

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Csejtei Dezső – Juhász Anikó**
*Művészet és természettudományok
összefüggéséről Oswald Spengler fő művében,
A Nyugat alkonyában*
- 13 **Bókay Antal**
Bioanalízis – a biológia pszichoanalitikus poétikája
Százötven éve született Ferenczi Sándor
- 21 **Nagy Csilla**
Viszonylagos távolság
Természettudomány és szövegszervezés
Nemes Nagy Ágnes költészetében
- 28 **Stumpf-Biró Balázs**
Átalakuló világ
Minden fontosabb annál, ami mindennél
fontosabb
- 34 **Dede Franciska**
Magyar írók otthonukban
Az *Új Idők* sorozata 1903–1913
- 46 *Albert Gábor és Domokos Mátyás levelezése,
2001–2003*
- 53 **Kovács Adrienne**
A feketekerámia ősi és új útjai
- 58 **Csatári Bence**
A XX. és a XXI. század Bánk bánja
Negyven éve mutatták be az *István, a királyt*
- 71 **Ungvári Judit**
Sokféleség és egység összhangzata
– egy színházi találkozó színei
„...sárból, napsugárból összegyúrva” I.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 87 **Nagy Gábor**
Képkockák Baka Istvánról

INTERJÚ

- 93 **Balogh Csaba**
Hinni kultúránk életképességében
Beszélgetés Kulin Ferencsel

SZEMLE

- 100 **Rosonczy Ildikó**
*Történelem és magánélet egy erdélyi
leveleskönyvben*
Édes Imrém! Lelkem, Márikóm!
Gróf Mikó Imre és felesége, Rhédey Mária
grófnő leveleskönyve 1848–1849-ből
- 102 **Szántó F. István**
Megbízható útikönyv
Lányi András: Karátson Gábor
- 105 **Pusztai Virág**
„Új rend, rend, end...”
Máté Zsuzsanna Madách 200 – Láthatóvá tett
laptöredékeim *Az ember tragédiájából* című
kiállítása

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: Pátria Nyomda Zrt.

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Művészet és tudomány

CSEJTEI DEZSŐ – JUHÁSZ ANIKÓ

BÓKAY ANTAL | NAGY CSILLA

STUMPF-BIRÓ BALÁZS | DEDE FRANCISKA

MÓRO CZ GÁBOR | KOVÁCS ADRIENNE

CSATÁRI BENCE | UNGVÁRI JUDIT

ma
mű

Művészet és természettudományok összefüggéséről Oswald Spengler fő művében, *A Nyugat alkonyában*

Ha az ember Bécsben járva kilép az Osztrák Nemzeti Könyvtár kapuján, és aztán átsétál a Hősök Kapuján, egy tágas térre jut; ez a Mária Terézia tér. Tekintetét szinte rögtön két monumentális épület nyűgözi le: bal oldalon a Bécsi Szépművészeti Múzeum, vele szemben pedig, jobbról, a Bécsi Természettudományi Múzeum. A tér tervezői és megalkotói nyilvánvalóan teljes tudatossággal jártak el, amikor a tér két oldalát lezáró épületet a szépművészeteknek, illetve a természettudományoknak szentelték. Minden bizonnyal ezzel is arra kívántak utalni, hogy bár a művészetek és a természettudományok az emberi szellem működésének két – egymástól erősen különböző – válfaját jelentik, ennek ellenére valamilyen fenséges harmóniában rendezhetők össze.

Természettudományok és művészet: e két terület egymáshoz való viszonya a kultúra számos nagy alakjának elméjét mozgatta meg. S itt nemcsak arról van szó, hogy jelentős természettudósok spontán módon olykor a művészetek iránt is élénk érdeklődést mutattak – s ez volt a gyakoribb eset –, vagy arról, hogy olykor a művészek is figyelemmel kísérték a természettudományokban végbe menő változásokat – bár ez már ritkábban fordult elő –, hanem arról, hogy többen elméleti igénnyel is tisztázni próbálták a természettudományok és a művészetek kapcsolatának lényegi vonásait. Közéjük tartozott *Oswald Spengler* is, aki nagy hatású művében, a végleges változatát épp száz esztendeje, 1923-ban elnyerő monumentális alkotásában, *A Nyugat alkonyában*¹ egy nagyszabású történetfilozófia keretein belül igyekszik választ adni az említett kérdésre.

A tágabb életrajzi körülményeket is figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy Spengler esetében az elméleti tisztázás kifejezetten kedvező előfeltételekre támaszkodott. Mégpedig azért, mert Spengler egyfelől kifejezetten erős természettudományos képzésben részesült, 1899 és 1902 között több német egyetemen (Halle, München, Berlin)



Oswald Spengler,
1929
Fotó: ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons

is matematikai, valamint természettudományi tanulmányokat folytatott, majd pedig, a végzés után, gimnáziumi tanárként több német városban (Saarbrücken, Düsseldorf, Hamburg) is ezeket a diszciplínákat oktatta.² Másfelől viszont kezdettől fogva jellemezte a történelem és a művészetek iránti intenzív érdeklődés és fogékonyság; erről tanúskodnak diákkorának irodalmi próbálkozásai is. Így személyében olyasvalakivel találkozunk, aki ugyan soha nem vált a szó szigorú értelmében vett szaktudóssá vagy

¹ SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai I–II.* Ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó (I. kötet: *Alak és valóság*); SIMON Ferenc (II. kötet: *Világtörténeti perspektívák*), Bp., Európa, 1995. A továbbiakban e kiadás I. kötetéből idézünk, és a szöveg után zárójelben adjuk meg a vonatkozó oldal-számot.

² Életrajzi események vonatkozásában lásd KOKTANEK, Anton Mirko: *Oswald Spengler in seiner Zeit.* München, Beck, 1968; FELKEN, Detlef: *Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur.* München, Beck, 1988.

művésszé, ám mindkét területen beható ismeretei voltak, mint ahogy megvolt az ehhez szükséges érzékenysége is. Épp csak a megfelelő kifejezési formát, műfajt kellett megtalálnia ahhoz, hogy jelzett ismereteit és képességeit kamatoztatni is tudja. Ez végül is egy hatalmas történet-filozófiai vízió kidolgozásának formájában valósult meg; megszületett fő műve: *A Nyugat alkonya*.

Kettős előfeltevés

Spengler azzal a kettős pretencióval kezd a mű részletekbe menő kidolgozásához, hogy az egyszerre lesz bölcséleti alapvetés, másrészt egy szűkebb időfázisra, saját jelenkorára és annak lehetséges jövőjére fókuszáló koranalízis. A tényleges művalóságot illetően ez azt jelenti, hogy a szerző hol az első szempontból kiindulva kísérli meg láttatni a történelmet – és ami jelen témánk szempontjából kiemelten fontos, a természettudományok és a művészet helyét, kölcsönhatását is –, hol pedig épp fordítva, a koranalízis válik hangsúlyosabbá, s ennek csak magyarázó támasztékkául szolgál a történetbölcséleti alapvetés. Spengler másrészt már a műhöz írt bevezetőben kijelenti, hogy fő célja, a „történelem előre meghatározása”, annak vázolása, miként teljesedik ki saját jelenkorának, saját kultúrkörének történeti jövője a még le nem pergett stádiumokban; e ponton a szélesebb ívű alapvetés és a koranalízis összefut egymással.

