminek, nagyon találóan, most már nem tudnám megmondani, hogy vajon én-e vagy B. Kovács István adta a Gömörország nevet. De az is elképzelhető, hogy valamikor, a történelem mélyén valóban volt valami sajátos önállósága ennek a területnek, s abból az időből maradt ránk a Gömörország név. S mi csak megújítottuk azt.

„Gömörországot” egyébként felfedezte a szlovák irodalom egyik jeles képviselője is, a prózaíró Vladimír Mináč, akit ön fordított is.

Hát, igen, arról a Vladimír Mináčról van szó, aki egyébként a magyar olvasók számára nemigen rokonszenves. Okkal. Később talán, ha lesz időnk, elmondhatom azt is, hogy miért. Szóval Mináč írja Gömörországról, azaz „Gemerskőről”, hogy területe a történelmi Magyarország kicsiben. Az északi fele szlovák, a déli magyar, északon

iparosodott, délen inkább agrárjellegű, mondja. S mindez körülbelül igaz is, az egykori Gömör vármegye nemzeti-ségileg annyira tarka s gazdaságilag annyira önálló volt, hogy kicsit valóban leképezte a történelmi Magyarországot, s akár ország is lehetett volna az országban.

Megfigyelhető, hogy nagyon sok szuverén gondolkodó és alkotó, például Tózsér Árpád, de sokan mások is Gömörországból származnak. Gömörország a költők országa – szoktuk mondani itt, a Felvidéken.

Annak idején, az 50-es években a Szlovák Írószövetség úgynevezett magyar szekciója volt a szlovákiai magyar írók fóruma. Egyik ülésén, amit Dénes Gyurka vezetett – jeles költő volt, szintén gömöri származású –, szóval Dénes körülnézett, s így szólott: „Megnyitom a Szlovák Írószövetség magyar szekciójának ülését, de úgy látom, azt is mondhatnám, hogy valamiféle »gömöri szekciót« nyitok meg.” Az egy Bábi Tibor kivételével ugyanis, aki mindjárt fel is hördült, hogy „micsoda ízetlen játék ez!”, mindenki gömöri származék volt az asztal körül.

Akkor most egy kérdés erejéig térünk vissza Mináéhoz. Tudjuk, nacionalista szlovák író volt, ön mégis fontosnak tartotta, hogy egy művét lefordítsa magyarra. Miért?

Pontosan azért, hogy a magyar olvasóközönség ne csak szólamokat ismerjen a szlovák irodalomról és alkotóiról, hanem az alkotók konkrét műveit is. Minác egyébként a gyenge prózái mellett nagy formátumú esszéista volt. S emberként is érdekes figura. Például a magyar Dobos Lászlónak, mondhatnám, barátja volt. S talán ennek a kapcsolatnak köszönhetően tulajdonképpen sokat segített a szlovákiai magyar íróársadalomnak. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy Dobos László volt akkor a szlovákiai magyar irodalom fő szervezője, mozgatója. Na, szóval ez a Minác, ha általában a magyarokról volt szó, legszívesebben köpött volna egyet, annyira fűtötték a nacionalista indulatok. Abban, a történelmi esszéket tartalmazó művében például, amelyet 1988-ban, *Összefüggések* címmel lefordítottam, azt írja, hogy a „magyarság a szlovák politika végzete”, s hogy a szlovákok, a történelmi sérelmeik miatt csaknem „mitológiai gyűlölettel” néznek a magyarokra. De ugyanakkor ez a nacionalista Minác a szlovákiai magyar irodalmat támogatta. Dobostól hallottam annak idején, hogy 1958-ban, az *Irodalmi Szemle* indulásánál nagyon pozitív szerepet játszott. Ezek történelmi tények, amelyeket nem lehet, és nem kell letagadni: a történelem sokszor építkezik ilyen paradoxonokból.

Azzal, hogy Tózsér Árpád a szlovák irodalomból ilyen műveket is lefordított, a szlovák nép lelkének és történelmének egyik legjobb ismerőjévé és értőjévé lett. Hogyan

gyümölcsöztette ezeket az ismereteit a saját munkásságában?

Sokféleképpen. A legfontosabb a sokból: megtanultam a szlovák népről, nyelvről, történelméről pozitívan gondolkodni. Egy közeli példa: a *Litera* nevű magyarországi irodalmi portál nemrég anketot szervezett a „Hogyan fordíthatjuk a trianoni veszteséget át nyereséggé?” témáról. Az anketon jómagam is részt vettem, s azt mondtam el ott, hogy a szlovák nyelvnek köszönhetően hogyan tanultam meg elég könnyen lengyelül is, oroszul is, a cseh nyelvről, amely csak alig különbözik a szlováktól, nem is beszélve, s hogyan kezdtem e nyelvek irodalmát fordítani. Amikor az egyetemen, ahol magyar és szlovák nyelvet és irodalmat tanultam, azt hallottuk, hogy a szlovák nyelvnek központi helye és szerepe van a szláv nyelvek között, s ez abból következik, hogy elképzelhető: a Tátra és környéke volt a szlávok őshazája, mi, magyar hallgatók mosolyogtunk: íme, egy kis nép megalomániája. De később, mikor azt tapasztaltam, hogy szlováktudásom alapján szinte valamennyi szláv nyelvet értem kicsit, s hogy ebből a nyelvből minden szláv nyelv felé vezetnek szálak, el kellett ismernem, hogy lehetett ebben a Tátra-őshaza eszmében valami. De ne szaporítsam a szót: Trianonnak „köszönhetően” tanultam meg szlovákul, és a szlovák nyelvnek köszönhetően nyílt számomra ablak egész sor szláv nyelvre. És ha megfontoljuk, hogy milyen nagy hendikep volt (és ma is az) a magyarság számára az egynyelvűség, a magyar nyelvbe zárttság, akkor ez nem kis dolog. És akkor a szlovák barátaimról, akiket tulajdonképpen szintén a szlovák nyelvtudásomnak köszönhetek, még nem is beszéltem. Most jelent meg nemrég a második gyűjteményes szlovák verskötetem. Vagy tizenkét-tizenhárom fordító fordította, egytől egyig kitűnő költő és barátom, Lubomír Feldekkel kezdve, és befejezve, mondjuk, a fiatal Jožko Tancerrel.

Gömörpéterfalán, a szülőfalujában milyen népzene hallgattak?

Én elmondhatom magamról, hogy a népdal ihletésében tanultam meg verselni. Az első versem, amelyet valamikor tizenegy-tizenkét éves koromban írtam, népdalutárat volt. Ami pedig a falumat illeti, ott gyerekkoromban, bizonyos alkalmakkor még szinte versben beszéltek. Ha egy suhanc bevonult katonának, az első leveleit szüleinek vagy szeretőjének versben írta. De a családi ünnepek – lakodalom, keresztelő, névnap – sem történhetek meg versbe szedett köszöntők és elmélkedések nélkül.

Napjainkban is nagyon aktív. Sokat olvas, sokat ír. Min dolgozik Tózsér Árpád jelenleg?

Időzzünk kicsit annál a kérdésnél, hogy mit olvasok. Visky András: *Kitelepítés*. Visky András erdélyi magyar

író a családja román Gulagra való kitelepítésének a történetét írja meg, nagyon-nagyon torokszorítóan, pontosan, dokumentumszerűen, s mégis nagyon-nagyon regényszerűen, élvezetesen.

Ha valaki, akkor egy felvidéki magyar értheti ezt a könyvet.

Így van. És ki kell mondanom: szégyellhetjük magunkat, hogy nem szlovákiai magyar szerző írta meg a kitelepítések, hogy úgy mondjam, emblematikus irodalmát. Visky András műve ugyanis nemcsak egy romániai magyar család kitelepítésének a története, hanem minden magyar család háború utáni és 1956 utáni kitelepítésének, meghurcolásának ikonikus irodalma. Történt volt bár a kitelepítés Csehszlovákiából, Jugoszláviából vagy Romániából. Nálunk csak kísérletek születtek a kitelepítések traumájának a megírására.

Nagyon kritikus, kemény mondatok ezek. És az az igazság, hogy ön mindig is ilyen volt. Hogyan sikerült a szókimondásával egy időben a személyes szuverenitását is megőriznie, például a múlt rendszerben?

Szó, ami szó, valóban én sem voltam soha az, akit a család-fők kegyelnek. Pedig alapjában véve nem szeretem a konfliktusokat. De az óvatoskodást sem szeretem. Igyekszem mindig a legkevesebb szóval kimondani a véleményemet a dolgokról. A múlt rendszer meg maga volt az óvatoskodás. Aki azt akarta mondani, hogy három, inkább azt mondta, hogy majdnem négy. S engem akkor az egyenes beszédemmel valószínűleg nem vettek egészen komolyan. Valahogy úgy néztek rám, hogy ááá!, nem tudja, mit beszél. Hadd beszéljen! Az 1963-ban megjelent első kötetemnek az volt a címe, hogy *Mogorva csillag*. A kötet szerkesztője, Tanya Pál le akart beszélni a címről, mondván, hogy a pártközpontban meg fogják kérdezni: miért mogorva ez a csillag? Nem tetszik neki a rendszer? S mivel kitarítottam a cím mellett, végül azzal ütötte el a dolgot, hogy nem baj, majd azt mondjuk, hogy ez egy fiatalon kiégett csillag.

De mára mintha megszelídült volna.

Inkább megöregedtem. S elmagányosodtam. Nincs kivel vitatkoznom, így hát csak magamban zsörtölődöm. Esetleg telefonon keresztül próbálom tartani a kapcsolatot akár fiatal egykori barátaimmal is, akik most többnyire már más véleményen vannak a világról és benne az irodalomról, mint én. Szilárd elvem ugyanis, hogy a halálos ellenséggel is beszélő viszonyban akarok maradni. Mert az a szektásodás, ami ma a magyar irodalomban folyik, elképesztő. A különböző „szektatagok” nem állnak szóba egymással, elbeszélnek egymás mellett. A vita mint

olyan, teljességgel kiveszett a lapjainkból. Az utolsó vita talán a kicsit mindnyájunk által elítélt, mert elég alacsony színvonalú úgynevezett kultúrharc volt, amelynek néha irodalmi vonatkozásai is voltak. Illetve hát az sem volt igazán vita, mert egyoldalú volt. Akiket kritikával illettek benne, azok lenézően vagy elnézően mosolyogtak, hogy hadd mondjanak, amit akarnak, a kutya ugyan ugat, de a karaván azért halad. Szerintem ez a vitátlanság roppant szellemellenes, s így irodalomellenes is – a minőségi irodalom halála. A vitát, párbeszédet szorgalmazókat ráadásul minden tábor kiközösíti. S az öregségem mellett ez is magyarázza az elmagányosodásomat.

Tényleg sehova sem sorolja magát?

Ha pártról van szó, én legszívesebben egy egyszemélyes pártot alakítanék, ha irodalmi iskolákról, akkor egy külön iskolát.

Akkor beszéljünk inkább arról, hogy min dolgozik most, Árpád. Számítógépe természetesen most is bekapcsolva világít, körülötte millió jegyzet.

Elsősorban verseket írok. Napló helyett is, és irodalmi tanulmányok helyett is. A vershez ugyanis nem kell mindig újra átolvasnom az egész könyvtáramat. Erre a célra az úgynevezett esszévers – kicsit a belső és külső (grafikai) formáját is magamhoz alakítva – nagyszerűen megfelel. A korábbi műfajaim versbe tömörülésének következtében jelenleg három kötetre való versanyagom van készen, de szinte könnyebb megírni egy verset, mint a megírtakat kötetbe rendezni.

Ha már az irodalmi tanulmányairól is szót ejtett: egy tanulmánnyal felért az a búcsúbeszéd, amelyet a nemrég elhunyt Koncsol László temetésére írt és küldött.

Koncsol Laci mindenképpen megérdemelte volna, hogy ott legyek a temetésén, de nem tudtam elmenni. Írásommal azonban legalább szellemileg jelen voltam a szomorú eseményen. Hetvenéves, nagyon szoros barátság fűzött össze bennünket, együtt végeztük a gimnáziumot Komáromban, együtt kerültünk föl a pozsonyi egyetemre, végzés után sokszor ugyanazon a munkahelyen dolgoztunk. Rengeteget beszélgettünk, vitatkoztunk, tudtunk egymás terveiről, tudtuk, hogy éppen min dolgozik a másik. Lacinak nagyon sok és nagyszabású terve volt, de keveset írt. Sok minden a fejében maradt. Meg is írtam a búcsúbeszédben, hogy úgy távozott el, mint az ötvenkilenc éves Bartók Béla: tele bőrönddel. Egy nagy közép-európai családregegyben akarta megírni családja történetét, szerinte ez lett volna a legfontosabb műve. Nem írta meg. Most is csak azt tudom mondani, hogy máris nagyon hiányzik, és hiányozni fog mindig.

További barátságai?

Cselényi Laci a másik kortárs, akivel telefonon gyakran beszélgetünk, füstölünk. Személyesen viszont nem találkoztunk legalább három éve.

Pedig itt lakik a közelben.

Ő is megöregedett, és nem nagyon jár ki a lakásából. Na, szóval ezzel a párizsi avantgárdon nevelkedett gömörpanyiti egykori globetrotterrel a világirodalomról szoktunk nosztalgizálni. A „telefonklubunk” másik tagja Szeberényi Zoltán, a régen nyugalmazott irodalomtörténész, aki kilencvenhárom éves, de szellemileg teljesen friss, új verseimnek általában ő az első olvasója. A végletek embere, néha szigorúan, néha szuperlatívuszokban nyilatkozik. A harmadik, és ezzel be is fejezhetem a sort, mert a szlovákiai magyar irodalom Pozsonyban ma szinte ennyi, három ember, szóval a harmadik „klubtag” Duba Gyula, aki szintén kilencvenhárom éves, de a napokban megkapta a Kossuth-díjat, hála Istennek, s ezzel megint aktuális lett az életműve, amelyet – Oravecz Imre művei mellett – a magyar irodalom utolsó nagy parasztenciklopédiájának lehetne nevezni.

Önt viszont az irodalmi és egyéb díjak már fiatalabb korában is nagyon megtalálták. A „Gömörpéterfala díszpolgára” címtől egészen a Kossuth-díjig. Hogyan viszonyul ezekhez az elismerésekhez?

Hát megint kemény dolog lesz, amit mondok, de számomra a díjak soha nem jelentettek sokat. Általában ugyanis nem aszerint adják, hogy ki milyen súlyú életművet mondhat a magáénak, hanem hogy az éppen aktuális kánon mit mond róla. Az pedig nagyon változó dolog. S azt kell mondanom, hogy díszpolgársági oklevelemnek legalább annyira örültem, mikor megkaptam, mint annak idején a Kossuth-díjnak. A díszpolgári cím mögött ugyanis emberismeretet érzek. A falumbeliek egy élő, eleven embert, földijüket méltatták erre a címre, akit úgy ismernek, irományaival együtt, ahogy talán senki más. És erre büszke vagyok. De Duba Gyula hogyhogy csak kilencvenhárom éves korában kapott Kossuth-díjat? Úgy, hogy az irodalomtörténetekben „népi írónak” van elkönyvelve, s a „népi irodalomnak” az újabb irodalmi kánonok tőzsdéjén nagyon gyenge az árfolyama. Az „echte paraszt” Duba tehát mindig lemaradt a jelöltek listájáról. S az egyik legújabb versem – annyira új, hogy még Szeberényi Zoli sem olvasta! – éppen arról szól, hogy a paraszt mint olyan, a mai magyar irodalomba nem fér bele. Talán utoljára Tar Sándor írta le irodalmi érvénnyel magát

a szót. Negatív értelemben Borbély Szilárd írt róla *Nincstelenek* című művében.