Spengler tisztában van azzal is, hogy bármely elemzés első, elengedhetetlen lépése a tárgykonstitúció. E művét azzal kezdi, hogy különállóként kezeli, élesen elválasztja egymástól a természet és a történelem világát. A történelemfilozófia a maga megszületésének pillanatában – Szent Ágoston fellépésétől kezdve datálható ez – vizsgálódásának tárgyát az isteni világhoz viszonyítva próbálta meghatározni. Később ez a viszonyítási pont egyre inkább háttérbe szorult. Az újkori gondolkodás – részben annak hatására, hogy létrejönnek, majd dominánssá válnak a természettudományok – a történeti világ önállóságát elvitatja, a természet analógja szerint értelmezi; áthelyezi az egységes tudományelmélet keretei közé. E szemléletmód zárófejezetét végül Auguste Comte dolgozza ki. A következő etapban viszont újabb változás következik be. Ekkor az egységes tudományelméletet repeszti meg, a történeti szférát elkülönítik a természettől, a humántudományokat elválasztani igyekeznek a természettudományoktól. A történeti szférának – azon belül a humántudo-

mányoknak – autonómiát követelnek mind a módszerek, mind az értékítéletek vonatkozásában; követelik azt is, hogy egyenrangú félként tekintsenek rá. A tág értelemben vett naturalizmusból kilépve így válik autonómmá a historizmus. Ezen emancipációs folyamat első képviselője Gustav Droysen, a részletekbe menő kidolgozás pedig Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband és Heinrich Rickert nevéhez fűződik. Spengler gondolkodásmódja is ebbe a sorba illeszthető bele.

A természet és a történelem elkülönítése egyfelől, a közöttük levő összefüggésrendszer feltárása másfelől Spengler esetében nem nevezhető sematikusnak, igazolására egy argumentációs rendszert is kidolgoz, ennek főbb elemei: A) A természeti világban nem fejeződik ki semmiféle benső, a történelem, a történeti szféra ezzel szemben valami benső megvalósulása. B) A történeti világot az ember mindig a „saját életére vonatkoztatva” ragadja meg, a természet értelemszerű koncipiálásába viszont nem tartozik bele az ember személyes sorsa, személyes életüdvé.

A történelem kapcsán Spengler rámutat arra, hogy a történelem nem azonos a közvetlenül látható empirikus történelemmel. A történelemre úgy kell tekinteni, mint egy gigantikus jelrendszerre; olyan szimbólumvilág ez, amely értelmezésre, kiegészítésre szorul. S ennek kapcsán adódik rögtön az a nyomvonal is, amely párhuzamba állítható a művészet létmódjával, a művész alkotásmódjával és a műalkotások befogadási módjával is. A történelmi létezés, amely mindig valami létrejövőt, elevent jelent, egyúttal a formaadás módja is; méghozzá olyan módja, melyben valami benső (világézés) egy neki megfelelő külső formát ölt. Ezt a formanyelvet kell megfejteni a morfológia révén.

A morfológia alapvető funkciója, hogy lehetővé tegye a történeti formaképződés folyamatába való betekintést; ennek révén látunk bele abba is, milyen a történelmi képződmények metafizikai struktúrája. Goethe, akitől Spengler saját bevallása szerint sokat tanult, a morfológiát botanikai kutatása során alkalmazta.³ Droysen,⁴ akinek műveit viszont feltehetően nem ismerte, már a történelem felé fordult a morfológia módszerével, mondván, az ember számára a történelem ennek hiányában csak pusztá maszsa. Spengler a morfológia vonatkozásában Goethehez kötődik, ezért – a természettudományos felfogás nyomait is őrizve – nem a történeti formák változékonyságát és változatosságát tartja fontosnak, mint például Droysen,

³ GOETHE, Johann Wolfgang: *Die Metamorphose der Pflanzen*. Erstdruck Gotha (C.W. Ettinger), 1790. Későbbi kiadás: *Zur Morphologie*. Tübingen-Stuttgart, I. Band, I. Heft, 1817

⁴ DROYSSEN, Johann Gustav: *Historik. Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen*. (1857). *Grundriß der Historik* az

első kézírásos (1857/58) és az utolsó nyomtatott változatban (1882). Hrsg. von P. Leyh, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1977. DROYSSEN, Gustav: *Historika*. Ford. CSEJTEI Dezső = *Történetelmélet I–II*. Szerk. GYURGYÁK János, KISANTAL Tamás, Bp., Osiris, 2006, II., 44–120.

hanem azt a jelenséget, hogy a kialakult formák rögzülnek, s az egyes történeti struktúrákban ismétlődnek. S épp ez teremti meg az alapját annak, hogy összevessük egymással a különböző történeti struktúrákat, azok formanyelvét. S ez az, ami lehetővé teszi, hogy olyan történeti képződmények végkimenetelét, amelyek a végnek még előtte állnak, az ismétlődő formanyelv sajátosságai, valamint egy-egy meghatározott időszakaszban való megjelenési formái alapján előre meghatározzuk.

Spengler szemléletmódjának nívuma

Spengler szemléletmódjának nívuma, lényegi összetevője, hogy történelemfilozófiájában felmondja az Európa-központú szemléletet, amely mindent Európa szemszöge, sorsa szempontjából határozott meg, valamint felmondja a történelem egyenes vonalú, töretlen haladásának elvét is. Spengler szerint a történelem kezdettől fogva – ahogy ez jellemző saját jelenkorára is – kultúrkörökben mozog; ezeken belül bontja ki, teljesíti be, majd mechanizálja, üresíti ki önmagát. Mindegyik kultúrkörnek meghatározott időtartama van (van kezdő- és végpontja). Mindegyik formanyelvében vannak rögzült, ismétlődő formák, ugyanakkor eltérő, elkülöníthető sajátosságok is. Mindegyikben van egy körön belül jellemző célirányosság és egy ezt megalapozó világérzés, amely kivétel nélkül jelen van a kultúrkörök valamennyi szakaszában, így a korai, a virágzó, az érett és a kései, pusztuló szakaszban is. Ez a világérzés organikus módon jön létre, kezdetben kötődik az értelemadó kreativitáshoz; a kései fázisban viszont már mechanizálódik, leszakad az organikus életérzésről, s annak tényleges megélése nélkül gépies üresjáratként pörög tovább. Az organikusan létrejövő világérzést nevezi Spengler összimbólumnak,⁵ ez áthatja egy-egy kultúrkör valamennyi stádiumát és valamennyi területét (így egyebek között a természettudományokat és a művészetet is). Másrészt minden kultúrkörnek egy – csak rá jellemző – összimbóluma van.

Hogy melyik kultúrkörre milyen összimbólum jellemző, Spengler alapvetően annak a természeti közegnek a jellegzetességeire vezeti vissza, ahol egy-egy kultúrkör a maga legkorábbi időszakaszában létrejött. Vagyis, ahol az a közösség élt, amelyik a külső környezeti benyomásokat eredendően bensővé tette, a rá tartósan ható természeti benyomásokat értelemmel is bíró világérzéssé alakította (például tér- és időfogalom, a halálhoz való viszonyulás módja, istenképzet és a kapcsolódó hit-elem,

a természetismeret összetevői). Ezt a folyamatot Spengler hosszan taglalja is.

Spengler jelentőséget tulajdonít az elemzés során annak is, hogy egy-egy kultúrkör a maga útkörének melyik időfázisában van: az organikus vagy már a kései, mechanikus szakaszában. Ezeket elkülöníti egymástól, s mindkettőnek külön elnevezést is ad. Kultúrának nevezi egy-egy kultúrkörön belül az organikus, kibomló, virágzó, kreatív szakaszt, amelyben a teremtéssel, alkotással együtt megélhető még az annak alapjául szolgáló világérzés is. Termékeny táptalaja ez az időszak a művészet nagy és eredeti képzetei megszületésének és felvirágzásának, mint ahogy a természettudományok kifejlésének, majd tudománnyá érésének is. A kései fázist a német gondolkodó civilizációnak nevezi. A civilizációs szakaszban az eredeti képzetek megalkotásának lehetősége lezárul, s főleg a tudományostechológiai fejlődés által beteljesítve, majd túlhajtva beáll a művi, a mereven ismétlődő állapot. Már csak másolnak, sokszoroznak, variálnak, ám egyre kevésbé van lehetőség arra, hogy megéljék, életérzéssé is tegyék az alapul szolgáló, továbbra is mindenütt jelen lévő világérzést. A felszíni sokféleség viszont azt a látszatot kelti, mintha a kreativitás továbbra is, sőt fokozott mértékben működne, holott ebben a fázisban az értelem már mindinkább elszivárog, az értelemadás és -keresés elsorvad. A civilizációs életforma – minden látványos gazdagsága, technikai szárnyalása ellenére – már egyenes úton van a vég felé, még akkor is, ha az agónia hosszú időszakot fog át, s a benne élők számára ez többnyire nem tudatosul.

A civilizáció fázisában az alapkritérium a hasznosság, ennek megtestesítője pedig az absztrakt pénz; az organikus lét sorvad, az organikus közösség negatív megítélés alá esik, az organikus nép szervetlen, hontalan tömeggé változik, gyökereit veszti. Felmagasodnak a – kezdetben háttérből hatalmat gyakorló – cézárok, birodalmi irányítók. Hatalomgyakorlásuk kiteljesül vagy láthatóan, vagy láthatatlanul. A hasznosság szempontja, amely elhalványítja az értelemfaktort, fokozatosan ránehezül mindenre, így a természettudományokra és a művészetre is. Hatást gyakorolhat az egyes művészeti ágak, személyek történelemírására, művészetfelfogására, tematikájára, sőt akár még az általuk használt módszerekre, eszközökre is. Mivel a civilizációs időszakaszra alapvetően jellemző az elvalástalanodás, e fázisban ritkul a vallási motívumok feltűnése a művészetben. A szekularizáció fő mozgatórugói, kiteljesítői között hatótényezőként ott vannak a természettudományok is, amelyek a természeti ismereteket

⁵ Az összimbólum és a kultúrkörök kapcsán tágabb körű kifejtés CSEJTEI, Dezső – JUHÁSZ, Anikó: *Meditaciones filosóficas sobre el paisaje*. Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 2019, 292.; Uők: *Spengler's Concept of Landscape and the Philosophy of Culture* = Oswald Spengler

in an Age of Globalisation. Eds. ENGELS, David, MORGENTHAUER, Gerd, MAX, Otto, Verlag Manuscriptum, Thomas Hoof KG. Lüdinghausen, 2021, 117–132.

gyarapítva az általuk kutatott világban nem Isten létének bizonyítékaira lelnek rá, hanem a világ, az élet keletkezésének, működésének másfajta forrásaira. Vitatni kezdik, hogy Isten léte bizonyítható a természettudományok módszereivel, majd állítják is ennek lehetetlenségét. Másrészt viszont erősítik azt a technológiát, amely a létrejövő eleven történelmi lét egyre művibbé tételében meghatározó szerepet játszik.

Spengler alaptételei közé tartozik az is, hogy az egyes történelmi kultúrköröknek alapul szolgáló összimbólum, világérzés meghatározza, sőt behatárolja azt is, ki mit vesz észre a természetből, az emberből, melyik ponton áll meg, hol von határt. Egyáltalán: mit tart problémának, mi az, ami problémaként felmerül, vagy fel sem merülhet.

Mint ahogy azt is, miképp viszonyul a közösség a történelmi múlthoz; viszonyul-e egyáltalán a megérteni akarás, a lényegkeresés szintjén? Meghatározza a kultúrkörökre jellemző összimbólum ezen túlmenően a művészeti alapelveket, képzeteket is: milyen építészeti, festészeti, zenei stb. elvekben gondolkodnak, mit tartanak szem előtt.

Spengler állítja, hogy egy-egy kultúrkörön belül minden dolog összefügg egymással, még az egymástól legtávolabb eső dolgok is, hiszen mindegyiknek ugyanaz a világérzés szolgál alapjául. Csak a kifejezőmód felszíni rétegeiben (természettudományos fogalmak, műalkotások sajátos metaforái, eszközei) vannak különbségek; a kifejezőmód szembeötlő eltérései (például matematikai szám mint határvonás, fizikai képlet, zenemű, festmény,

Joseph Stella,
Fénycsoto,
1913–1914,
Yale University
Art Gallery,
New Haven
© Wikimedia
Commons



vers, székesegyház) viszont nem semmisítik meg azt a tényt, hogy a formanyelv kialakításában a különböző területeket összekötő, közös összetevő (világérzés) az, ami elsődleges, meghatározó. Ugyanakkor sokszor tévedünk is akkor, amikor azonosnak nyilvánítjuk különböző kultúrkörök látszólag hasonló jelenségeit pusztán az azonos szó- és fogalomhangzás, -használat miatt; s részben a töretlen haladás, a szerves, egyenes vonalú fejlődés képzetét is erre alapozzuk. Holott a látszólagos hasonlóság mögött radikálisan eltérő jelentéstartalmak, képzetek húzódnak meg.

Matematika, természettudományok, művészet

S mindez kivételül még olyan – a történeti látástól látszólag távol eső – jelenségekre is, mint amilyen a matematikai szám fogalma, amelynek a történeti kultúráról független mivoltát sokan hangoztatták. Spengler ezt írja: „Önmagában való szám nincs és nem is lehet. Mivel több kultúra van, több számvilág létezik. A matematikai gondolkodásnak – s ezzel a szám alaptípusának – indiai, arab, antik és nyugati formáját különítjük el, melyek mindegyike alapvetően sajátos és egyedi, mindegyik más és más világérzés kifejezője. Mindegyik típus egy-egy tudományosan is behatárolt érvényesség jelképe, a létrejött valamely rendjének princípiuma: e rendben valamely egyedi, semmi mással fel nem cserélhető lélek tükröződik vissza, amely pontosan e kultúrának képezi középpontját, s nem valamelyik másikat”. (110.)