Nem olvasná nekünk fel most ezt a versét? Zárszóként.
Nagyon szívesen.

Tőzsér Árpád:

Nincstelenek

A költő versnek nevezett naplóját azzal a homunkulusz-paradoxonnal lehet összefüggésbe hozni, amely tudvalevően a végtelenből a végtelenbe fut. Vagyis nincs ősapa s ősanja, s nincs a Napot: az úrszoba villanyát leoltó utolsó ember, Ádám és Éva is unokája volt valakiknek, s Káin spermiumában már Hitler és Sztalin homonkulusza is ott volt. A költő ebbe az Örök versbe akárhol bekapcsolódhat, s akárhol abbahagyhatja, hisz nincs kezdet, nincs vég, csak folytatás van. Egyetlen szerves alakzat létezik, amely feltehetően ősnemzéssel született, így hát nem kapcsolható be a mai vers intellektuális paradoxonjainak algoritmusába: a tegnapi-mai falu tenyészete. Az újabb költészeti teológiák szerint a paraszt, az eke, a borona, a csoroszlya, a hídlás, a ganéj, a szúszék, a pajta, a szarufa, a mestergerenda, a vasvilla, az ürü, a jerke – mind, mind a szervesetlen anyag rothadása során, biogenezis útján keletkezett, légykukacok, békák, csigák módjára, hogyan is lehetnének hát ezek részei az antropológiai posztversnek, mely maga a méltóság! A legutolsó irodalmilag érvényes fotón a paraszt félállat s nincstelen: nincsen versbe lépésre jogosító de genere levele. Periódus-rendszeren kívüli elem: üvölt a zoomorf mélyben némán

Köszönöm a beszélgetést!

SZEMLE

Főszereplők elhalványodó vonásokkal

Vető Miklós: *Isten és ember. Filozófiai tanulmányok*

GÁSPÁR CSABA LÁSZLÓ

Óda a dokumentumfilmekhez

100 magyar dokumentumfilm (1936–2013)

PAVLICS VENDEL

Minden művészre ezer kontár jut

A Lechnerek. Források a család krónikájához

PUSZTAI ILONA

Száz év magány

Tóth László: *Hagyomány és identitás.
Tanulmányok és esszék*

STURM LÁSZLÓ

ma
mű

Főszereplők elhalványodó vonásokkal

Vető Miklós: *Isten és ember. Filozófiai tanulmányok*

Szerkesztette Mezei Balázs, Budapest, Szent István Társulat, 2021, 192 oldal

„Istent és a lelket akarom megismerni. Mást nem? Nem, mást semmit” – vallja meg Szent Ágoston az önmagával folytatott beszélgetések egyikében (Soliloquia, I. 2,7). Könyvének címe alapján – *Isten és ember* – ugyanezt mondhatná Vető Miklós, jóllehet a cím nem tőle származik, hanem a tanulmánykötetet összeállító és a szerző gondolati pályáját bemutató utószót jegyző Mezei Balázstól. Isten – az a valóság, amelyet ezzel a szóval jelölünk, kezdetől foglalkoztatta a filozófiaként művelt emberi gondolkodást. A fogalom tárgyának megismerése persze elsődlegesen nem a filozófiai gondolkodás, hanem a vallási gyakorlat feladata, de a filozófia, miként a szerző bevezető tanulmányában megjegyzi, a vallásból kiindulva, és a valásra irányuló kritikai reflexióként vette kezdetét a görög világban. Így a filozófia és a vallás kezdetől fogva összekapcsolódtak egymással.

A kötet tizenkét tanulmányt, valamint egy szerzői bevezetést és egy életrajzi vázlatot tartalmaz. A tanulmányok a címnek megfelelően az istenfogalom mint filozófiai probléma és a személyes Isten mint vallási hittartalom köré szerveződnek. A kettő különbségét több dolgozat taglalja, egyebek között *A kinyilatkoztatás metafizikai problémájáról*, *A vallás mint istenbizonyítás*, *A modern metafizika Istene*, *A teremtmény Istene*, *Isten filozófiai megközelítése*. A filozófia és a vallás közötti különbség lényegét a bibliai vallások domborítják ki: a bibliai Isten egyrészt valóságos újat alkotó, és azt saját léttel és méltósággal felruházó teremtmény, másrészt a legszigorúbb bibliai monoteizmussal együtt sem monász, hanem – legalábbis a keresztény igehirdetésben – háromság: „A keresztény Isten egy, [...] de ez a tény nem vezet ontológiai magányhoz, a legfőbb monász állapotához. Az igazi személy mindig más személyekkel együtt és rajtuk keresztül létezik, bizonyosan szubsztancia, ám viszonyban álló szubsztancia.” (11.)

A következőkben nem hagyományos recenzióra töreksem, hanem úgy kívánom nem is annyira be-, mint inkább felmutatni az *Isten és ember* című könyvet, hogy a tanulmányok elmélyült olvasása közben és inspirációjára támadt gondolataimat osztom meg az olvasóval.

Több tanulmány is foglalkozik az istenbizonyítás kérdésével (*A vallás mint istenbizonyítás*, *A modern metafizika*

Istene). Ezek olvasása nyomán érdemes elgondolkodni az ateizmus jelenségén, ami mindig is jelen volt a filozófiai gondolkodásban, de az újkorban tett szert igazán masszív és erős filozófiai pozíciókra, és a mindennapi élet gyakorlatában annyira magától értődvé vált, hogy fel sem figyelünk rá. Vajon az újkori ateizmus arra épül, hogy immár minden kétséget kizáróan bebizonyították: Isten nem létezik? Eltekintve attól, hogy bizonyítani csak valóságot, reális létezését lehet, nem-valóságot és nem-létezését nem, bármiféle bizonyításhoz előzetesen szükséges a bizonyítandó meghatározása. Honnan veszi az ateizmus a cáfolathoz a tárgyát? Isten a vallás terrénuma, valósága a vallásban és vallásként formálódott és formálódik. Az ateizmus mégsem a vallástól veszi a cáfolandó istenfogalmat – ami érthető, hiszen a vallásnak szigorú értelemben nincs istenfogalma, hanem csak megszólítható istenneve. Ezért az ateizmus a vallási istentapasztalatot előbb elvont entitássá preparálja, majd átalakítja filozófiai fogalommal, végül az annak megfelelő realitás tényleges létét tagadja. A vallások szívós fennmaradása azonban ékesen bizonyítja az eljárás hasztalanságát: lehet, hogy az ateista által értelmezett Isten nem létezik, de a bibliai vallásokban honos, személynévvel illetett, megszólítható Isten nagyon is valóságos, csak éppen valósága nem ragadható meg filozófiai fogalmakkal, és nincs jelen teljes valóságával a filozófiai fogalmakban. Valahogy úgy, ahogyan egyetlen ember sincs jelen teljes valóságával az ember mint homo sapiens sapiens fogalmában. Az ateizmus voltaképpen saját konstrukciójának – fogalombálványának – a valóságtartalmát tagadja. A vallás nem is bizonyít, hanem bizonytságot tesz: éli istentapasztalatának valóságát, lemondva a filozófiai artikulációról, vagy legalábbis korlátok közé szorítva mindenféle nem-vallási fogalmi kilúgozást. Egyetlen valódi hívőt sem győzött még meg soha, egyetlen filozófiai érv sem arról, hogy az az Isten, akiben ő hisz, nem létezik, miközben minden további nélkül elfogadja, sőt belátja a filozófiai ateizmus állításait, mert arról a fogalomistennről csakugyan nincs tapasztalata. A vallás, kivált a bibliai, abszolút empirikus: egyrészt mint úgynevezett kategoriális kinyilatkoztatás (ez lényegében a *Biblia* tanúságtörténete és tanítása), másrészt magában foglalja a lelki-szellemi valóságok realitásának az észlelését, Istennek az empirikus

világban és a világ létén nyert változatos és sokrétű, az empiriát is magában foglaló tapasztalatát. És éppen ez a gazdag, élő, fogalmakban visszaadhatatlan televény szikad el a filozófiai artikuláció elvonatkoztató eljárásában; ezért nem ismer rá Istenére a filozófusok megszerkesztett fogalmi preparátumában a vallásos ember.

A hívó nem egy fogalomnak megfelelő valóságot észlel a fogalomból kiindulva, hanem a létező Istennel, Istennek a valóságos, reális létezésével van dolga – nem a lényegével, hanem a lényével, filozófiai terminusokban: nem a szubsztanciájával, hanem az egzisztenciájával, és ő maga is teljes lényével, egzisztenciájával vesz részt ebben a szakadásoktól, sőt szakításoktól sem mentes drámai, személyes történelemként kibomló kapcsolatban. Az egzisztenciát és Istent nem úgy észleljük, ahogyan a tárgyakat. Az egzisztencia és Isten nem tartalom, hanem elsődlegesen létforma, aminek alanya van, aki a létformát megtölti önmagával. Ő a tartalom – nem valamiféle szubsztancia. Ez az önnön tartalmát akarati aktusokkal, cselekvésekkel megteremtő alany a személy. Az ateizmus az Istenszemély valóságából preparál egy szubsztantív istenfogalmat, és azt állítja, hogy nem létezik olyan lény, aki ezt a szubsztanciát birtokolná. A fogalomból akar eljutni a léthez, holott a személy esetében a személy aktusokban realizált egzisztenciájából lehet kivonni egy szubsztanciát, ami azonban a tapasztalati-reális egzisztens személyhez képest mindig is elvont.

Isten esetében tehát nem az istenfogalom tartalma felől kell haladni, a tartalmi jegyek ismeretében keresve a szóban forgó összetevőket birtokló alanyt, hanem fordítva: a személy megismerése az alany felől indul, és csak fokozatosan, a tapasztalás történelmi folyamatában válik ismertté az alany szubsztanciális tartalmának egy-egy eleme, miközben személyes valósága már sokszorosan megnyilatkozott, és a reális találkozásokban realitásnak mutatkozott. Az emberlét szokásos tartalmát tételezve még nem jutunk el egyetlen valóságos emberi lényhez, reális egzisztenciához sem. Hasonlóképpen isten fogalmából sem jutunk el valóságos Istenhez. (A híres ontológiai istenérv eleve föltételezi a religiózus, azaz bizonyos előzetes lelki-szellemi-kulturális hangoltságban adódó vallási istentapasztalatot, az érv karteziánus változata pedig nem lép túl a tudattartalomra, nem lép át a realitásba, csupán föltételezi a tudatban található istenfogalom eredetként.) Mindenesetre Isten elsősorban létforma, és csak a létforma alapján szólhatunk vallásilag hitelesen tartalomról, különben az „abszolútum”-ról, az „esse subsistens”-ről, rosszabb esetben a „szükségyszerű létező”-ről, még rosszabb esetben a „legfőbb lény”-ről beszélünk, de ez mind – a vallási istentapasztalat felől fogalmazva – „vértelen végtelen”. Ezek csupán az isteni létforma bizonyos tartalmi, attribútumai, de nem azonosak Isten lényével.

Nem szólva arról, hogy a vallás még csak nem is ezeket tekinti az istenlét legfontosabb elemeinek, hanem például az önközlést, a teremtést, a szeretetet, a megváltást. Vagyis azt, amiként a szubsztanciát alkotó tartalmakat a valóságos Istenszemély az akaratával megeleveníti. A vallás a szubsztanciális tulajdonságok konkrét isteni megnyilvánulásaira irányul, és ezekben van a vallási lélek számára jelen Isten. Ezekhez a – többnyire egyébként empirikus – megnyilvánulásokhoz képest az isten-szubsztancia üres fogalom, amivel az ember nem áll eleven tapasztalati viszonyban. A *Biblia* soha nem Isten elvont tulajdonságairól mint az általa tulajdonolt tartalmakról beszél absztrakt fogalmakban, hanem Isten konkrét történeti cselekvéseiről, vagyis arról, ahogyan a tartalmakat hordozza, viseli, mert igazából ez a viselkedés az élő Isten. Az istenfogalom elemeinek lényege nem a szubsztanciális meghatározottság, hanem az, amit az Istenszemély cselekszik velük és általuk. (Mintha azt mondanánk, hogy a kalapács és véső léte nem a kalapács- illetve véső-szubsztancia, hanem az, amit velük a szobrász létrehoz: a szobor, a mű. És a mű láttán nem a kalapács, illetve véső szubsztanciájával magyarázzuk a látványt, hanem az eszközöket szabadon használó művész alkotó akaratával.) Isten az istentulajdonságokkal szabadon cselekszik, olyasmit is, amit – ha csak a tulajdonságokat nézzük önmagukban – a tulajdonságok alapján nem érthetünk meg, mert ellentmondásban állnak egymással: szeretet és büntetés, kiválasztás és elvetés, kivált a teremtés, amit a legkevésbé sem várnánk egy virtigli abszolútumtól. Ezek cselekvések, és ezek képezik a vallás tapasztalati – empirikus tapasztalati – anyagát.

Persze a szubsztancia fogalmának hasznát látja a gondolkodás, mert ezzel a szakkifejezéssel jelöljük a dolgok maradandó szerkezetét, azt, ami azzá teszi őket, amik. A szubsztancia a véges létezők esetében roppant hasznos, heurisztikus fogalomként segíti a létezőkre vonatkozó ismereteink rendszerezését, a különböző tapasztalatok egyesítését és vonatkoztatását egy-egy létezőre: bogár, madár, erdő, ház stb. Létezni azonban mindig a konkrét dolog létezik, nem a szubsztanciája, az inkább csak az illető dolog elvi tartószervezete. Mindazonáltal a véges létezők – az embert kivéve – a szubsztanciájuk szerint léteznek, ezért a szubsztancia leírásával egyben az illető létezőnek szinte a teljes létét meg lehet határozni.

A filozófia, például Hegel jól beszél istenről mint az abszolút Szellemről, de nem Istent nevezi meg, hanem csak az abszolútum tulajdonságait sorolja fel. És azok a tulajdonságok – éppen a filozófiában láthatjuk – olyan valósággá állnak össze, ami nem Isten, és ezért éppenséggel tagadni is lehet. Mert nem a tartalom teszi Istent, hanem a személyes Isten tesz bizonyos tartalmakat istenivé, emel be az isteni életbe. Amiként a konkrét embert sem a szubsztanciális tulajdonságai teszik emberré, hanem az



a mód, ahogyan azokat – amelyeket éppenséggel egy mesterséges intelligencia is birtokolhat – viseli, amit létrehoz, megteremt általuk és belőlük, nevezetesen a személyes ént. Isten világot teremt a tulajdonságaiból, az ember önmagát teremti meg a szubsztanciaként tulajdonolt képességeiből.