A matematika formanyelve kapcsán mutat rá Spengler arra is, hogy „valamely matematikai formanyelv, valamint a vele határos nagy művészetek formanyelve között is közeli a rokonság, s van felismerhető azonosság”. (114.) S ugyanez igaz a – történetileg a matematikánál később kialakult – természettudományokra is, illetve azoknak a művészettel való kapcsolatára. Spengler így ír: „nem kétséges az, hogy valamely természettudomány formavilága tökéletesen megfelel a hozzá tartozó matematika, vallás és képzőművészet formavilágának”. (618.) A tudósok és a művészek mást és mást éreznek meg abból a nagy Egészből, amelynek gyökereit az összimbólumban leljük fel; történeti lényként másra fogékonyak tehát, de ahogy Spengler írja: „éberlétük kifejezési eszközei, bensőleg tekintve, ugyanazon formákból épülnek fel”. A „bensőleg tekintve” kifejezés itt az összimbólumra, a mindenben jelen lévő benső világérzésre utal. A matematika kapcsán Spengler mást is hangsúlyoz: „A matematika azonban túlmegegy a megfigyelésen és a részekre bontáson. Legemelkedettebb pillanataiban nem az elvonatkoztatás, hanem a közvetlen belátás, a vízió útjára lép [...] E ponton érezzük meg azt, hogy a szám lényegében rejlő titok mily közel áll a művészi alkotás titkához. A született matematikus

ezzel a fúga, a véső és az ecset nagy mesterei mellé lép, akik hasonló módon akarják – kénytelenek is – és törek-szenek szimbólumokba öltöztetni, megvalósítani, kifejezni minden dolog ama nagy rendjét, melyet kultúrájuk egyszerű emberei magukban hordanak, anélkül hogy azt valóban birtokba vennék. [...] A matematika ebben nincs egyedül, sőt az összefüggéseket illetően egyfajta hálózat bontakozik ki a szemünk előtt.” (115.)

Ha mélyebben és más vonatkozásban meg akarjuk érteni a természettudomány és a művészet kapcsolatát (jelenkorunkban is), akkor ennek feltárását más vonatkozásban is a kiinduló alapoknál kell kezdeni. Olyan fogalmakat kell első lépésben előtérbe állítani, mint: természetkép, természetismeret, természetteória, természettudomány. Spengler azzal indít, hogy spontán természetképe van már az állatnak és a gyermeknek is, ennek jellegzetessége, hogy a közelire, a közvetlenül szükségesre irányul. Az ember azonban nemcsak természeti lény, hanem mindenkor történeti lény is. S már történeti lényként tevékeny az a természettudós, aki a természet (a létrejött) világát vizsgálja, így ezt mindig egy-egy adott történeti kultúra világérzése, szemléletmódja által meghatározva teszi, ha tud erről a meghatározottságról, ha nem. Spengler így ír: „Nem létezik *tiszta* természet. Mindegyik válfajában benne rejlik valami a történelem lényegéből. Ha az ember ahistorikus, mint a görög, kinek a világról alkotott összbélyomása egy tiszta, pontszerű jelenben sűrűsödik össze, akkor a természetkép *statikus* – minden egyes időpillanatban önmagába zárt – lesz, vagyis szemben áll a jövővel és a múlttal. A görög fizikában az idő mint nagyság éppoly kevésbé fordul elő, mint amennyire Arisztotelész entekekheia fogalmában.” (610.) Ezzel ellentétben: „Ha az ember történeti beállítottságú, akkor *dinamikus* kép jön létre. A szám a történeti beállítottság esetében függvény. [...] csak olyasvalamit kísérünk figyelemmel, aminek – lefolyása során – múltja és jövője van.” (610.)

Spengler úgy véli, ahogy erre már utaltunk is, hogy a természetérzés egy-egy kultúrkörben az egészen korai fázisban alakul ki, s ez már több a spontán természetképnél. Méghozzá annyiban több, hogy formavilágában már ott van az észlelet értelmezése, vagyis a külső közeg benső megélése, teoretizálása is. Ugyanakkor fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a teória, így a természetteória is kezdetben mindig tartalmaz valami „hit” elemet, amely eredendőbb, mint a természetteória; s ez kivétel nélkül jellemző valamennyi történeti kultúrkörre. Sőt a világról kialakított vallási teória nemcsak hogy megelőzi a természetteóriát, hanem annak alapjául is szolgál; s ez nem csupán a legkorábbi időszakokban van így, hanem az érettség időfázisában is.

A szétválás akkor történik meg, amikor a természetet megismerni akaró ember tudatára ébred a megismerés

módszerének is, amelyet viszont azonnal a tudomány lényegi sajátosságának tekint. Így – hangsúlyozza Spengler – bármilyen furcsán hangozzék is ez jelenkorunkban, a fizika képzeletvilága kezdetben azonos a mítosszal. S messze nem olyan nagy a távolság közöttük, mint ahogy ezt a természettudományok világából visszanezve, utólag hiszik és hirdetik. A vallási teória ugyanis oly mértékben alapul szolgál minden más formának, jelnek, kifejezés-módnak, hogy valójában eredendően ez határozza meg más teóriák jellegét, határait is (lásd például a matematika célja, a számfogalom behatároltsága az egyes történeti kultúrákban). S ténylegesen a művészet célirányultságában, a művészeti ágak formanyelvében is dominánsan és mindenütt kifejezésre jut az alapul szolgáló vallási teória (építészet, szobrászat, festészet, zene). Amikor azonban a vallási érzéssel átítatott időfázist (kultúra) már felváltja a nagymérvű elvallástalanodás (civilizáció időszaka), akkor az összimbólum, az alapozó világérzés ugyan nem tűnik el, ám működése mechanikussá válik, többek számára istenképzet nélkülivé is, és anélkül működik, pörög tovább, hogy sokak számára megélt életté válna, megélt életérzés is lehetne.

A nyugati (fausti) és az antik (apollóni) kultúrkör összevetése

Ahhoz, hogy jelenkorunkban is értsük, milyen viszony van a természettudományok és a művészet között, előzetesen saját történeti kultúránk és civilizációnk, ahogy Spengler nevezi, a nyugati (fausti) kultúrkör jellegzetességeivel, formanyelvével kell tisztában lenni: mi képezi ennek összimbólumát, az ebben ható alapvető és mindent formáló világérzést? Mindehhez érdemes összehasonlítási alapnak egy másik kultúrkört idevenni (az antik kultúrkör), részben azért is, mert ez már befutotta a maga teljes pályáját, nem csupán elért a végstádiumba, de agóniája be is teljesült a Római Birodalom, a császárkori Róma pusztulásával. Az összehasonlítás révén feltárulhat előttünk saját történeti kultúrkörünk sorsa és várható végállapota is. Spengler nyolc kultúrkört nevez meg és különít el, közülük az antik (apollóni), az arab (mágikus) és a nyugati (fausti) kultúrkört taglalja a legrészletesebben és a legmélyebben. Ennek oka, hogy az antik kultúrkör menete adja a legbővebb összehasonlítási alapot saját kultúrkörünk és saját jelenkorunk megértéséhez, másrészt az, hogy megítélése szerint az arab kultúrkör még nem futotta be a saját teljes pályáját.