Isten tehát nem szubsztanciájában isten, hanem az abszolútum attribútumai szabad és (önmaga előtt) felelős birtoklásának szuverén módjában, amely attribútumok őbenne személyes aktív energiákként állnak a rendelkezésre és szolgálják őt; Isten személyén kívül ezek az attribútumok merő elvonatkoztatások. A metafizikai logika erős kényszerének engedve mondhatjuk, hogy Istennek is van szubsztanciája, de azzal a lényeges megszorítással, hogy nem megelőzi Isten cselekvését, hanem mintegy a cselekvésben, annak energiájában aktualizálódik és lesz valósággá, de csakis a személy révén és akarata által. Amiként a művész tehetsége mint szubsztanciális képesség a műalkotás készítése közben aktualizálódik, és lesz az eleven művész aktív szubsztanciája. A személyes akarat mozgósítja, és ebben az értelemben teszi valóságossá – merészebben: „teremti meg” – az önmagában nem valóságos szubsztanciát. Ha a szubsztancia hordozná, irányítaná a cselekvést, nem pedig a személy akarata, akkor a cselekvő személy nem lenne szabad, és akkor a bibliai vallások olyan lényeges eleme, mint a teremtés, a megváltás, kivált pedig az isteni szeretet, nem Isten szabad megnyilatkozása lenne, amely egy eleven kapcsolatban valóságos emberi szabadságot szólítja meg, hanem szükségszerű működés. Ez megszüntetné a vallást, vagy a vallás feloldódna a lét metafizikai szükségszerűségeinek feltárására vállalkozó filozófiában, miként ezt az impozáns hegeli rendszerben láthatjuk. Isten szubsztanciája elvont metafizikai konstrukció, amelyre az Istenről gondolkodni akaró emberi reflexiónak van szüksége, és azt mint tárgyát megszerkeszti, mert csak így tud gondolkodni bármiről. Ebben az értelemben a vallás nem gondolkodik, hanem él, ahogyan egy eleven kapcsolatban sem gondolkodunk, hanem éljük, legfőlegbb utána megpróbáljuk átgondolni, a gondolkodás módján elemezni, de az már a kapcsolati történés gondolati preparátuma lesz, nem maga a spontán találkozásesemény.

A személy tehát nem szubsztancia, ami tárgyilag adva van, ezért feltárható, hanem létmód, a szabadság létmódja, ami kifürkészhetetlen. A szubsztancia működésként nyilvánul meg, a személy döntésekben, amelyek eseménysort, azaz történelmet alkotnak, a személy történelmét, végső soron magát a személyt mint cselekvő drámai lényt. Amiként a szubsztancia minden aktivitása visszavezethető a szubsztanciára, ugyanúgy a szabad személy minden döntése magából a személyből fakad, aki szabadon cselekszik, szubsztanciája segítségével. Ez a szerkezet azonos

Isten és az ember esetében, azzal a lényeges különbséggel, hogy Isten a szubsztanciáját is szabadon birtokolja és rendelkezik vele: az Istenszemély megelőzi az istenszubsztanciát, míg az embernél a szubsztancia megelőzi a szabadságot, mindazonáltal annak nem a gátját képezi, hanem az eszközét: az emberi személy az emberszubsztanciával mint médiummal operálva teremti meg személyes ént valóságát. (Természetesen amennyiben az emberszubsztancia eszköz, annyiban a személy által gyakorolt szabadság nem abszolút, hanem határát kijelöli az eszköz hatóképessége.) A személy mindkét esetben misztérium, de Istennél a szoros értelemben vett misztérium (*mysterium stricte dictum*). A misztérium jelentése a személynél a legvilágosabb: kifürkészhetetlen szabadság – a személy viselkedése nem számítható ki előre, hiszen nem a szubsztancia működik benne, hanem ő maga „cselekszik” szubsztanciájával mint eszközzel.

Ha Isten személy, akkor egyszersmind közösség is, továbbá epikus, azaz cselekvő, másképpen teremtő, újat alkotó entitás. A teremtés apóriáit vizsgálja *A teremtő Isten* című tanulmány. A klasszikus szubsztancia-metafizika paradigmájában Isten a tökéletes lét, a tökéletes szubsztancia számára pedig tiltott, hogy önmagán kívül cselekedjék. Ez az „isten” Arisztotelész önmagát gondoló abszolútuma, ami tökéletesen elégséges önmagának. Ha az isteni szubsztanciát tekintjük a teremtés forrásának, akkor – mivel a szubsztancia egyben szükségszerűséget implicál, és minden megnyilvánulása, aktusa magán viseli a szükségszerűség jegyét – kérdésessé tesszük a világ valódi különbözőségét Istentől, legfőképpen azonban tagadnunk kell az ember szabadságát és felelős méltóságát. Magyarul: az isteni szubsztancia filozófiai fogalmából nem lehet levezetni a teremtés bibliai eseményét, a kinyilatkoztatásról mint történelemről nem is szólva. A szubsztancia-istennek nincs szava az emberhez, pontosabban mondanivalója egyetlen, egyszerű és világos kijelentés: van. *Nota bene*: nem egyes szám első személyben: vagyok, hanem személytelenül: van. És akkor – már ha eltekintünk a teremtés apóriájától ebben a modellben – minden, ami létezik, az a maga szubsztanciájában van, az emberi is *homo sapiens sapiens*ként van, szubsztanciájának konstitutív elemét alkotó gondolkodásával szükségszerűen gondolja az abszolút létezőt, vagy korrektebb filozófiai fogalommal, az abszolútumot, és minden megül a maga szubsztanciájában. Nincs sors, és nincs történelem, és nincs drámai szabadság, nincs ítélet és kegyelem, és persze nincs üdvösség mint az emberi szubsztancia szabad használatával megalkotott személyes egzisztencia beteljesedése, és ennek ellenpárjaként nincs halálos bűn, csak figyelmetlenségből, vagy, miként Szókratész tanítja, tudatlanságból elkövetett tévedés. A szubsztanciák szabályosan működnek a szük-

ségszerűség fogaskerekeinek hangtalan, örök mozgásával. Itt nincs találkozás, hanem csak állandó jelenlét és tudás, amely belát minden szükségszerűséget, amelyet – ha valamely érthetetlen módon értesül arról, hogy szabadságnak is kell léteznie – jobb híján a szabadsággal azonosnak tekint. Minden van, és nem történik semmi. Az általunk ismert, megélt, megtapasztalt, szeretett és elszenvedett világ azonban nem ilyen, hanem eseményvilág, benne az emberrel, akinek léte életesemény. Szubsztanciájára támaszkodva saját akaratú döntésekkel építi-alakítja formálja önmagát egy epikus folyamatban, amelynek eredménye valami korábban nem létező újdonság. Márpedig ha a világban keletkezik új, akkor annak időbeni kezdete van, nem pedig örök szubsztancia. Egy ilyen világnak a megteremtését a bibliai értelemben vett „teremtést a legfőbb isteni akaratnak kell tulajdonítanunk, amely semmilyen immanens szükségszerűségnek sincs alávetve. A teremtés semmiképp sem követeli meg „Isten tökéletességét”, „oka” egyedül „Isten abszolút jósága” – mondja a zsidó Maimonidész, illetve a keresztény Szent Ágoston nyomán Vető Miklós. (141.) „Jó” pedig csak akarat és szándék lehet, a szubsztanciának nincs etikai minősége, egyszerűen az, ami: léte a működése. Éppenséggel elromolhat, de akkor sem etikai, hanem funkcionális értelemben lesz rossz: nem rosszat cselekszik, hanem hibásan működik. Jót vagy rosszat cselekedni csak szabad aktor képes, aki nincs alávetve a szükségszerűségnek. Az erkölcs nem a szükségszerűség dominiuma, hanem a felelős szabadság érvényesülése. A teremtés tehát nem az isten-szubsztancia működése, szükségszerű kiadása (emanációja), hanem szabad akaratból fakadó etikai minőségű cselekedet: adás, létadás, szeretetaktus, amelynek gyümölcse a világ önállósága, az emberi személy méltósága, éppen azok a jelenségek, amelyek a nyugati kultúrában oly hangsúlyossá váltak, hogy ma már az alapjuktól elszakítva is élnek a maguk (alaptalanán s ezért alaktalanán válva olykor igencsak groteszk) életét. Ehhez Istent személynek kell gondolnunk, vagyis ama konkrét, személyes tettekkel azonosítható valóságnak, akit a bibliai vallások vallanak meg, foglalnak imába – és állítanak misztériumként a gondolkodás elé.

A filozófiai isteneszme nyilvános, bárki láthatja és megértheti; a vallás személyistene nem nyilvános (a kulturálisan beágyazott népegyház több évszázados korszakának tömegvallásossága után ideje lenne ismét komolyan venni, hogy a kereszténység eredendően misztériumvallás). Az eszme folyamatosan jelen van a gondolkodás észlelési terében, illetve a gondolkodás alaprétégében, ha a priori, ez a jelenvalóság mint érvényesség az eszme létmódja. Ezért a filozófia mindig birtokolja az eszmét, legföljebb a filozófus alanyi diszpozíciójának valamely esetleges korlátozottsága folytán az illető nem látja tisztán, de gondol-

kodói igénye a tisztánlátásra változatlan és bármikor érvényesíthető. Az Istenszemély létmódja a rejlés, és ha megnyilatkozik is, alapvető létmódja változatlanul a misztérium. A vallás a személyes Isten rejlő létmódjához igazodva a remélő várakozás, a kockázatos megnyílás, a bizakodó készüllet. Az eszmét szemlélő filozófia megnyilvánulási formája a disputa és az érvelés, a reményben várakozó vallásé a tanúságtétel. A filozófia gyakorlata a szellemi koncentráció és az eszmét megragadó gondolkodás, a vallás gyakorlata a liturgia, vagyis a szertartások révén ráhangolódás a kinyilatkoztatásra mint esetleg bekövetkező találkozáseseményre. Az egyik megragadás és szellemi birtoklás, a másik út és vándorlásra hívó tapasztalás.

A filozófiai istenfogalom az ész munkájának eredménye, míg a vallás – ha egyáltalán szerepel benne istenfogalom – az ember válasza a szenttel való találkozásra. A találkozás megalapít egy viszonyt a megnyilatkozó szent és a megnyilatkozás címzettje, az ember között. E viszony mibenléte – hullámozó élete – drámai tapasztalatokban nyilvánul meg, amelyek egyszersmind az ember immanens-világi léthelyzetébe illeszkedő életére is kihatnak, beépülnek az emberi kultúrába. Az aktív, kultúrateremtő vallással ellentétben a filozófia a töprengő reflexió nyugalma. Istenfogalma teljesen más, az eleven vallási istentapasztalathoz, annak dinamikájához képest statikus, hűvös és közömbös. Nem fakad belőle vallási élet, igaz, a vallási élet sem képez – legalábbis a saját erejével és hatókörében – filozófiai fogalmakat. Ugyanakkor szükség lehet rá, ha nem is a vallási élet szabályozására, de arra az esetre, ha a vallásos lélek entuziaszta lelkesültségbe csapna át. Persze ez sem szükségszerű, elvégre a vallás saját hatáskörében is képes szabályozni önmagát – a keleti ortodoxia soha nem alkotott olyan filozófiát, mint a nyugati kereszténység a skolasztikus bölcselet formájában.

Van itt egy különös jelenség: az egzisztenciával történt találkozás csak elbeszélhető, míg az esszenciáról ragyogó értekezéseket lehet előadni konferenciákon, ünnepi beszédekben. „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd.” (József Attila: *Óda*) A vallás ezért segíti az istentapasztalatban részesült embert, hogy képes legyen beszélni tapasztalatáról, ha tisztán elbeszélni nem is tudja. Liturgikus formákat, imákat ad a szájába, amelyek által el tudja mondani azt, amit a saját szavaival nem képes megfogalmazni, jóllehet átélte, és valóságként élte meg. Csakhogy az a bizonyos esemény sem valami olyasmi, amiről karateziánus módon *clare et distincte* lehet beszélni, hanem az emberi lélek gazdagon rétegzett, szerteágazó tapasztalatokkal, vágyakkal, reményekkel, érzésekkel és érzelmekkel átjárt érhálózatába szervesül, és oly mértékben feloldódhat benne, hogy mindig fennáll a gyanú: a nyelvi formák nem csupán hordozzák a töredékes szavú hívót és meg-

fogalmazzák a történeteket, hanem tárgyával és alanyával együtt megteremtik az eseményt (sőt, posztmodern kezek között magát az elbeszélőt is). A hiteles vallási nyelv nem megteremti a tapasztalatot – az ilyen „tapasztalat” valójában illúzió –, hanem elvezeti a tapasztaló embert lelkének érzékeny mélységébe, és a lélek egyéb tartalmával, diszpozíciójával összefonódott tapasztalatot istentapasztalatként kiszűrve, kiemelve a közösségi kommunikáció nyilvános terébe állítja, ahol a közösség ráismerhet azokra a tapasztalatokra, amelyeket az illető vallás alapító történeteiből (prófétai meghívásokból, misztikus látomásokból, evangéliumi eseményekből stb.) a közösségi edukáció hagyományörző közegében megismert volt.

Kérdezhetnénk, ha a vallás Istennek az egzisztenciájával találkozik, akkor honnan lehet tudni, hogy az, akivel az ember találkozott, valóban Isten? Tudni nem lehet, hiszen ezt csak akkor lehetne eldönteni, ha ismernénk az Istenvalóság lényegét, a szubsztanciát, és annak ismeretében mérlegelnénk, hogy adott tapasztalat megfelel-e az istenfogalomnak. Ez azonban nem lehetséges. Illetve ekkor egy magunk elgondolta istenfogalmat tekintenénk kiindulópontnak, és ahhoz mérnénk a tapasztalatot. Itt látszik a legvilágosabban, hogy a vallás mennyire tapasztalás kérdése: nincs olyan, a tapasztalatot meghaladó tudás, amely megfellebbezhetetlen instanciaként eldönthetné, hogy egy konkrét, személyes tapasztalat autentikus Isten-tapasztalat-e. Minden vallás végső soron tapasztalatra épül, jóllehet idővel a tapasztalatok értelmezését kanonizálja olyan tapasztalatok tartalmi anyaga alapján, amelyeket alapító és autentikus tapasztalatoknak fogad el, és a hitvallásába beépítve minden további tapasztalat értelmezési mintájának tekint. A kanonizált tapasztalat sem tudás, hanem hitvallás. A szigorú értelemben vett tudás valódi tárgya a szükségszerűség, és a tudás éppen ennek a szükségszerűségnek a belátása és birtoklása, míg az ismeret, a tényismeret és az empirikus tapasztalat csupán egy éppen fennálló állapot észlelése. Isten mindig csak a tapasztalatnak a tárgya, a tapasztalás pedig lényegében követés, míg a tudás tárgyát már mintegy utolértem: bár a tapasztalás területén találkoztam vele, és a tapasztalás történeti folyamatában haladtam a nyomában, de ismereteim gyarapodásával fokozatosan közeledtem hozzá, mígnem szaporodó ismereteimet képes voltam tudásba foglalni, s ezzel mintegy beértem, megragadtam, és im-

már a tudásom tárgya, szellemi birtokom. Amennyiben a tapasztalás időbeni folyamat, amelyben minden lépés egyben a tapasztalás tárgyával kapcsolatos további tapasztalatokra utal, vagyis nyitott folyamat, annyiban a tapasztalás lényegében várakozás jövőbeni történésekre és egy végső összegzésre, amely nem betetőző Tudás, hanem kiteljesedett Élet. Ezért a tapasztalás lényegileg jövőorientált, egyáltalán az idő mint jelen feltörése, a jövő megnyitása. Ezzel szemben a tudásban nincsen jövő, hiszen a tapasztalás folyamata lezárult, és a tudás örök jelenében áll fenn. A vallási tapasztalás folyamat, mert Isten mindig előttem halad. Ezért a vallási egzisztencia radikálisan a jövőre (és radikális, azaz transzcendens jövőre) nyitott, és a nyugati kultúrában is a bibliai vallások nyitották meg az idő mint eseménytér jövődimenzióját, míg a klasszikus antikvitás a lényegében változatlan örökléthez igazodott. Ebben a modellben nem létezik a jövő mint az ismeretlen új dimenziója.

Ha a személynek történelme van, és Isten személyes valóság, akkor valamiképpen epikus lény. Ez a metafizikai istenfogalom számára elfogadhatatlan, mert azt jelentené, hogy Isten nem elégséges önmagának, van olyan állapota, amikor még nem teljesen azonos önmagával, és változásra, önvalóságának kibontakoztatására szorul. Hogy Istennek van egy belső történelme, ennek merész állításához Schelling jutott a legközelebb. Lásd ehhez a *Kenózis és megtestesülés a kései Schelling filozófiájában* és az *Isten egyetlensége Schellingnél* című tanulmányokat. Isten esetében az epikum – a szentháromsági személyek eredése (a Fiú Atya általi generációja, a Lélek az Atya és a Fiú közös spirációja) örök mozgás – a teremtésben nyilatkozik meg, tehát kifelé, az ember esetében befelé hat, és az egyedi-egyszeri személy valóságát hozza létre.

Vető Miklós tanulmánykötete a nyugati szellemtörténet két főszereplőjéről, Istenről és az emberről rajzol vázlatos portrét. Olyan képet, amellyel érdemes szembenézni, főként akkor, ha abban nem ismerünk rá jelenkori tényleges önmagunkra. Mi lehet ennek az oka? Talán csak nem az, hogy fokozatosan elhalványodtak az egyik szereplő vonásai, és ez a változás kihatott a másik kontúrajaira is? Ennyire egymáshoz tartoznának?

Vető Miklós válasza világos és egyértelmű: igen!

Óda a dokumentumfilmekhez

100 magyar dokumentumfilm (1936–2013)

Szerkesztette Buglya Sándor, Budapest, MMA Kiadó, 2022, 384 oldal

A Magyar Művészeti Akadémia kiadója 2022-ben, a Nemzeti Filmintézet és Filmarchívum közreműködésével jelentette meg *100 magyar dokumentumfilm (1936–2013)* című válogatás- és tanulmánykötetét, amely az MMA azonos címen, 2014 és 2017 között futó filmklubjának repertoárját tartalmazza, korabeli és később megjelent filmismertető, illetve a rendezvénysorozaton elhangzott elemzés- és interjúrészletekkel színesítve, amelyekben nemegyszer magukkal az alkotókkal, máskor filmes, történész, szociológus, pszichológus szakemberekkel beszélgethettek az érdeklődők. (A különböző típusú szövegrészletekhez praktikus jelmagyarázatot is kapunk a bevezető végén.)

Árvízi
filmforgatás
1940
márciusában
© fortepan,
adományozó:
Vass Károly

Általános bemutató jelleggel nagyjából szó szerint idézhetnénk Buglya Sándor szerkesztő bevezetőjét a kötetből, kritikai hangvételű írás lévén azonban, véleményem szerint, inkább arra érdemes kitérni, mennyire sikerült a közreműködőknek az itt megfogalmazott céljaiknak megfelelni, és előjáróban annyit elmondhatok: jócskán kimerítették a projektben rejlő lehetőségeket.

Az előszó szerint a válogatásba került és tematikus blokkba sorolt alkotások (kilencven dokumentumfilm és tíz dokumentum-játékfilm) úttörő művek, amelyek rendezőik nyitottságát, szociális érzékenységét és az 1989-es rendszerváltásig sok esetben bátorságát dicsérik, emellett pedig értékes kor- és társadalomtörténeti ismeretekkel



szolgálnak, amelyek akár az iskolai történelemoktatásba is bátran beemelhetők.

A kötet a filmeket tizenhárom tematikus blokkban tárja elének, amelyekhez a filmklub házigazda szakértői és moderátorai írtak rövid bevezető gondolatokat. Ezek a jól összeszedett, tömör ismertető mellett, hogy átfogó képet adnak az egyes szegmensek tematikájáról, akkor is hasznosak lehetnek, ha csak egy-egy tárgykörben szeretnénk bővíteni tudásárunkat. Ugyanis a válogatásban szerepelnek dokumentumfilmek a XX. század magyar történelméről, az I. és II. világháborútól a Rákosi-korszakon át a késő Kádár-korig, de a közelmúlt eseményeiről is, a rendszerváltásról és az azt követő változékony időszakról, beleértve kiemelt történelmi eseményeket, ügyeket és a legszélesebb társadalmi rétegek mindennapjait bemutató alkotásokat.

A teljesség igénye nélkül: a kötetben megjelennek az I. világháború olasz frontját megjárta, még a jóval később elkészült film idején is mentálisan összeroppant és a II. világháború után lelkiismeretükkel viaskodó veteránok, a gulagok foglyai (nők és férfiak egyaránt), a téveszek dolgozói, 56-os felkelők, a fiatalságukat a KISZ-ben és orosz levelezőpajtásokkal töltő gyerekek, több műszakban dolgozó, elvált munkásszülők és Technocol-függőségbe csúszó fiúk, a beatkorszak közélettől elfordított fiataljai a kádári alku árnyékában, a lassú haldoklásra ítélt vidék tárgyi világa, munka- és szabadidő-kultúrája kultúrantropológiai szemmel, a tragikus hirtelenséggel összeomló nagyipar áldozatai, a rendszerváltást követő privatizáció sötét oldalát látott befektetési tanácsadó maratoni gyónása, és akad klasszikus öko-film is a ciánt alkalmazó aranybányászati nagyvállalat és a helyi lakók szembenállásáról, a természet és az épített örökség védelmében. Rendhagyóan vidámabb esetekben pedig előkerülnek a 60-as évek olasz „szerelemturistái”, egy télire hátramaradt golya, akit az emberek gyámolítanak, amíg társai visszatérnek, amely történetben a harmonikus élet magasabb rendű törvénye fogalmazódik meg, illetve a macskabarátok közgyűlése, ahol a Kádár-korszak politikai működésének leszívargása jelenik meg parodisztikusan. Mindeközben feltárulnak előttünk olyan jelenségek, mint a diktatúra romboló hatása a testre, lélekre és az emberi kapcsolatokra, a látszatdemokrácia groteszk, álságos, a párt által manipulált működése, a kádári konszolidáció vegetatív pokla, a gulyáskommunizmus teljes körű erodálódása, majd a globalizációban és privatizációban kontrollt veszített társadalom keserű szembesülése a szabadabb világgal, egy olyan ország története, ahol az illúziók és remények számtalanszor szertefoszlottak.

A tematikai merítés tehát roppant széles körű és mély, azonban ezzel párhuzamosan kirajzolódnak számunkra a dokumentumfilmek elemi funkciói is. A kötet többször,

találhatóan idézi József Attila *A Dunánál* című versének záró gondolatait mint a dokumentumfilm ars poeticáját: „A harcot, amelyet őseink vívtak, / békévé oldja az emlékezés / s rendezni végre közös dolgainkat, / ez a mi munkánk; és nem is kevés” – s ennek értelmében az alkotók önként vállalt feladata, amelyre a háttérbeszélgetésekben nemegyszer reflektálnak is, nem kevesebb, mint hogy történelmünk egy méltatlanul keveset emlegetett, elfeledett vagy tudatosan elferdített szeletére irányítsák figyelmünket, esetleg átpolitizált témákat hitelesen, a tudományosság jegyében, elfogulatlanul tisztázzanak, valós emlékezetet hozzanak létre. Ezáltal teljesebb, árnyaltabb képet kapunk a minket körülvevő világról, amelyben a megismerés nyomán törésvonalak oldódhatnak fel, és a konszenzuális ügyek halmaza bővíthet, amire, véleményem szerint, elemi szükségünk lenne. Ez nemegyszer tabuk ledöntésével és a mély hallgatás megtörésével jár, más esetekben a mentegetőzés, hallgatás, félrenézés a legbeszédebb. Az elfojtott traumák szavakon keresztül feldolgozására azonban a dokumentumfilmben szereplőknek nemegyszer saját lelki egészségük miatt is szükségük van, és ebben a dokumentumfilm egy másik nagyon fontos, a nézőkön túlmutató funkciója testesül meg. Ahogy abban is, hogy nem egy esetben a dokumentumfilm teheti meg azt, amit egy állam, egy társadalom addig, talán önhibáján kívül, elmulasztott, hogy az igazság kimondásával rehabilitálja a szereplőket.

Ennek az igazságnak a kimondásához pedig nemegyszer a filmekhez tartozó beszélgetések is szervesen hozzátartoznak. Egyrészt, mert hitelesítik mindazt, amit az általános bemutatókban olvashatunk, másrészt a háttérinfók észrevétlenül oldják fel a „kell-e tanítani a költő életét” dilemmát azzal, hogy az alkotók történetei sokszor legalább annyira szemléletesek, mint az alkotások maguk, amelyekhez ezzel mintegy bővített verziót kreálnak. Fraktál jelleggel akár mögéjük is állíthatnánk egy másik dokumentumfilm stábot.

Beszámolóikból képet kapunk a magyar dokumentumfilmzés történetéről (és a szociológiai kutatás párhuzamosságáról), technikai adottságairól (a nyersanyag szűkösségről, a színes film, a professzionális hangfelvevő és az intimitást szolgáló halkabb, könnyebben hordozható kamerák megjelenéséről), a változó kultúrpolitika, ideológiai nyomás és finanszírozás állapotáról (a cenzúra, a forgalmazás több szintjéről és a szolgalelkű kritikusokról) és a közönségi igényekről. Emellett megismerhetünk izgalmas s nemegyszer bátor alkotókat, kreatív hang- és képvágási technikákat, a dokumentarizmus határait feszegető átmeneti filmes műfajokat és filmkészítési metódusokat, mint például Szalkai Zoltán esetében, aki *Gyaloglás Gulágföldön* című filmjéhez, a helyszínbejárást választotta mint narratív megoldást, mivel véleménye szerint a kései



Julij Mihajlovics
Kun haditudósító
operatőr
a Vértanúk terén
1945-ben,
hátterben
a Nemzeti
vértanúk
emlékműve
© fortepan
adományozó:
forteapan

születés kegyelmével élő visszatekintők (ő maga is) csak így ismerhetik meg a történeteket teljes valójukban. Ahány film, annyi rendező, annyi művészi megközelítésmód és annyi történelemszemléletbeli árnyalat, már csak azért is, mert a különböző témák különböző feldolgozást kívánnak. S ha egy filmet több alkotó készít, az további izgalmas, többes nézőpontot jelenthet. A filmismertetések számos alkalommal hivatkoznak az egyes alkotók életművére, további filmjeire, ahogy ők maguk is, de a többször visszatérő megszólalók esetében a portré még karakteresebb, s talán magánéleti részletekkel is bővül.

A filmkészítési technikához hozzátartozik továbbá, hogy több megszólaló hangsúlyozza, a többségében riportalanynak beszámolóira épülő alkotások esetében milyen sok múlik a kérdezőn. A legszembetűnőbb különbség azon munkamódszer- és attitűdbeli hozzáállás, hogy a filmkészítő empátikus hallgató-e, aki előtt bizalommal, intim részleteket megosztva nyílnak meg a megszólalók, vagy pragmatikus, vájkáló nyomozó. Továbbá az is előfordulhat, hogy a kérdező túl felkészült, túl tudálékos, s mellette az alanyoknak már csak bólogatni van lehetőségük.

Gulyás Gyula rendező szerint munkájuk talán legszettebb velejárója, hogy minden dokumentumfilm sorsot bíz az alkotókra és rajtuk keresztül a nézőkre, ezért az alany akkor tud megnyílni, feloldódni a kamera jelenlétében, ha elhiszi, hogy a stábot érdekli a sorsa. Ehhez csatlakozik Zsigmond Dezső rendező is, aki szerint ennek nemegyszer az a feltétele, hogy kamerán kívül az alkotó maga is megnyíljon, a felek között egyenrangú viszony alakuljon ki, amelyben a szerepek akár felcserélhetők lennének. Ez a kitárulkozás, a fentebb már említett dokumentumfilmfunkciók mellett azért is fontos, mert „beszélőfejes” megoldásnál a látványbeli visszafogottságot a riportalanynak megrendítő emlékei ellensúlyozzák. Az

ilyen filmélmény tehát közelebb áll az olvasói élményhez, mint a játékfilmhez, mert többet bíz a néző fantáziájára. A megszólaló arcok mögött pedig nemegyszer eltemetett, de sajnos megélhető és átélhető titkok, fájdalmak és emlékek rejlenek, olyan történetek, amelyek egyediségükben mint cseppben a tenger, egyúttal valami általánosat hordoznak, és ezek felismerése a dokumentumfilm végső célja.

Érdekes háttérinfó számunkra ezzel kapcsolatban, amit B. Révész László rendező a dokumentarista arany szabályának nevez, ugyanakkor vitaforrás is lehet két alkotó között, hogy a készülő filmre mennyire kell előkészíteni a helyszínt, a szereplőket. B. Révész szerint ez kerülendő, mivel azt a helyzetet kell felvenni, ami ott, magától megszületik, és ebből az is következik, hogy a kamerának szinte folyamatosan forognia kell, mivel nem tudni, a következő pillanatban nem történik-e valami.

A munkamódszerekre vonatkozó gondolatsor lezárásaként azt a megközelítést szeretném kiemelni, amelyet Zsigmond Dezső fogalmazott meg *Vérrel és kötéllel* című, 56-os eseményeket bemutató filmje kapcsán, amelyben egyszerre szólal meg a mosonmagyaróvári sortűzet vezénylő parancsnok és a forradalom önbíráskodását látott egykori fiatalok: „Igyekezünk mindkét álláspontot megjeleníteni, nem ítéltünk, csak bemutattuk a történelmi kor sajátosságaiból származó konfliktust”. (41.) Ezt a szempontot, véleményem szerint, minden alkotónak figyelembe kellene vennie, aki kamerát vesz a kezébe, hiszen a jó dokumentumfilm, ha fekete-fehér, ha színes, az árnyalatoktól lesz igazán izgalmas.