Az antik kultúrkör

Az antik kultúrkör eredendő, tartós természetbenyomása, alapélménye a sziget, az Égei-tenger sok-sok szigete és

hegyfoka. A sziget, amelynek éles kontúrja van. A sziget, amely körbejárható. A sziget, amelynek testisége teljes egészében kitapintható. A sziget, amelynek minden darabja látható, érzékelhető, ha erre szándék és erőfeszítés irányul. A szigeten ugyanis minden feltárul, ha az ember végére akar járni a dolgoknak. Sőt, a sziget testisége egy idő után már akkor is érzékelhető, ha nincs konkrét körbejárás. Ez határozza meg később az antik világérzést, amely létrehozza az ő természettudományukat (a közelség fizikája, statika) és az antik művészet sajátos jellegét is; mindkettőben érezhetően ugyanaz a világérzés, ugyanaz a benső formálóerő működik. „Az antik világérzés számára a lét az egyedi test, melynek lényege feltárul a fényben; alak nélkül nincs létezés, ez az, ami szükségszerű; az istenek is tökéletesen megformált testek, ami ezen kívül van, az lényegtelen. Az antik szubsztanciafogalom a megformálандót jelöli. [...] Az istenek testek, a legtökéletesebb fajtájú szómaták; a szómahoz pedig – a matematikai szóhasználatban éppúgy, mint a fizikai, jogi és költői nyelvben – hozzátartozik a pluralitás.” (632.) E világérzés számára csak a konkrét dolgok – a családi tűzhely, a kapu, az egyedi erdő, ez a folyó s az a hegy – sűrűsödnek lénné. (598.) A görög a látható lét lényegére kérdez rá, ebből a láthatóságból kiesik a múlt és a jövő, marad időszakaszként a zárt, belátható jelen. A görög ember számára az atomok is miniatűr formák a láthatóság minimumával. „Mindaz, amiben ott a messzeség, mindaz, ami a határtalanság és a testetlenség benyomását kelti, s ezért e teret, mint létezőt, mint isteni elemet bevonná az átérzett természetbe – mindez kimarad az antik mítoszból, amiképp a felhők és a látóhatár is – melyeket csak a barokk tájképek [fausti (nyugati) kultúra] ruháztak fel értelemmel és lélekkel – teljes egészében hiányoznak a háttér nélküli antik freskókról.” (635.) „Az antik ember »természete« legmagasabb rendű művészi szimbólumát a meztelen szoborban lelte meg” (625.), amelyet a háttérről már teljes egészében eltávolított, így az körbejárható, fedetlen, s a szem számára mindent a legtökéletesebb formában kínál fel.

Az antik ember számára fontos a közelség, a láthatóság, az „istenek éppúgy helyhez kötöttek, mint valamely szobor, városállam vagy egy euklidészi test”. (635.) S „az antik politeizmus számára az idegen istenek szintúgy valószínű istenek voltak, ha azokhoz képszerű megjelenítést lehetett kapcsolni.” (635.) Létezésüket tehát nem tagadták idegenségük ellenére sem; birodalmi hódítás után legfeljebb a kultuszukon, annak módján változtattak, vagy a hierarchiában sorolták őket lejjebb. Az antik kultúrkörben az ateizmus is legfeljebb annyit jelentett, hogy az isten azon a szent helyen halott, lokálisan nem található, de a számukra ismert tér egészét ettől nem fosztották meg. A Római Birodalom szintén az antik kultúrkör része, annak civilizációs időszakasza. E birodalom szemlélet-

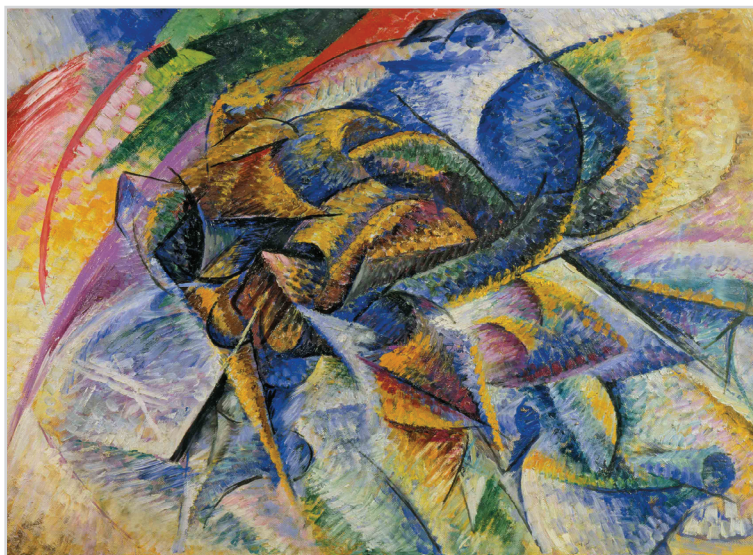
módjában továbbra is meghatározó a testi beláthatóság. A görög előzményekhez azonban (s főleg a császárkorban) dominánsan már a gazdag technológia, a technikai másolás, sokasítás, variálás, gyűjtögetés szintjén viszonyulnak, ám mindkettőben ugyanaz a világérzés munkál. E világérzésen és képzeten azonban már repedéseket nyit a Római Birodalom által meghódított vagy abba később beáramló közösségek másfajta természet- és világérzése. A másfajta világérzést azonban a rómaiak barbárnak, idegennek minősítik. Igyekeznek, amíg erre módjuk van, önmaguk és az idegenek közé határvonalat vonni, elkülöníteni azt a másikat önmaguktól, akár egy testet.

A nyugati (fausti) kultúrkör

A nyugati (fausti) kultúrkör közössége – eltérően az antik kultúrkörtől – a maga eredendő, tartósan ható természeti benyomásait a legkorábbi időkben a végtelen tereken vándorolva szerezte meg. Számára a végtelen, határtalan tér lett azonos az egyáltalában vett léttel. A végtelen tér hatására kialakuló világérzés később is folytonosan terjeszkedésre ösztönöz; korlátok megtapasztalása esetén viszont azok ledöntésére, uralására. Ahogy Spengler írja: „A fausti ember »természete« a határtalan tér dinamikáját s a távolság fizikáját hívta életre.” (598.) Ehhez pedig „az erő és a tömeg” elképzelései tartoznak. A mozgás elképzelésében mindig ott van az irányenergia, nélküle a természeti folyamatok el sem gondolhatók. A természetismeretben „annak lehetőségét firtatjuk, hogy mi módon lehetünk úrrá a létrejövés láthatatlan hajtóerőin. [...] ez a természet erőszakos faggatása: a módszeres kísérlet.” (598.)