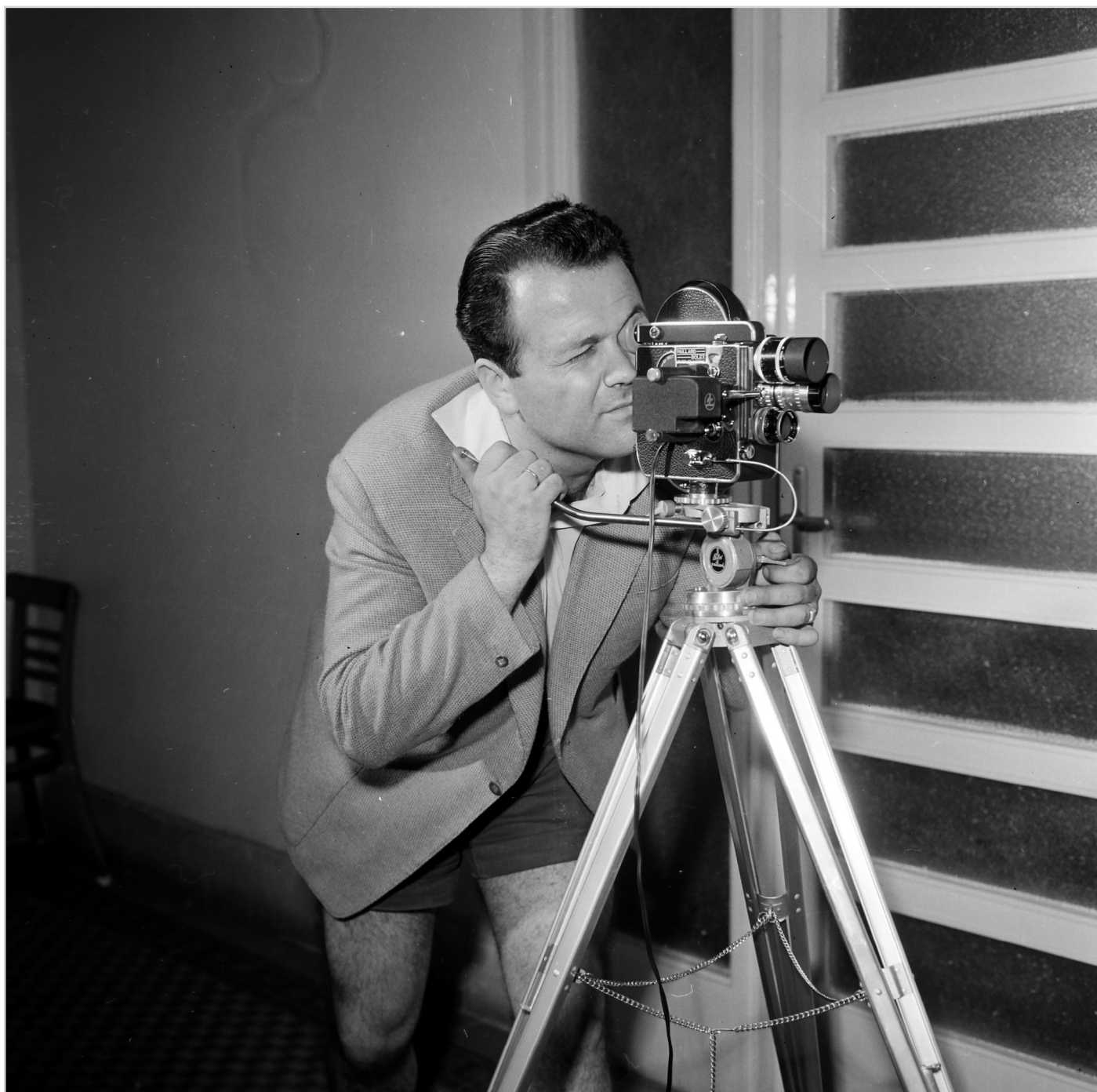
Mindemellett a filmismertetéseket összesen hat tanulmány keretezi. Ezek közül az első, amely bevezetőnek is tekinthető, s egyúttal talán a kötet egyik legérdekesebb része már rögtön az elején, tulajdonképpen dokumentumfilm-nézésre invitálja a kedves olvasót, s ehhez nyújt figyelemfelkeltő elméleti és technikai szempontokat, adalékokat mind műszaki, mind műhelytitkokat illetően, s az itt leírtakra újra meg újra visszagondolhatunk a bemutatottakat, beszélgetéseket olvasva. Legfőbb erénye véleményem szerint abban áll, hogy az összegyűjtött gondolatok olvasása közben ráébredhetünk, hogy laikus, mindennapi vagy alkalmi dokumentumfilm-fogyasztóként természetesnek tekintjük vagy észre sem vesszük, milyen pontosan megszerkesztett hatásmechanizmusok és filmes megoldások „áldozatai” vagyunk. Ennek fényében a szerző felveti a kamera mint betolakodó tekintet dilemmáját, a hitelesség és a hamisítható tényszerű látszat kérdését, hiszen pusztán a dokumentumfilmforma becsaphatja a nézőt, mivel a közlő iránti bizalom a legobjektívebbnek tűnő tényekre épülő érvelés mögött is ott van.

Ugyanakkor a tanulmány a dokumentumfilmekben rejlő művészi lehetőségeket boncolgatja, és az egyes kreatív dokumentumfilmformák közti határokat is vizs-

gálja, amihez szorosan kapcsolódik a záró tanulmányok egyike, amely a különböző filmes formák között elmosódó határt igyekszik elméleti háttérrel kialakítva körvonalazni, emellett olyan kérdésekre keresi a választ, mint hogy mi képezheti a dokumentumfilm tárgyát, milyen az ideális filmes, és mi az alkotó és a befogadó között fennálló viszony. A kötet e része elsősorban azok számára érdekes (de azoknak kiemelkedően), akik a dokumentumfilmzés elméleti háttérére kíváncsiak, és ehhez hozzátartozik, hogy nyelvezete közel sem olyan könnyen érthető, mint

a korábbi fejezeteké, még akkor sem, hogyha azok ismerete nagyban segíti a befogadást. Erőssége ugyanakkor, hogy az így létrejött szakirodalom, a hagyományos elméletállítás és fogalommeghatározás mellett kifejezetten életközeli és aktuális, azaz tárgykörébe vonja a kereskedelmi televíziók által létrehozott oknyomozó és reality műsorokat, ezek „ingergazdag” hatását a társadalomra és a hol organikusan, hol generáltan képződő új igényekre, illetve a YouTube világot, ahol a tartalomkészítők látszólag ignorálják a hagyományos műfaji kereteket, és újakat

Filmforgatás,
1962
© fortepan
adományozó:
Szalay Zoltán



hoznak létre. Emellett a szerző arról is megemlékezik, hogy az okostelefonok korában a dokumentumfilmzés lehetőségei kitágultak, s tulajdonképpen bárki számára elérhetők.

Az elméleti, egyúttal összegző jellegű tanulmányok mellett továbbá két olyat találunk, amelyek deklaráltan a dokumentumfilmzés hazai történetét kívánják bemutatni, és lényegében összefoglalják, rendszerezik mindazt, amit addig a háttérbeszélgetésekből elvélve tudhattunk meg. A rendszerváltás előttről megtalálhatók itt a szocialista kultúrpolitika visszasságai s egyéb történeti részletek, a gyártási körülmények és alkotói igények találkozásai, a terjesztési és stúdiókörülmények alakulásai, a közösségi élmény megjelenése és izgalmas filmesgeneráció-váltások történetei, amelyek a témaválasztásokban érhetőek tetten. Az új kor beköszöntével pedig nagyobb nyilvánosságról, táguló médiapiacról, bővülő finanszírozási viszonyokról, megjelenő technikai újításokról és az új kultúrpolitikai törésvonalak befolyásáról, illetve az ezek mögött álló lehetséges okokról, emellett új formanyelvi megoldásokról, új gyártási stratégiákról és talán a legfontosabb, hogy új témák megjelenéséről is olvashatunk. Ez utóbbihoz természetesen alapanyagot szolgáltatott a rendszerváltás politikai, gazdasági és társadalmi változásai is, de talán még fontosabbak a korábban tabunak számító történelmi témák, amelyek feldolgozása néha még a hivatalos történelemírást is megelőzte azzal együtt, hogy a kötet hangsúlyozza: a filmek nem helyettesíthetik a szakszerű kutatást, s ezért a legtöbb esetben szakértők bevonásával készültek. A kollektív amnézia leplének fellebbentése pedig mintegy mentálhigiénés módszerként ápolja egy társadalom lelki és önismeretét.

Számomra a kötettel töltött bő egy hét üdítő történelmi utazás volt, a mindennapi teendők monotonitásából kiszakítva, még ha a tárgyalt témák csak ritkán szórakoztatók is, s van, amiről már olvasni is nehéz.

Az egyes „szócikkek” stílusa olvasmányos, terjedelme jól kimért, érdekes és izgalmas tartalmi és háttérinformációkkal felkeltik az esetleges jövődöbéli néző érdeklődését. Ha az olvasó nyitott az ilyen jellegű témákra, csak ritkán fordul elő, hogy ne támadna kedve azon nyomban az éppen tárgyalt film elé ülni, igaz, ez teljes mértékben szubjektív, de jelen írásomhoz készített jegyzeteimben számos cím mellé került jelölés emlékeztetőül, hogy néz-

zem meg az adott filmet. Ez pedig a készítőik azon megfogalmazott törekvését is pozitívan igazolja vissza, hogy a válogatás ne egy szűk szakmai elit ízlését szolgálja ki csupán.

Megemlítem ugyanakkor, hogy az általános bemutatók egyes, ritka eseteiben a szerzők annyira elvesztek a filmet övező társadalmi és/vagy technikai részletekben, hogy nehéz kivenni, a tárgyalt film voltaképpen miről is szól. Illetve, hogy a közönségből megszólalók nemegyszer lenéző attitűdjüknek adtak hangot a náluk fiatalabb, ezért véleményük szerint tájékoztatlanabb generációkkal kapcsolatban, ami, hacsak nem csatolunk a kötethez ezeket igazoló szociológiai méréseket, egyrészt megalapozatlan, másrészt még akkor is kifejezetten sértő, ha ezek a hozzászólások adott esetben a dokumentumfilm-nézés fontosságát hangsúlyozzák és az alkotások közoktatásba való beemelését szorgalmazzák – véleményem szerint helyesen. A megszólalásokat azonban nagyon hasznosnak tartom, mivel számos alkalommal olyan gondolatokat fogalmaznak meg és olyan kérdéseket tesznek fel az alkotóknak, amelyek az általános ismertetőket olvasva bennünk is megfogalmazódhatnak, s így a választ is megkapjuk rájuk.

A kötet egészét tekintve elenyésző mennyiségű kritikai észrevételek sorát azzal a gondolattal zárom, hogy a filmbemutatók esetében előfordul olyan, zavart keltő pillanat, amikor a szerző egy filmre hivatkozik, amelyre a kötet csak később, egy másik szegmensben tér ki. Ilyenkor felmerülhet: nem lett volna-e célszerűbb hagyományos kronológiai tárgyalást alkalmazni. Ezt az érzést az is erősíti, hogy a tematikus kategorizálás jó és hasznos struktúra ugyan, de az egyébként jól leírt történelmi ív töredezetté válik, és a kötet helyenként önismétlő hatást kelt, hiszen a témák közt azért felfedezhető némi átjárás.

Szekfü András filmtörténész írja: „A film erénye számomra az, hogy látok egy fotót, semmit nem tudok a rajta látható emberről. És akkor jön két kutató, és lépésről lépésre, módszeresen kiderít sok részletet. A nyomozás izgalma, precizitása leköt, és egyre többet tudok meg a képen szereplőkről, a forradalomról, ami a rendező keze alatt átélhető élmény forrása lesz.” (45.) Ennek fényében pedig a dokumentumfilmek terjesztése, ezáltal fent tárgyalt funkcióik kiterjesztése a kötetet megkerülhetetlen jelentőségűvé, társadalmi és kulturális hasznát, értékét tekintve pedig kiemelten fontossá teszi.

Minden művészre ezer kontár jut

A Lechnerek. Források a család krónikájához

Szerkesztette Brunner Attila, Budapest, MMA Kiadó, 2022, 208 oldal

A humoráról is közismert Kismarty-Lechner Jenő építész szívesen idézte egyetemi hallgatóinak a címben szereplő ősi kínai mondást. Ám a Lechner család nemzedékeken át öröklődő sokoldalú művésztehetsége élő cáfolat erre a régi kínai bölcsességre. De kik is azok a Lechnerek?

Lechner Ödön, a méltán közismert építész hírneve mindmáig árnyékba borította a Lechner-dinasztia többi tagjának sikereit, akiknek munkássága eddig leginkább csak egy szűk szakmai közösség előtt volt ismeretes. Pedig, mint *A Lechnerek – Források a család krónikájához* című kötetből kiderül, nagy múltú, máig jelentős kulturális értéket képviselő polihisztor családról van szó. Ennek feldolgozását kíséri meg Brunner Attila és Csáki Tamás, aki közreműködött az anyaggyűjtésben, és sajtó alá rendezte a III. fejezetet. A kötet számos eddig ismeretlen dokumentum közzétételén keresztül Lechner Ödön mellett két fivére: Lechner Gyula és Lechner Károly, húga, Csereszky Gyuláné Lechner Ilka, valamint Gyula fivére gyermekei: Kismarty-Lechner Jenő és Kismarty-Lechner Loránd életpályáját mutatja be. Tehát két szempontból is hiánypótló a kötet: reflektorfénybe állítja a család eddig árnyékban lévő tagjait, másrészt segít tisztázni a család történetét, a névrokonság és vérrokonság kérdését.

Erre a feladatra pedig azért is szükség van, mert eddig csupán a Lechner Tudásközpont próbálkozott meg a család múltjának feltárásával. A 2013-ban létrehozott intézmény eredetileg Lechner Lajos Tudásközpont¹ néven működött.

Lechner Lajos (1833–1897) várostervező mérnök volt, akinek nevéhez két jelentős munka köthető. 1871-ben ő készítette el a Pest város szabályozásának nemzetközi tervpályázatán első díjjal jutalmazott „Veritas” pályaművet, amelynek legfontosabb eleme a Sugárút, később Andrássy út terve. Bár mivel az Andrássy út házainak többségét Ybl építette, mint annak ikonikus épületét, az Operaházat is, így a köztudat hozzá szokta kötni a sugárút tervét, annak megálmodója Lechner Lajos volt. Lechner a francia Georges Haussmann (1809–1891), III. Napóleon császár építésének mintáját követte, aki Párizs moderni-



zálásakor széles sugárutak, körutak kialakításával teremtette meg az újkori nagyváros prototípusát, Berlinnek, Bécsnek, Budapestnek, Zágrábnak szolgálva ezzel mintául. Lechner Lajos ötlete volt, hogy a perspektíva térélményét kiaknázó híres francia kerttervező, André Le Nôtre megoldását követve az út a Városliget felé közeledve kiszélesedjen, a házak magassága fokozatosan csökkenjen. A szorosan egymáshoz simuló, magas bérpalotákat így váltották fel a szellős elrendezésű alacsony, kertes villa-

Rippl-Rónai József, *Lechner Ödön portréja*, 1913, Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár © Wikimedia Commons

¹ A Lechner Tudásközpont Zobel Lajos (1854–1926) tervei alapján, 1908 és 1912 között épült, és a Lágymányosi Dohánygyárban kapott

otthont, amely a magyar ipari szecesszió egyik jellegzetes, műemlékvédelem alatt álló épületegyüttese.

épületek, fokozva a nagystíluság hatását. Szintén Lechner Lajos nevéhez fűződik várostervezőként Szeged az 1879-es nagy árvíz utáni újjáépítése.