A fausti világérzés (nyugati kultúrkör) számára a látható csak látszat. Ez a világérzés afelé visz, hogy „fizikusként a tulajdonképpeni lényeg, foglalatot kell feltárni, a tiszta és hatékony teret, mely az egyáltalában vett lét. A látszat ellen irányuló szkepszis erős, de ez a szkepszis nem érinti a teret, a tér magasabb rendű fogalom. A nyugati szubsztanciafogalom a *mozgató* jelöli.” (624.) Ennek megfelelően az atomok az antik világérzés számára miniatűr formák, viszont „a nyugati, a fausti kultúra számára minialkvantumok. [...] A dinamikus kvantum olyan kiterjedés, melynél eltekintünk mindennemű érzéki minőségtől, amely kerüli a látás- és tapintásérzékelésű mindenemű kapcsolatot, s melynél az »alak« kifejezésnek semmi értelme sincs. [...] A nyugati fizika atomjai – melyeknek oszthatatlansága egészen más értelmet hordoz – a zene figurációihoz és témáihoz hasonlítanak. »Lényegük« a rezgésben és a sugárzásban merül ki.” (602.)

S itt térünk vissza arra a korábbi megjegyzésre, melyet Spengler többször is hangoztat: a nyelvnek, a nyelvhasználatnak nem csupán feltáró, hanem elfedő, összezavaró jellege is lehet. „Amit az összehasonlító filozófia mosta-



náig – pontatlanul és zavarosan – az »anyag« szóval adott vissza, az az egyik esetben alak, a másikban pedig az erő szubsztrátumát jelenti. [...] E ponton Isten érzése, egy értékezés szólal meg. Az antik Istenség a legfőbb alak, a fausti pedig a legfőbb erő. [...] Az apollóni (antik) világérzés számára az alaktalan, a faustinak pedig az erő nélküli szubsztancia istentelen.” (625.)

Ezzel hozható összefüggésbe az Isten erejét tudományos módszerekkel bizonyítani vagy cáfolni akaró kérdések gyakorisága is; és a bizonyítás sikertelensége nyomán az „Isten nincs” típusú állításoknak a végtelen tér egészére való vonatkoztatása. Az „Isten van” típusú állításból nem vonható ki a „hit” eleme; ha ez halványul (civilizációs fázis), akkor gyengül az „Isten van” állítás autentikussága is, valamint a hozzá kapcsolható erőcentrum befolyása minden más területre (így például a természettudományokra és a művészetre is). Ez tűnik fel a nyugati kultúrkör elvont istenképében, amely az e történeti kultúrkörre jellemző sajátos térérzékeléshez kötődik. Ez jelenik meg a matematika és a természettudományok formanyelvében is. „A »lebegés« szó – melyet antik dolgokra alkalmazni merő értelmetlenség volna – a fausti kultúrában egyaránt fontos a zeneelméletben, az olajfestészetben s a barokk dinamikus fizikájában.” (622.) Itt a távolság, a messzeség fizikája van jelen.

Az újkorban – a tudományos módszerre való rálatálás után – a dinamizmus érvényesül az analízisben is; ez nyilvánul a dolgok részekre bontásában, ám nem csupán a látható határokig, hanem azon túl is. Spengler – a térről szólva – különbséget tesz a tér és a megformált kifejezés-tér fogalma között. A tér a pillanatnyi érzéki jelen. A megformált kifejezés-térben viszont már benne van azon idő-élmény is, amely a pillanatnyilag látotthoz hozzákapcsolja az időt is. Beengedi az időt a térbe, hol a vallásos rítuso-

Umberto Boccioni,
A kerékpáros
dynamizmusa,
1913,
Gianni Mattioli
gyűjtemény,
a velencei Peggy
Guggenheim
Gyűjteményben
© Wikimedia
Commons

kon, hol a művészi kifejezésformákon keresztül. Ugyanakkor a megformált kifejezés térben ott van az embernek az érzéki jelen teréhez való alapviszonyulása azzal együtt, hogy minden erőfeszítése ellenére sejti: a kifejezés tér és a tér nem fedi le pontosan egymást. E különbséget (tér és kifejezés tér eltérése) Spengler szerint egyedül az antik kultúra nem ismeri, mert térről alkotott képében a tér és megformált kifejezés tér lehetséges viszonyainak egyik szélsőséges variációja tűnik fel, vagyis a teljes azonosságuk. A kora antik közösség úgy vélte: a kifejezés térben a tér minden eleme, porcikája megjeleníthető – vagy a tér már eleve így adja, így kínálja fel a szemnek magát. Az antik kultúrkör közössége – hogy minden vonatkozásban elérje az őt övező szigetvilág látványképéhez való hasonlóságot – mindent körbe akar keríteni. S mindent úgy körbe akar csónakázni, ahogy azt a pillanatnyi érzéki jelenben is megteheti.

A nyugati kultúrkörben viszont ilyesfajta szemlélet már a legkorábbi időszakban sem alakult ki. A végtelen síkságot nem lehet bekeríteni, nem lehet teljes egészében kifejezni, mindig marad valami kifejezhetetlen maradék. S e felé lehet újra és újra közeledni. Aztán meg lehet tapasztalni azt is, hogy minden egyes új megismeréssel új ismeretlenek is színre lépnek. A végtelen tér érzetében bevont időélmény a nyugati kultúrkörben a végtelen idő képzetével párosul (időképzet a tér analógiájára).

Mint ahogy folytonosan jelen van a törekvés a határok oldására is. Felismerik, hogy határbontásnak új lehetőségei adódnak, ha az egyes tudományterületeket elkülönítik egymástól (specializálódás, aprózódás); ennek jegyében célirányos eszközöket fejleszthetnek ki (szakirányú ismeretekkel alátámasztva). Később a végtelenítésnek ismét más módjai adódnak, például amikor a korábban elválasztott szaktudományi területek és azok specifikumai (például biológián túlmutató geológiai nézőpont, orvostudománnyal kombinált fizikai törvényekre épülő eszközrendszer és gondolkodási forma stb.) nem elkülönülnek, hanem összecsúsznak. És ezek a folyamatok hatnak a művészeti ábrázolásokra is.

Jelenkor, koranalízis, jövőkép

Saját jelenkorában (nyugati kultúrkör, XX. század eleje) a természettudományokat és azok lehetséges jövőjét Spengler így jellemzi: A tudomány győzni akarását mutatja „az egzakt tudományok, a dialektika, a bizonyítás, a tapasztalat és a kauzalitás kultusza”. (667.) Ugyanakkor azt állítja, hogy az eljövendő időszakban egy újra fellendülő „bensőségesség” ezt majd felülmúlja. Az egzakt tudomány ugyanis a maga kérdésfeltevéseinek, illetve módszereinek finomítása révén vesztébe rohan. A múltban megvizsgálták az eszközeit, utána a hatalmát, végül ezt

teszik majd történelmi szerepével is. Mindennek a vége viszont az lesz, hogy az ember belefárad a tudományokba, azok kultuszába, önmagától idegennek érzi, lemond a bizonyításokról, hinni akar, nem pedig kritika tárgyává tenni mindent. „A kritikai kutatás már nem lesz szellemi eszmény”. (667.) Az ember félretolja a könyveket, nem nő fel hozzájuk, így azok nem válnak elevenné, a tudományos kutatók pedig egyre beszűkültebbek lesznek. A nagy mesterek, a nagy, eredeti képzetek mesterei Spengler szerint már meghaltak, a „fényes utóhad decrescendóját éljük” (668.); a korábbiaknál fontosabb az elrendezés, a meglévő összegyűjtése. Az egyes tudományok mind gyorsabban közelednek egymáshoz, a természetképből egyre inkább kiiktatják az emberit, felerősödik a szkepszis. Ez azonban már nem az alkotó ember átmeneti szkepszise, amely a megismerési cél felé vezet; szkeptikusan szemlélik immár a tudományok lehetőségeit is (fokozódik a bizonytalanság, plasztikusan mutatja ezt a statisztikai módszerek diadala is, ezek már csak valószínűségek megállapítására törekcsenek). A tudomány sok alapelve megkérdőjelezhetővé válik, kiderül, hogy azok csak a testek kifelé zárt rendszerére vonatkoznak; látszik ugyanakkor az is, hogy itt mesterséges lehatárolásról van szó. Ezzel együtt az eredendő képzet (összimbólum, átfogó szimbolika) nagy stílusa is lezárult immár, jön helyette az iparszerűség (a kisszerűség stílusa), az iparszerű hipotézisgyártás, az iparszerű kísérleti technika. (660.)