2015-ben az intézmény Lechner Tudásközpontra változtatta a nevét. A honlapon található indoklás szerint a névváltoztatással azt kívánták elérni, hogy a Lechner Lajos személynevet a tágabb mérnöki világot bemutató polihisztor családra utaló Lechner névre cserélve a várostervező mérnök mellett Lechner Ödön, Jenő, Kamill s valamennyi Lechner családtag és leszármazott újító, törekvő mérnöki és építész szellemisége is felsorakozzék a szervezet új elnevezésében. Ennek szellemében rendezték meg az intézmény székhelyén, az egykori Lágymányosi Dohánygyár szecessziós épületében a *Lechner 2015 – Kreatív erővonal* című kamarakiállítás. Ehhez kapcsolódóan a *Lechnerek régen és ma* című cikksorozatban Pesti Monika Kismarty-Lechner Jenő építész és emberi portréját rajzolta meg, míg Juhász Réka a ma élő leszármazottakkal készített interjúkat. Megszólaltatta Kismarty-Lechner Gyula leszármazottjait: Kismarty-Lechner Balázs grafikus, óratervezőt, Kismarty-Lechner Csaba építészt, Kismarty-Lechner Kinga belsőépítész, iparművészt, Kismarty-Lechner Zita illusztrátort és Lechner Ödön lánya, Szmrecsányi Ödönné Lechner Irma révén az építész egyenes ági leszármazottját, Szmrecsányi Boldizsár (művésznevén: Boldi) szobrászművészt, valamint Szűts Miklós festő- és fotóművészt, aki nem tartozik ugyan a Kismarty-Lechnerek közé, viszont Lechner Lajos egyenes ági dédunokája. A Tudásközpont névváltoztatása, a kiállítás, az interjúk mind felvetik azt a fontos kérdést, amelyet már Lechner Jenő (1942-től Kismarty-Lechner Jenő) felvet 1931-ben, amikor elkészíti a névváltoztatáshoz szükséges *A kismartoni Lechner család története* című tanulmány bevezetőjét. Ebben éppen azzal indokolja, miért kérte fel a korszak ismert családfakutatóját, Turcsányi Tihamért a család történetének kiderítésére, hogy választ kapjon a Rómer Flóris *Régi Pest* című művében felsorolt számos Lechner nevű háztulajdonos, illetve a XIX. században élt két jelentős Lechner: Lechner József (1791–1846) a Felső-Tisza, majd a pesti Duna-szakasz szabályozását végző mérnök, Széchenyi István munkatársa, illetve a már említett Lechner Lajos családi hovatartozására. Bár erre Turcsányi Tihamér *A Lechner családok Pesten* című dolgozata sem ad egyértelmű választ, ugyanis csak Buda és Pest török alóli felszabadulásától (1698) a XVIII. század végéig tekinti át a család történetét, Lechner Mihálytól ifj. Lechner Nepo-

muki Jánosig (1812–1884), Lechner Ödön és két fivére: Lechner Gyula és Lechner Károly édesapjával bezárólag. Innentől a család története Cserneczy Gyuláné Lechner Ilka visszaemlékezéseiből dokumentálható. E két család-történeten alapul a kötet mellékletében található, az 1930-as években készült két családfa is, segítve a szövegben való eligazodást.

A család 1931-ben nyújtja be a névváltoztatási kérelmét, eredetileg a Kismartoni-Lechner név használatára vonatkozóan. Végül 1942-ben a Kismarty-Lechner forma használatát engedélyezte számukra a belügyminiszter.

A családi hagyományok szerint a bajor nemesi eredetű família ősei a XVII. században telepedtek le Kismartonban. Innen került Lechner Mihály (1655–1738) Pestre, ahol a városi tanácsban szenátoraként tevékenykedett. A nemesi eredet emlékét – amelyre a család mindig is büszkén hivatkozott – az elkallódott nemesi oklevél híján egy, a család tulajdonában lévő címeres pecsétnyomó gyűrű őrizte meg csak. Lechner Ödön több épületén (Iparművészeti Múzeum, Földtani Intézet) szignóként használta ezt a családi címet, míg fivére, Gyula német fordításait a von der Lech előnévvel jegyezte. Német származása ellenére a család gyorsan elmagyarosodott, és ezt a magyar öntudatot az előnév felvételével is hangsúlyozni kívánták. A könyv nem ad választ arra, hogy az eredetileg tervezett Kismartoni előnévből hogyan lett végül Kismarty. Kismarty-Lechner Csaba Juhász Rékának adott interjújában a Vörösmarty név analógiájára hivatkozik, de ez inkább családi legendának tekinthető magyarázat.

2014-ben Brunner Attila mint projektasszisztens kapcsolódott be a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézete és az Iparművészeti Múzeum közös rendezésében szerveződő *Lechner Ödön, az alkotó géniusz* című kiállítás munkálataiba, amelyet a szakma a nagy építész halálának százéves évfordulója alkalmából rendezett. A centenáriumi kiállítás egyik tárlatvezetésén találkozott Csányi János gyűjtővel, aki a XI. kerületben, egy lomtalanítás alkalmával bukkant rá a Lechner család dokumentumaira.² A táviratok, folyóiratok között egy gépiratos családtörténet is előkerült. A krónika 1931-ben keletkezett, amikor Lechner Jenő elindította névváltoztatási kérelmét, egyrészt a német név magyarosítása, másrészt a Lechner név más viselőitől való megkülönböztetés céljából. A krónika legalább öt példányban létezett, és a lomtalanításban talált példány Brunner Attila kutatásai szerint Kismarty-Lechner Loránd (1883–1963), Lechner Gyula

² Nem ez az első eset, hogy lomtalanítás alkalmával értékes dokumentumok kerülnek elő, amelyek aztán egy kutatás elindítója lesznek. Ötvös Anna kassai történész, könyvtáros, Márai-kutató Matzner Ilona, pontosabban a Moskovics-Matzner orvoslapkiadó család és Kassa kapcsolatának kutatására tette fel életét. Első ilyen tárgyú kötet, a *Lola könyve* anyagát a véletlen sodorta útjába. Egy lomtalaní-

táskor találta meg Matzner Ilona kiselejtezett, szeméttbe dobott fotóalbumát. Ez indította, hogy nyomozni kezdjen a család és a Márai által csak Lolának becézett feleség története után. ÖTVÖS Anna: *Lola könyve. Kassától Márai Sándorig*. Szerk. MÉSZÁROS Tibor, Bp., Helikon, 2017

fiának, Kismarty-Lechner Jenő öccsének tulajdonában volt. Ez a dokumentumgyűjtemény alkotja a kötet gerincét, amelyhez hozzájön még Lechner Ilka (Cserneczy Gyuláné) 1927-es, Lechner Gyula 1894-es, 1899-es és 1914-es, Kismarty-Lechner Jenő 1917-es, 1927-es, 1942 körüli és 1954-es, Kismarty-Lechner Loránd 1917-es és 1927-es, végül ifj. Kismarty-Lechner Jenő 1948 után írott életrajza. A családtagok életrajzai részben a *Magyar képzőművészeti lexikon*, részben a *Révai nagy lexikona* számára készültek, illetve Lyka Károly kéziratok hágyatékából kerültek elő, aki a lipcsei Thieme–Becker-művészlexikon munkatársaként gyűjtötte magyar művészek élet- és ön-életrajzeit. Mint a fenti felsorolásból érzékelhető, a családtagok közül Lechner Gyula és nagyobbik fia, Kismarty-Lechner Jenő pályája a legizgalmasabb. Mindketten sokoldalú irodalmi, zenei, képzőművészeti tehetségek, ami nem volt ritkaság a Lechner családban.

Lechner Gyula (1841–1914), Lechner Ödön bátyja nagy jövő előtt álló ügyvéd, amikor egy súlyos betegség után úgy dönt, képzőművész lesz, és leteszi a rajztanári vizsgát. Sikeres festő, ám emellett műfordítóként is tevékenykedik. Legjelentősebb munkája *Az ember tragédiájának* német nyelvre való átültetése,³ amely 1888-ban jelent meg, Lipcsében. A könyv sikerét jelzi, hogy számos nyelvre e kiadás alapján fordították le.

Hasonlóan kiemelkedő és sokoldalú tehetség volt Lechner Gyula nagyobbik fia, Kismarty-Lechner Jenő (1878–1962). Anyai ágon a német származású, zenész Doppel családdal állt rokonságban, ám öt testvére közül egyedül ő örökölte édesanyjuk zenei tehetségét. A zenei tanulmányok helyett azonban jobban vonzotta az építészet. Kezdetben nagybátyja, Lechner Ödön szellemisége gyakorolt rá erős hatást. Első munkája is ezt tükrözi. Ő készítette el ugyanis a Lechner Ödön által a bátyjának, Gyulának tervezett bérház (ma Bartók Béla út 40.) kaputervét.⁴ Ám hamarosan eltávolodik a nagybátyja képviselte magyaros szecessziós építészettől. Ebben tanára, Lechner Ödön fiatalkori barátja, Hauszmann Alajos is fontos szerepet játszott. Kismarty-Lechner Jenő szintén a magyaros stílust akarta meghonosítani az építészetben, de ennek mintáját a felső-magyarországi pártázatos reneszánsz építési stílusban találta meg. Építész, várostervező, emellett műemlékvédelemben jártas szakember. Részt

vesz a budai vár Hauszmann Alajos vezette megnagyobítási munkálataiban, a Nemzeti Múzeum kibővítésében és restaurálásában. De szobrászati munkákkal és síremléktervezéssel is foglalkozik. Már egyetemista korától rendszeresen publikál építészeti szakmunkákat. Utolsó könyve, amely halála előtt egy évvel, 1961-ben jelent meg, nagybátyja, Lechner Ödön építészeti pályája előtt tiszteleg.

Fivére, Kismarty-Lechner Loránd és fia, ifj. Kismarty-Lechner Jenő munkássága kevésbé hangsúlyos, a tehetségesebb báty, illetve apa árnyékában leginkább a vele közös munkák révén ismert a nevük, így a kötetben is kisebb súllyal szerepelnek, ahogy Lechner Károly és fiai, Gedeon, illetve Egon alakja sincs külön kiemelve. Talán azért sem, mert ők a családi hagyományok ellenében más területeken tevékenykedtek. Lechner Károly (1850–1922) orvosként a magyar pszichiátria egyik úttörője volt. Lechner Gedeon (1885–1914), a sikeresen induló kémikus az I. világháborúban esett el az orosz fronton. Lechner Egon (1890–1967) pedig tehetséges gépészmérnök, akinek a nevét a saját kifejlesztésű MÁVAG-Lechner-traktor őrzi.

Szintén háttérben maradt a három Lechner fivér mellett a család nő tagjainak személyisége. Pedig Lechner Ilka (1852–1938), Lechner Irma (1855–?) vagy Lechner Beatrix (Bolda) (1846–1927) szintén tehetségesen rajzolt, sőt Ilkának az íráshoz is volt érzéke. Ám őket a korabeli szokások szerint a feleség, háziasszony, anya szerepére nevelték. Végül az élet felülírta ezt. Lechner Ilka férje, Cserneczy Gyula (1844–1888) halála után a család kőbányai téglagyárának könyvelőjeként tartotta el gyermekeit. Emellett regény- és novellaírással, kosztüm- és csipketervezéssel foglalkozott. Lechner Irma pedig fivéréi halála után⁵ a családi téglagyár élére kerülve kimentette ugyan a vállalkozást az adósságokból, de a felvirágoztatáshoz a háborús helyzetben már nem volt elegendő tőkéje. Így a nagyapa, ifj. Lechner Nepomuki János alapította családi tulajdont részvénytársasággá alakították, és idegen kezekbe került.

Természetesen Lechner Ödön is kiemelt helyet kap a kötetben. Az ő két életrajzát (1891, 1911), illetve a berlini egyetemi tanulmányokhoz szükséges bizonyítványai német nyelvű hiteles fordításának dokumentumait a kötet

³ Zichy Mihály 1881-ben tért vissza Szentpétervárra, III. Sándor cár szolgálatába. 1885-ben kéthavi szabadságot kap a cártól, hogy elkészíthesse az illusztrációkat *Az ember tragédiájához*. 1886-ban be is mutatják a Műcsarnokban a tizenöt képből álló sorozatot, amelyből ekkor még hiányzik az Egyiptomi, a Görög, a Római és a Falanszter szín két rajza. A teljes, húsz rajzból álló sorozat csak az 1888-as díszkiadásra készül el. Ez volt Zichy Mihály első teljes sorozata magyar irodalmi alkotáshoz. Zichy munkája a dániai származású orosz cárné figyelmét is felkeltette, így Zichy kéziratban vitte el neki Lechner

Gyula fordítását. Tehát Marija Fjodorovna az elsők egyike volt, aki a művet németül olvashatta.

⁴ A házban több családtag is lakott, többek között Kismarty-Lechner Kamill, az épület tetőtéri műtermét pedig Lechner Margit férje, Zemplényi Tivadar festőművész bérelte.

⁵ Lechner Gyula és Lechner Ödön egy napon, 1914. június 10-én hunyt el.

⁶ LECHNER Ödön *Írásai*. Szerk. SÜMEGI György, Bp., Corvina, 2020

adatgyűjtésében is közreműködő Csáki Tamás rendezte sajtó alá. Lechner Ödön születésének 175. évfordulója alkalmából már Sümegi György megjelentette az építész több írását. A *Lechner Ödön írásai* című kötetben⁶ az összegyűjtött dokumentumokból: nyilatkozatokból, levelekből, Lechner Ödön által aláírt memorandumokból, nyílt levelekből bontakoznak ki az építészpálya küzdelmei, sikerei, kudarcai, valamint Lechner Ödön ars poetica: „Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz.” Miként az nyomon követhető az itt közölt 1911-es önvallomásos önéletrajzból is, Lechner Ödön tudatosan szakított elődei és kortársai: Pollack, Hild, Ybl, Hauszmann klasszicista, romantikus, eklektikus, az európai korstílusokból építkező formanyelvével. Egyedül Feszl Frigyeszt érezte elődjének, aki a budapesti Vigadó tervezésénél az akkor divatos építési irányzatnak némi magyaros ízt kölcsönzött. Lechner magánéleti válsága (felesége halála) és cégszűdje miatt menekült külföldre 1877-ben, ahol franciaországi és angliai tapasztalatai alapján jutott el a magyar stílus megteremtésének szükségességéhez. Párizsban Clément Parent irodájában dolgozva bepillantást nyert a francia kastélyépítkezés és -restaurálás világába. Itt tapasztalta meg, hogy I. Ferenc, majd Medici Katalin ízlésének befolyására hogyan hoztak létre sajátos francia reneszánsz stílust az Itáliából hazatért építészek az antik mintákat keverve a virágos gótika jegyeivel. Angliában a koloniális építkezés kötötte le a figyelmét, az, ahogy az angolok gyarmati építkezéseik során igyekeztek igazodni az ott uralkodó ízlésvilághoz, stílushoz. Hazatérve aztán egész életében azon munkálkodott, hogy megteremtse a jellegzetes magyar építészeti stílust a magyar népművészet, illetve az azzal rokonnak érzett keleti kultúrák, elsősorban a perzsa és indiai művészet motívumainak egybeolvasztásából. A közszegény alföldi vidéken a kerámiához fordult mint új díszítőanyaghoz, és ebben a tervében társra talált a Zsolnay-gyár újító szellemű vezetőjében, Zsolnay Vilmosban, a fagyálló pirogránit szabadalmaztatójában.

A dokumentumkötet azonban minden gondossága ellenére is tartalmaz néhány apró hibát, hiányosságot. Lechner Ödön német nyelvű bizonyítványai közül csak a hatosztályos reáliskola utolsó évének bizonyítványa olvasható magyarul, a József Polytechnikum négy szemeszterénél a magyar visszafordítás lemaradt. Bár a mellékletben két családja is található, segítve a szerteágazó család tagjai között való eligazodást, mind a kettő nehezen kive-

hető, a 30-as évekből való kéziratos családfa fotókópiája. Az olvasói tájékozódást segítő hasznos lett volna egy nyomtatott, jól áttekinthető családfa. Ennek közlése nem okozott volna megoldhatatlan problémát, mert Juhász Réka interjújában Kismarty-Lechner Csaba említette, hogy gépre vitte és naprakészre aktualizálta Kismarty-Lechner Jenő 1931-es, a mellékletben szereplő, kéziratos családfáját. Ez azért is szerencsés lett volna, mert a Lechner család nőtagjaival nemcsak a család, a sors, hanem a könyv szerkesztői is mostohán bántak. A névmutatóban sajnálatosan nehezen lehet megtalálni, beazonosítani őket. Van, aki csak férjezett néven szerepel, mint Schöller Józsefné Lechner Sarolta (a névzavar fokozásaként, a mellékletek családfáin Karolinként található meg). Más csak lányneven: Lechner Margit festőművész, Zemplényi Tivadar festőművész felesége. Lechner Ella pedig minden módon hiányzik a névmutatóból, csak férje, Wonaszek Antal csillagász és két gyermeke: Ödön és Olga szerepel benne. Több, azonos keresztnévű családtag esetén a névmutató összekever személyeket, mint a Lechner Irma névnél. Lechner Irma néven szerepel Schöller Józsefné Lechner Sarolta lánya, Schöller Irma, és Lechner Ödön lánya, Szmrecsányi Ödönné Lechner Irma. Egyedül Cserneczy Gyuláné Lechner Ilka és Novák Kamillné Lechner Beatrix kereshető vissza a névmutatóban mind a lánykori, mind a férjezett nevük alapján, sőt Lechner Beatrix még családi becenevén, Lechner Boldaként is szerepel.