A bölcsességet elsodorja az intelligencia. Az intelligenciát Spengler mindig a hűvös, gyökértelen tényérzéssel hozza kapcsolatba, amely a civilizációra kifejezetten jellemző. Ez csúcspontodik ki manapság a mesterséges intelligencia létrejöttében, amely sok praktikus, racionális célt az embernél gyorsabban, hatékonyabban old meg, ebben már fölébe nőni látszik az embernek.

Az előbb – a tudományok kapcsán – vázolt folyamatot ki lehet terjeszteni a művészet jelenkorára és lehetséges jövőjére is. A nagy (eredendő) képzetet megjelenítő nagy stílus a végét járja; az impresszionistákat követő művészet Spengler szerint már a hanyatlás jeleit mutatja. Ennek egyik tünete a dekonstrukció, amely az individualitás (az alak, a személyiség, az egyértelműen beazonosítható mondanivaló) maradékától is megfosztja az ábrázolandót; a határokat és a vizuális nézőpontokat változtatja folytonosan: az életet erőként mutatja be. Ott van élet, ahol ez az erő érezhető. Aminek nincs igazolható ereje (lásd istenképzet, misztikum, a formában megmutatkozó maradandóság, cáfolhatatlan alapelv...), az elhomályosul, nem vonz. Eredeti képzetek hiányában korábbi képzeteket utánoznak s próbálnak meghosszabbítani a további tördelés útján; másrészt az eszközök tárházát, vegytárát sokasítják, de ez csak a felszíni gazdagság, csalóka sokaság, iparszerű utángyártás.

A művészetbe egyre inkább beviszik a tudomány specifikumait is. Megjelennek az újszerű módszerek a végtelenség tereinek megsokszorozására, például hibrideket hoznak létre, összezsúfoltatnak különböző tér- és ábrázolássíkokat. Csak egy-két példa erre: itt van például az a hangvideó, amelyben a *Globale* című kiállításon (Karlsruhe, 2016) Ikeda Ryoji japán zeneszerző és képzőművész matematikai, fizikai ábrákkal, képletekkel hozta összefüggésbe a hangokat. Vagy utalni lehet arra az installációra, amikor egy japán építész, Kondo Tetsuo – stuttgarti mérnökök közreműködésével – mesterséges felhőket hozott létre, azokat az emberekhez egészen közel hozta, majd bemutatta szétporlásuk egyrészt fizikai, másrészt művészién ábrázolt, és így mégiscsak a végtelenbe emelő folyamatát.

A racionalitás erősebben érvényesül (számítógépes tervezés), például napjaink legújabb fejleményében: a mesterséges intelligencia képes egyes stílusokat utángyártani, nem csupán imitálni, hanem látszólag valami újat is kreálni, de mögüle már hiányzik az ember, aki ezt megéli. Az életérzést a gép kisajátítja magának; a világérzést, hiszen beletáplálták, még ismeri, de már csak mechanikusan gyártja. Mondhatnánk, hogy forgácsokból épít; a valódi művészt legyalulja és kiiktatja, a valódi művészt feleslegessé teszi, lehetőségeit elorozza. A könnyűség ígéretét ígéri az embernek, aki viszont az emberi bensőben egyre inkább ráérez arra, hogy nem csupán gazdagították, könnyítették az életét, de meg is fosztották az emberi élet lényegét kitevő érzéstől. Persze mindez úgy megy végbe, hogy kezdetben alig észrevehető, amikor pedig már domináns, nincs valódi kiút.

Itt jegyezzük meg, hogy Szerb Antal, aki irodalomtörténészként Spengler hatása alá került, és ezt az általa írt világirodalom-történetben is érvényesítette, íróként meghökkent, amikor a művészet sorsa vonatkozásában a megjövendőlt tragikus végkifejlettel, a lehetőségek redukálódásával szembesült. A művészet ilyesfajta ellehetetlenülését íróként már nem tudta elfogadni.⁶ És épp ennek kapcsán – figyelembe véve az úgynevezett nyugati kultúrkör elkülönítő sajátosságait is – kell utalni egy másik fontos mozzanatra.

A nyugati kultúrkör összimbóluma a végtelenség, a messzeség meghódításának vágya és szenvedélye (minden lehetséges irányban és dimenzióban). A végtelenség ilyen típusa viszont egyetlen más kultúrkörben sincs jelen.

A tagadás – amely a különböző kultúrkörökben, azok civilizációs szakaszában felerősíti az elsorvadást – rombol a nyugati kultúrkörben is. Másrészt viszont – e kultúrkör civilizációs szakaszában – hatékony módja ez a végtelenítésnek is, vagyis azon világérzés kifejezésének, amely legfőbb alapjául szolgál a nyugati kultúrkörnek. A tagadás is végtelenít, csak épp ellenkező irányba mozdul, s onnan nézve old határvonalakat akár saját korábbi teremtményei között is; ugyanakkor ennek révén megnyitja a teremtés új síkjait is.

A művészet kivételes sajátossága a nyugati (fausti) kultúrkörben

Spengler más helyütt azt írja, hogy számára valamely műalkotás értékét az adja, hogy az a valóságról szóló képzet-e, azzal hoz-e kontaktusba vagy sem. S ha így gondoljuk át az előbb említett folyamatokat, elmondhatjuk, hogy egyedül a nyugati kultúrkör az, amelyre igaz, hogy a dekonstrukció (akár annak művészi válfaja) nem csupán tagadás, hanem egyúttal egy világérzés kifejeződése is, mégpedig a messzeség uralásának egyik formanyelve. A művész – mint a civilizációs szakaszban élő történeti lény – ezt éli meg: a messzeség, a végtelenség uralása korábbi módjának széthullását. A széthullás, a bizonytalanság azonban egy új végtelenség felé is visz. S a végtelenség érzésével (világérzés) együtt járó életérzés megélhetősége nem tűnik el úgy a művészetben, ahogyan ez megtörténik a történeti szféra más területei esetében. Ennyiben – a művészet síkján – a hanyatlás reprezentálása és annak sokszínű eszközrendszere, módszere mégsem tekinthető abszolút hanyatlásnak. Megvan a létjogosultsága, értéke még akkor is, ha eszköztárának szokatlansága miatt sokan már feleslegesnek, értéktelennek vagy művészetidegennek érzik. S ez köthető másfelől ahhoz a jelenséghez is, hogy a nagy, eredeti művész újra és újra megleveníti önmagában nem csupán kultúrköre világérzését, hanem a hozzá kötődő életérzést is. Így műve nem csupán mechanikus utánzat, hanem a megélt széthullás organikus kifejezőmódja, organikus végtelenítés is.