A kötet képanyaga is sajnálatosan szegényesre sikerült. Lechner Gyulától csak egy grafika látható. Jó lett volna a Magyar Nemzeti Galéria raktárában őrzött, fő művének számító *Öregasszony kötése*⁷ című (1894) olajképének reprodukcióját betenni, mivel a korban nagy sikerű kép mára már gyakorlatilag ismeretlennek számít. Hasonlóan, az Antal Gyula-villa rosszul kivehető fotója helyett érdemes lett volna Kismarty-Lechner Jenő fontosabb munkáiról képet közölni: akár első sikeréről, a kassai Rákóczi-epitáfium szellemében megépült sárospataki Állami Tanítóképző Intézetéről, akár legjelentősebb fővárosi munkájáról, a Rezső téri Magyarok Nagyasszonya-templomról.⁸

Mindezek ellenére és mellett *A Lechnerek – Források a család krónikájához* című dokumentumgyűjtemény hiánypótló kötet, első lépés lehet egy nagy múltú, a magyar építészettörténetet máig meghatározó művész- és polgár-család históriájának feldolgozásához.

⁷ Lechner Gyula Lyka Károly kérésére közölte, hogy a kép modellje nagynénje, Schöller Józsefné Lechner Sarolta (1819–1907), Lotti néni, egy 48-as honvéd százados özvegye. Lechner Sarolta életszeretéről, életvidám természetéről volt ismert. Idős korában, kedvenc szórakozásaként kiült a Városmajor parkjába, és kötögetés, horgolás közben figyelte az embereket. Lechner Ilka is megemlékezett róla.

Bohém természetével a családban rokon lélek Lechner Ödönnel, aki igazi kávéházi ember, a Japán Kávéház építésszasztalának tőrsztagja volt.

⁸ A templom sokaknak ismerős lehet, mint a Szenes Iván-émlékkoncertek helyszíne.

Száz év magány

Tóth László: *Hagyomány és identitás. Tanulmányok és esszék*

Budapest, Magyar Napló, 2022, 584 oldal

Aki figyelemmel kíséri a felvidéki (szlovákiai) magyar irodalom alakulását, annak is számos dolgot helyére tesz, és számos újdonsággal szolgál Tóth László 2006 és 2021 között keletkezett esszéinek és tanulmányainak válogatása. (Mert – mint a terjedelmes kötet fülszövege írja – ez csak válogatás a másfél évtized értekezéseiből.) A szerző itt a százéves történet fontosabb csomópontjait és személyiségeit ragadja meg: a kisebbségivé lett irodalom két háború közti kibontakozását, 45 után a „hontalanság éveit”, a 68-on átbukó történéseket, végül a rendszerváltás utáni időket. A személyeket illetően pedig Peéry Rezsőről és Szalatnai Rezsőről, Fábry Zoltánról és Forbáth Imréről, az irodalomszervező Szent-Ivány József grófról és az egykori jó barátáról, Grendel Lajosról rajzol kortörténeti háttérű portrét. Így aztán rálátás nyílik a történet egészére. És a hatalmas munkabírású szerző egyéb műveit ismerve elmondhatjuk, hogy ami nincs meg itt, azt valószínűleg kifejtette már máshol (például az ehelyütt csak meg-meg- említett Duba Gyula, Gál Sándor és Tözsér Árpád nemzedéke ezért szorul háttérbe).

Tóth László árnyaltan, a figyelmet felkeltőn értékeli. Az avantgárd, de korán elhallgató és élete végéig kommunista hitű költőt ekképp: „Úgy tűnik tehát, hogy Forbáth Imre költészete fölött is eljárt az idő, s betöltve költészet-, valamint irodalom- és kisebbségtörténeti hivatását, a múlt tisztelt, ám legkevésbé sem éltető örökségei közé került végérvényesen.” Később azonban idézi Illyés egykori igen elismerő véleményét, mások mérsékeltebb megnyilvánulásait, így Forbáth alakja ha igazán elevennek talán nem is, de érdekesnek és nem is teljesen reménytelennek tűnik. Végül maga Tóth ad teljesen új képet: dinamikáját, avantgárd sokoldalúságát, széles látókörét lenyűgözőnek tartja.

Sokszor szolgál a szerző filológiai újdonsággal, hivatkozik levéltári forrásokra, ha pedig kell, kijelöli a további kutatás irányát (felhívja a figyelmet például Forbáth levelezésének és cseh nyelvű műveinek vagy Grendel Facebook-oldalának feldolgozatlanságára). És miután kutatómunkájával valószínűsítette, többször fogalmaz meg meglepő és meggyőző feltételezéseket. Például, hogy Peéry Rezső azért választotta írói nevének anyai nagypapját a felnőtté válás küszöbén, mert – ekkori naplója

szerint – elborzadva ismerte fel magában annak züllesztő esendőségét (a nagyapa alkoholista volt), illetve mert ez utalt számára az őt akkoriban igencsak gondolkodóba ejtő Peer Gynt figurájára.

Mindez széleskörűen áttekintővé és magvassá teszi a tanulmányokat. Ami viszont a leginkább feltűnő, az olvasmányosságuk. Már a kötetkezdő, *Együtt és külön (Adalékok a szlovák költészet magyar fordításához)* című írás esetében kellemesen lepődünk meg ezen. A cím listázó unalmat ígér, ám kiderül: öröm olvasni (ahogy aztán az egész könyvet – föl se merül már többé, hogy a több mint ötszáz oldal esetleg leküzdendő feladat lenne). Pedig sokszor hosszú, kanyargós mondatokat ír. Tóth Lászlónál is kiemelhetjük, amit ő Peéry kapcsán említ: mondatai „hajlékonyságát”. A hosszúság – köteté, esszéé, mondaté – nála sem bonyolultság, hanem világosan árnyalt kibomlás. Amit az idézettet közvetlenül megelőzően állapít meg az egykori esszéiről (érezhetően, tudhatóan: egyik példaképéről), az is átvihető magára: „A tárgyilagos leírások személyes emlékekkel keverednek benne, a leíró hangot pedig időről időre költői impressziók, lírai hangulatok, festői hangulatképek, csendéletek váltják fel.” Mindez azonban, a rossz beidegződések miatt talán nem árt hangsúlyozni, nem megy a tényszerűség vagy a tudomány rovására, hanem annak kiteljesedésére szolgál.

Az ismeretközlés, hangulatérzékeltetés, töprengés, „hajlékonyság” közös közege pedig – Tóth fő „trükkje”, mondhatnánk – a történetként mondás. Ezúttal megint visszaforgathatjuk rá az általa kiemelt összefüggést: „Peéry írásaiban többször is felbukkan az »élet mint regény« motívuma [...] melyben végső soron jellegzetes kompozíciós keretben, illetve szerkezeti rendben illeszkednek egymáshoz annak történései, szereplői, helyszínei, konkrét és metafizikus vonatkozásai.” Tóth is mindent egységes történetként mesél el. Rá kell jönnünk, hogy nemcsak egy-egy élet, egy-egy korjelenség, de még a szlovák költők magyar fordítása is események forgataga. Így már rögtön élni kezdenek az adatok, maguktól adódnak – és a mesélésbe simulnak – a meglátások, értékelések, dilemmák. Vagy hogy szokás szerint a Peéryről általa mondottakat megint rá hárítsuk: a „társadalmi mikroklimát” „a kozmikusba, a transzcendentálisba futtatja ki”. És

mint a jó elbeszélőknél általában, ha véget ér egy „sztori”, már alig várjuk a folytatást, akár az eddigi mellékszál középpontba állításával. Jól példázza mindezt a Fábry és Forbáth levelezéséről szóló tanulmány, ahol a levélbeli témák ismertetése önkéntelen természetességgel hozza a betekintést két sorsba, alkotói tervekbe, az öregséggel és a betegséggel való küzdelmekbe, a nemzedékváltás alakulásába, sértettségekbe és hiúságokba, felparázsló időskori szerelmekbe, a korszak irodalmi életébe.

Az utószóíró Csapody Miklós töpreng el azon, hogy bár az esszégyűjtemény nyilvánvalóan nem monográfia, de „tudatos szerkesztése folytán mégis monografikus”. Hozzátehetjük, hogy a csak mellékesen fölvetődő történetcsírákban megmutatkozó távlatok szintén a monografikus feldolgozás lehetőségét villantják föl – és egyben ennek mai nehézségeit.

Itt merül föl egy kérdés, amelyet a szerző a kötetzáró esszében vet fel: miért ilyen gyér Trianon jelenléte a szlovákiai magyar irodalomban? Utal a korábbi tiltásokra, a kevés, mégis idevágó újabb műre, a posztmodern hagyományvesztésre. De talán kiegészíthetjük ezt azzal, hogy Trianonban még javában benne vagyunk, amennyiben lezárult benne valami, az csak veszteség számunkra. Ilyesmiről pedig nem jó mesélni. Márpedig az áll össze igazán, ami történeté lesz. A török kor is Jókai, Mikszáth, Gárdonyi idején lett nagy téma, amikor már túljutottunk rajta. A világháborúk, Trianon talán ezért is szorult perifériára, nem csak a felvidéki magyar irodalomban. Hogy aztán mikor és hogyan lesz elbeszélhető, az a jövő titka.

A felvidéki magyar irodalom elsődleges közege az állandó elmúlás, a hol gyors, hol lassabb visszaszorulás. Mivel ez az egyetemes sors egyik eleme, a nemzeti sors vállalása természetesen nem provincializmushoz vezet, csak esetleg tragikusabb világlátást eredményez. (Tóth Fábry kapcsán hívja fel a figyelmet ennek egyik változatára: „A vádlott megszólalban és az Üresjáratban közössége magányosságának, magárahagyatottságának érzékeltetésével a saját magányérzetét növeszti kozmikus méretűvé.”) Bár a mégis-megmaradás, bizonyos részeredmények, a személyiség gazdagsága ebből is kimozdíthatnak. Mint ahogy kimozdult a csak tragikus világlátásból a szerző által – alighanem jogosan – a felföldi próza csúcsának látott Grendel Lajos, aki a helyi magyar szerzők közül egyedül tudott jelentős hatást elérni az anyanyelvi közegen kívül, a szlovák írók körében is. A többség azonban végül azzal szembesül, amit Peéry Vörösmartyt idézve összegez egy kései levelében: „miért én éltem, az már dűlva van”. Fábry Zoltán ír Forbáthnak 1946-ban „az áldozat hiába-valóságáról”. Szintén ő teszi fel a kérdést korabeli naplójában: „Visszatartott lélegzettel élni: a szervezet nem bírhatja soká. Ki lesz a felelős az ezzel okozott pszichikai, fizikai és biológiai károsodásért?” Levelezőtársával önmagukat

a 60-as években többször mint „utolsó mohikánokat” említi. A véglegesség és az elmúlás természetesen Tóth írásait is meghatározza. Peéry kapcsán állapítja meg: „Írónk publicisztikai munkáiból, emlékező esszéiből egy végérvényesen elveszett világ, egy visszahozhatatlanul eltűnt város és egy elveszni látszó személyiségeszmény, erősen háttérbe szoruló értékszemlélet rekonstruálható, egészen a finom részletekig.” A „hontalanság éveit” is, bár már oldódott a görcs, némileg elbeszélhetővé lett a történet, „a csehszlovákiai magyarság számára visszafordíthatatlanul tragikus következményekkel járó” korszaknak látja.

Alighanem innen ered a szerző elszánt múltfeltárása. Sok mindenben (értékrendben, hagyománytudatban, a tradicionális világ ismeretében vagy a még Fábryt megke-
rülni nem tudó utolsó korosztály tagjaként) önmagát is az egyik utolsó tanúnak tudja. Az átmentés végső formája pedig a közösség számára elfogadható, továbbmondható történet. Ahogy az előbbi Peéry-idézet folytatásában nevezi, a mítosz: „Peéry Rezső egy személyre szabott, külön bejáratú mítosz részévé avatja a két világháború közti Pozsonyt, akárcsak Márai Kassát, Krúdy a Felvidéket, és annyi más miliót.” A mítosz azonban nem pusztán fantáziálás, sőt. A pontos tudás és a személyiséggazdagító teljesség a feltétele: „Pozsonynak e mítoszképző szerepe Peéry életében pedig tudvalevően mindvégig megmaradt. [...] Mindez olyan ingergazdag környezetet jelentett számára, mely világszemléletének, eszme- és értékrendszerének kialakulására alapvető befolyással volt, s későbbi életének szinte valamennyi döntése, elemző és értékelő gesztusa közvetlenül is visszavezethető a gyermekkoruk ehhez a világ teljességét magában foglaló édenéhez.”

A filológiai pepecselés, az adatfeltáró részletmunka hatása is itt dől el, azt hiszem. A pusztán lajstromozás hírhedten unalmas (bár tudományos). Aki viszont a jelentéktelennek tűnő mozzanatok jelentősként, azaz egy történet (egy „regény”, egy „mítosz”) fontos elemeként képes láttatni, annál krimyszerűen izgalmas vagy „lírai hangulatként” andalító (amellett, hogy tudományos). Tóth László ilyen izgalmasan és hangulatosan képes visszaépíteni a fiatal Peéry Pozsonyát, nyomon követni a szentiváni kúriák szervezését (amikor is a politikai pártoskodás és a transzvilvanizmushoz hasonló erejű eszme hiánya megakadályozta a kiterjedtebb, az erdélyi *Helikoné*hoz mérhető hatást), a 45 utáni dermesztő éveket. (Ezek elbeszéléséhez alighanem az adott erőt, hogy a teljes tehetetlenség mögött fel tudta tárni az ellenállás nagyrészt eddig ismeretlen, szívmenengető gócait, fényt vetve például az egyházak, bizonyos csoportosulások és személyiségek aktivitására, fontos kiáltványokra, a nyilvánosság helyét részben átvevő, megélenkülő népi irodalomcsinálásra – ahogy egy sérült szerv feladatkörét veszi át többé-kevésbé olykor egy másik –, Szalatnai eddig nagyjából elhallgatott kö-

zépponti jelentőségére, de a felvidéki magyar kommuniszták mozgolódására is.) Fölhívja még a figyelmet sok más mellett Sas Andornak a felvidéki zsidóság háború alatti sorsát tárgyaló munkájára, Jócsik Lajos korabeli eposzára a kitelepítésről, Kövesdi László 1947-es verseskötetére, hogy Fábry – az őt felületesen, csupán valami kommunistaként ismerők számára meglepő módon – nagy tisztelője volt Márainak és Esterházy Jánosnak. (Valószínűleg az utóbbit nagyra értékelő sorok miatt maradt el *A vádlott megszólal* korabeli magyarországi kiadása, mert a magyar oldal már hajlott volna a megalkuvásra ez ügyben, Fábry nem – feltételezi a szerző.) Kitér a 68 utáni időszak azon sajátosságára, hogy miközben egyre több a korlát, mégis egyre jobban kiteljesedik minőségében a felvidéki magyar irodalom, illetve hogy a szépirás kiteljesedése mellett a kritika szinte teljesen elapad a 90-es évekre, és a rendszerváltás után Pozsonyból vidéki kisvárosokba került át a helyi magyar irodalmi intézményrendszer.

A sokféle ágazó értelmezések egy pontján szeret a szerző valamilyen emblematisz vonást, mintegy utólagos állandó jelzőt rendelni főbb szereplőikhez. Így lesz Szalatnai „közvetítő” (akiknek a munkáját általában nem értékeli kellőképpen az utókor – idézi Dobossy Lászlótól), Fábry „moralista” (talán ezért is korhoz kötöttebb, mint a szép irodalom?), Grendel pedig „debatter”, „nagy vitázó”.

A rendszerváltás körüli idők óta keletkezett irodalom egy jelentős részét illetően némi zavar érzékelhető a szerzőnél. Ahogy szinte mindannyiunknál. Látja az új nemzedékek lázadozásának és a régiek megállapodottá válásának nagy hullámválását. Megmutatja ezt Szalatnai esetében, aki ifjan kikelt a régi iskolát képviselő Jankovics nevű pozsonyi író ellen, majd élete vége felé már méltányolta őt, viszont épp ekkor Tóthék ifjú nemzedéke lett szálka a szemében. Tóth saját magán is tapasztalja ezt a szemléletváltozást – például ahogy Szalatnait illető fenntartásai elismerésre váltottak –, és ezért óvatosan fogalmazza meg kifogásait az új nemzedékekkel szemben. Aggasztónak véli, hogy „az identitás kérdése bizonyos összefüggésekben és vonatkozásokban másodlagossá válik, és egyre nagyobb teret hódítanak maguknak az identitásnélküliség vagy különbö-

zó hibrididentitások ideológiai”. De csak óvatosan fogalmazza meg, hogy összefüggés lehet e – posztmodernnek, dekonstrukciónak nevezhető? – beállítottság, valamint a magyar kisebbség lélekszámának drámai csökkenése között („természetesen sok egyéb mellett”). Az I. világháború után felállított hamis, de berögzült és ideológiailag sikeresen lejáratozó ellentét újjászületését konstatálja: „A hajdani »emigráns (minőség) – dilettáns« kétsarkú irodalomszemlélet nyolc-kilenc évtized elteltével, mai megjelenési formájában mintha *képviselési irodalom és a minőségi irodalom, helyi jelleg és egyetemes érték* dichotómiájában élne tovább e csoport felfogásában (magyarán: ami képviselési, az eleve tételes, s mint ilyen, nem lehet minőségi, s nemritkán egyenlőségjel került a regionális és a provinciális közé is)”.

Többször említ a könyvben modernséget és konzervativizmust, ám ezek nem nyernek világos kontúrokat. Nyilvánvaló, valami egészséges arány kéne köztük, de hogy ez miben áll, az nem derül ki – és addig aligha derülhet ki, amíg nem tudjuk, mit értsünk a két fogalom alatt. De hát az vesse az első követ rá, aki közülünk felelni tudna erre. Termékeny tehát ez a bizonytalanság, ha a helyzet nem is...

Napi tapasztalatunk, hogy minden alakul, legalábbis alakulhat, és csak találgathatjuk, merre. Ennek a „lesz, ami lesznek” (és persze nekünk, a jelennek) kínálja fel Tóth László a magyar irodalomból ki nem iktatható, ám – annyi mással együtt – perifériára sodródott „teljes értékű töredéknek”, a felvidéki írásbeliségnek a vonzó történetét. Hogy nagyobb legyen az esély a történet folytatására – fut az ember „tollára” a szólam, amiben nyilván sok az igazság. De talán jobban kirajzolódik a lényeg, ha azt mondjuk: a szerzőnek sikerült itt is – mint korábbi esszéiben – megéreztetni felföldi irodalmunk drámáját és ritmusát, önállóságát és közösségét a még teljesebb teljességgel. Röviden, arcot adni neki. Aminek pedig önálló arca van, azt nem lehet legyintéssel vagy képletekkel elintézni. Viszont, például – igaz, ez csak a jobbik eshetőség – meg lehet szeretni.

Nyilasy Balázs

Az elméleti ész megértési esélyei

Irodalmi teória, teoretizmus, „nagy elméleti bummm”

A posztstrukturalista irodalomtudományi iskolák szerint a teórián keresztül vezet az út az autentikus irodalomértés felé, ezért az elméleti ész szubsztanciális jelentőségűvé vált az elit műkritikában és az akadémiai világban. A szerző úgy véli, a kortárs francia–amerikai irodalomelméletek képviselői és magyar követőik a teoretizmus zsákutcájába jutottak, ezért ideje áttekinteni az öncélú elméleti ész módszertani problémáit és mérlegelni meghaladásának esélyeit.

Gróh Gáspár

A magyar urbanitás poézise és poétikája

Mészöly Miklós számára szülőhelye, Szekszárd nemcsak sajátos civilizációjú és kultúrájú kisváros, a polgári formákba átmentett rendiség őrzője, hanem az urbanizáció otthonosan természetközeli formája is. Az ottani élet természetes ritmusa beépül Mészöly műveinek dinamikájába, és az ábrázolás, a poézis ihletőjén túl világnézeté és poétikává válik. Így lesz alkotói világa egyszerre klasszikus és romantikus, realista és a realizmussal szemben modern, némely vonatkozásban posztmodern.

Gajdó Tamás

Magyar Salome

1907 tavaszán a Vígszínházban került a közönség elé Oscar Wilde hányatott sorsú színműve, a *Salome*. A bibliai témájú egyfelvonásost a kor jeles kritikusai méltatták – mások mellett Ábrányi Emil, Kosztolányi Dezső és Szini Gyula –, azonban a felfokozott várakozás ellenére az előadás mérsékelt sikert aratott. Battlay Geyza és Szini Gyula után Kosztolányi is lefordította a darabot, többször bemutatták Kolozsvárott, illetve Szegeden, de Wilde bizarr *Salomé*-ja mégsem lett népszerű Magyarországon.

Csatári Bence

„Nincs túl sok ruhám, nincs egzisztenciám”

Az Első Emelet együttes rendszerkritikus dalszövegei és afférjai a pártállammal

A tanulmány az Első Emelet együttes pályafutását követi nyomon az 1982-es megalakulástól és debütáló kislemezük megjelenésétől az 1990-ben kiadott, *Kis Generáció* című albumukig. A szerző kitér a Kádár–Aczél-korszak könnyűzenei életét ellenőrző pártállami intézmények ellentmondásos cenzúragyakorlatára, de főképp az együttes játékos, humoros-ironikus dalszövegeit elemzi, amelyek (az utókor szemszögéből talán meglepő módon) tartalmazhattak rendszerkritikát is.

Baldavári Eszter

A művészet mindenkié

Az utópista szocializmus törekvései és megvalósulásának kérdései a szecesszióban

A szerző először az utópista szocializmus művészetszemléletét ismerteti, kiemelve az építészettel kapcsolatos törekvéseket. Ezután azt bizonyítja, hogy már a XX. század elején jelentős az Arts and Crafts mozgalom legfontosabb alakjainak hatása a hazai építészeti gondolkodásban: több magyar szakember is foglalkozik az egyszerűséget, a komfortot és az otthonosságot előtérbe állító angol kertváros eszményével. Végül a kölni Werkbund-vita szembenálló érveit vázolja.

Györffy Iván

A lírikus epilógja

Gyöngyössy Imre – Kabay Barna – Petényi Katalin: Száműzöttek (1991)

A magyar–német–grúz koprodukcióban készült *Száműzöttek* az utolsó fikciós dokumentumfilm Gyöngyössy Imre (és a Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotóhármass) pályáján. A volgai németek kálváriájáról szóló film egy elnyomó hatalom által üldözött, ártatlanul meghurcolt, az évtizedek halmozódó traumáját több nemzedéken át hordozó nép(csoport) jelképes rehabilitációjára tesz kísérletet a megnyugvás, a lezárás és a szebb jövő reményében.

Pál-Lukács Zsófia

*Képretorikai alakzatok a művészetértelmezésekben
és a kiüresedett transzcendencia*

A transzcendencia fogalma átalakul-kiüresedik a modernitásban, és az azonosság kérdése helyett egyre inkább az önazonosság megtalálása szervezi a filozófiai, művészeti, irodalmi, irodalomelméleti diskurzust. E jelenségre példa az ír születésű Francis Bacon (1909–1992) festészete, amely úgy használja fel a művészet korábban alkalmazott retorikai fogásait, hogy látszólag radikálisan eltér ezektől, de az érzékelés tapasztalatával a festészet konvencionális eljárásaira is reflektál.

ABSTRACTS**Nyilasy, Balázs**

*The Theoretical Mind's Chances of Understanding
Literary Theory, Theorizing, and the "Big Theoretical Bang"*

According to the poststructuralist schools of literary studies, the path to an authentic understanding of literature is through theory, and therefore the theoretical mind has become of substantive importance in elite art criticism and in academia. The author believes that contemporary French-American literary theorists and their Hungarian followers have reached the dead end of theoreticism, and that it is time to review the methodological pitfalls of self-serving theorizing and to consider the chances of overcoming it.

Gróh, Gáspár

The Poetry and Poetics of Hungarian Urbanity

For Miklós Mészöly, his birthplace, Szekszárd, is not only a small town with its own civilization and culture, preserver of feudal traits in modern bourgeois forms, but also a familiar and natural way of urbanization. Its natural pace of life is integrated into the dynamic of Mészöly's works, and its representation, beyond being an inspiration for poetry, becomes a world view and a poetics. Thus, his creative world becomes both classical and romantic, realistic and, in contrast to realism, modern, in some respects even postmodern.

Gajdó, Tamás

Salome in Hungary

Oscar Wilde's ill-fated play *Salome* was performed at Vígszínház in the spring of 1907. The one-act piece, which was based on a biblical topic, was praised by prominent critics of the time – Emil Ábrányi, Dezső Kosztolányi and Gyula Szini, among others – but in spite of high expectations, the performance was a moderate success. After Geyza Battlay and Gyula Szini, Kosztolányi also translated the play, and it was performed several times in Kolozsvár and Szeged, but Wilde's bizarre *Salome* failed to become popular in Hungary.

Csatári, Bence

*"I Have Not Too Many Clothes, I am no Breadwinner"
The Regime-critical Lyrics of the Band "First Floor"
and its Affairs with the Party-state*

The study traces the career of the band First Floor from their formation in 1982 and the release of their debut single to their 1990 album *Little Generation*. The author discusses the controversial censorship practices of the party-state institutions that controlled the pop scene of the Kádár era, focusing on the playful, humorous-ironic lyrics of the band, which (perhaps surprisingly from the perspective of posterity) were allowed to somewhat criticize the regime.

Baldavári, Eszter

*Art is for Everyone
The Aspirations of Utopian Socialism and Questions
of its Realization in Art Nouveau*

The author begins with a description of utopian socialism's approach to art, highlighting its aspirations for architecture. Next, she goes on to show that the most important figures of the Arts and Crafts movement had a significant influence on Hungarian architectural thinking as early as the turn of the 20th century: several Hungarian experts discussed the English garden city ideal of simplicity, comfort and homeliness. Finally, she outlines the competing arguments in the Cologne Werkbund controversy.

Győrfy, Iván

*Epilogue of a Lyricist
Imre Gyöngyössy – Barna Kabay – Katalin Petényi: Exiles (1991)*

Exiles, a Hungarian-German-Georgian co-production, is the last fictional documentary in the career of Imre Gyöngyössy (and the Gyöngyössy-Kabay-Petényi trio). The film about the ordeal of the Volga Germans is a symbolic rehabilitation of an ethnic group persecuted by an oppressive power, condemned innocently, carrying the cumulative trauma of decades over generations, in the hope of peace, of a sense of closure, and of a better future.

Pál-Lukács, Zsófia

*Icono-rhetorical Patterns in Art Interpretations
and Emptied Transcendence*

In modernity, the concept of transcendence is transformed and emptied, and the question of identity is increasingly replaced by the search for self-identity in philosophical, artistic, literary and literary-theoretical discourse. An example of this phenomenon is the oeuvre of Irish-born painter Francis Bacon (1909–1992), which uses the rhetorical devices previously employed in art in a way that seems to depart radically from them, but which also reflects on the conventional procedures of painting through the experience of perception.

SZERZŐK – AUTHORS

Baldavári Eszter (1986)

muzeológus-művészettörténész, doktorandusz, a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ munkatársa.

Buji Ferenc (1962)

filozófiai író, műfordító, szerkesztő, a tradicionális szemlélet képviselője.

Csatári Bence PhD (1972)

történész, a Nemzeti Emlékezet Bizottság tudományos kutatója.

Gajdó Tamás PhD (1964)

színháztörténész, az OSZMI tudományos munkatársa.

Gáspár Csaba László PhD, habil. (1956)

vallásfilozófus.

Gróh Gáspár (1953)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Szemle* főszerkesztője, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

Györffy Iván (1972)

filmkritikus, esszéíró, a *BBC History* történelmi magazin főszerkesztője.

Haják Szabó Mária (1961)

a Magyar Rádió szlovákiai tudósítója, a Pro Media Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Lajta Gábor (1955)

festőművész, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Nyilasy Balázs CSc, habil. (1950)

költő, irodalomtörténész, egyetemi docens.

Pál-Lukács Zsófia PhD (1985)

irodalmár, kritikus, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa.

Pavlics Vendel (1998)

szociológus, szerkesztő, kritikus.

Pusztai Ilona PhD (1961)

irodalmár, kritikus, az *Irodalmi Jelen*, a *Prae*, az *Országút* publicistája.

Ratkó Lujza (1959)

néprajzkutató, a Nyíregyházi Egyetem főiskolai docense.

Sturm László CSc (1967)

irodalomtörténész, szerkesztő, az ELTE BDTK docense.

Tözsér Árpád (1935)

költő, író, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Baldavári, Eszter (1986)

museologist, art historian, PhD student, staff member of the Hungarian Architectural Museum and Documentation Centre for Monument Protection.

Buji, Ferenc (1962)

philosophical writer, translator, editor, representative of the traditional approach.

Csatári, Bence, PhD (1972)

historian, researcher at the National Committee of Remembrance.

Gajdó, Tamás, PhD (1964)

theatre historian, research fellow at the National Museum and Institute of Theatre History.

Gáspár, Csaba László, PhD, habil. (1956)

philosopher of religion.

Gróh, Gáspár (1953)

literary historian, critic, editor-in-chief of *Magyar Szemle*, corresponding member of the Hungarian Academy of Arts.

Györffy, Iván (1972)

film critic, essayist and editor-in-chief of *BBC History*.

Haják Szabó, Mária (1961)

correspondent of the Hungarian Radio in Slovakia, chairman of the board of trustees of Pro Media Foundation.

Lajta, Gábor (1955)

painter, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Nyilasy, Balázs, CSc, habil. (1950)

poet, literary historian, associate professor.

Pál-Lukács, Zsófia, PhD (1985)

literary critic, staff member of the Petőfi Literary Museum.

Pavlics, Vendel (1998)

sociologist, editor, critic.

Pusztai, Ilona, PhD (1961)

writer, critic, journalist for *Irodalmi Jelen*, *Prae*, and *Országút*.

Ratkó, Lujza (1959)

ethnographer, associate professor at the University of Nyíregyháza.

Sturm, László, CSc (1967)

literary historian, editor, associate professor at Faculty of Arts, Eötvös Loránd University.

Tözsér, Árpád (1935)

poet, writer, full member of the Hungarian Academy of Arts.