Meggyőződésünk szerint talán épp ez ama kivételes pontok egyike, amelyben a művészet képes túllépni tudomány és művészet azon lényegi összetartozásán, amelynek felismerése és kidolgozása – a fő vonalakat és a részleteket illetően – Spengler fő művének egészen végigvonul.

⁶ Ennek kapcsán lásd CSEJTEI Dezső – JUHÁSZ Anikó: *Oswald Spengler élete és filozófiája*. Máriabesnyő, Gödöllő, Attraktor, 2009, 501.; továbbá e kötet Szerb Antaltól is szóló fejezetét: 402–417.

Bioanalízis – a biológia pszichoanalitikus poétikája

Százötven éve született Ferenczi Sándor

Címem és tanulmányom kettős irányú. Egyik célom Ferenczi Sándor megidézése: százötven éve született, és kilencven éve halt meg. (Volt érzéke a kerek számokhoz.) Másik az, hogy rekonstruálni szeretném azt a különös természet- és lélekkapcsolatot, amit Ferenczi az emberi, személyes létezés ontológiai alapjaként képzelt el. Egyik se, se a lélek, se a természet nem volt egyszerű, egyértelmű közeg. A természet alatt a biosz, az élet személyes-testi (ontogenetikus) materialitása éppúgy értendő, mint az ember előtti élet biológiai története, a filogenetikus alakulás ismétlődése bennünk. Mindkettőnek, ontogenezisnek és filogenezisnek pszichoanalitikus olvasatát adta. A „bioanalízis” – Ferenczi Sándor szótalálmánya – a biológia és pszichoanalízis szövetsége és egyben háborúja, kísérlet egy dekonstruktív élet- és emberfogalom létrehozására. Test és lélek, az anorganikusig visszanyúló élő természet és annak szerencsés vagy szerencsétlen végpontján önmagát formáló ember különös története ez. Eldönthetetlen, hogy a bioanalízis fikció vagy éppen nagyon tényleges valóság, de ami biztos, hogy a biológia fantasztikus (és valóban fantáziált) pszichoanalitikus elolvasásának és a pszichoanalízis tárgyas biológiai rögzítésének eseménye. A szó, a bioanalízis trükkösen és összeegyeztethetetlenül kettős: biológiából bontja ki a pszichoanalízist, és a pszichoanalízissel olvassa a biológiát. Ferenczi Sándor 1924-es könyvében jelenik meg, de a biológia és a pszichoanalízis konstruktív-dekonstruktív összeolvadása Freud életművében messze a pszichoanalízis kezdeteire, sőt a kezdete előtti időkire megy vissza.

Ferenczi 1924-ben már másfél évtizede a pszichoanalízis szellemi, mozgalmi világának egyik vezető személye, Freud közeli barátja (közös nyaralások, utazások, három-négy hetente találkozás, egymás kéziratának olvasása és a számtalan sok levél). És Ferenczi volt az egyetlen a Freud eredeti gondolatai mellett kitartó pszichoanalitikus-közösségben, aki a terápiás tapasztalatokban szerzett ismeretek összefoglalásán túl képes volt átfogó-megalapo-

zó elméleti koncepciókat (úgynevezett metapszichológiai elgondolásokat) kidolgozni. Ilyen metapszichológiai, azaz a személyesség átfogó elméletét megfogalmazó könyv a kilencvenkilenc éve megjelent *Versuch einer Genitaltheorie*,¹ amely magyarul 1929-ben, érdekes módon más, *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében – pszichoanalitikai tanulmány*² címmel jelent meg. Kicsivel később angolul is kiadták, de ott már *Thalassa: A Theory of Genitality*³ volt a címe. A három cím eltérő hangsúlyt jelez: a német még erősen és tudatosan köti a könyvet a szexualitáshoz, egy olyan, jelentősen újraírt szexualitáselmélethez, amely Ferenczi koncepciójában a szubjektivitás, a személyesség teremtő konstrukciójaként tud működni. A magyar cím ehhez már hozzászól a „katasztrófák” szót, amely az élet-ösztönt formázó genitális boldogság helyett a halálösztönbe hajló trauma meghatározó jelenlétét jelzi. Az angol megjelenés 1933-as, itt a katasztrófa helyét a legjelentősebb katasztrófa szimbóluma, a tenger veszi át, és az önteremtődési folyamat filogenetikus katasztrófájára utal vissza. (Ferenczi, mint erről később még lesz szó, egy lamarckiánus evolúcióelmélet keretében feltételezi, hogy az ember őst, aki egykor a tenger lakója volt, a vizek kiszáradása traumatikusan a szárazföldre kényszerítette, de személyes létünk mélyén komplex szimbólumsorozatokban mégis ott maradt a tenger emléke.)

De térjünk vissza az eredethez! A könyv megszületésének első lépése a nagy háború elejére, 1914 közepére esik. Ez év nyarán kezdődik az I. világháború, és pillanatok alatt minden szétesik, ott, fenn, a világpolitikában éppúgy, mint „lent”, Ferenczi és Freud mindennapi életében. Kútba esik Ferenczi tervezett londoni útja, elmarad a közös, Freuddal kigondolt nyaralás, halasztani kell a tervezett pszichoanalitikus kongresszust is. Egy ideig még marad bejárhatóan a Monarchia tere, Bécs és Budapest kapcsolata, de Ferenczi Bécsben Freudnál tett hosszabb, analízist is magába foglaló tartózkodása már lerövidül: Ferenczit behívják katonaorvosnak, 1914. október 24-én

¹ Egy genitalitáselmélet kísérlete

² FERENCZI Sándor: *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében. Pszichoanalitikai tanulmány*. Ford. KOVÁCS Vilma, Bp., Pantheon, 1929. Negyedszázada, technikai javítások után újra kiadták a szöveget. Az

idézetek helyét ez alapján adom meg. Ua. Ford. KOVÁCS Frigyesné, Bp., Filum, 1997

³ Az angol változat a *Psychoanalytic Quarterly* 1933–1934-es számaiban jelent meg, majd kötetben a Norton Kiadónál.

már meg is érkezik Pápára, szolgálatának színhelyére. Levelezésük azonban folyamatos, intenzív, szakmai és személyes dolgokról egyaránt. Freud folyamatosan megküldi kéziratosszövegeit Ferenczinek, aki ugyanígy minden gondolatáról beszámol a mesternek. Ferenczi Freud egyik legjelentősebb könyvét, a *Három értekezés a szexualitásról* címűt fordítja Pápán, és innen, e könyv kapcsán asszociálva kezd bele a maga írásába.

A közös talajt, témát a biológia és a pszichoanalízis határterületén fedezik fel. Freud ekkoriban az úgynevezett metapszichológiai írásokon dolgozik, azaz kísérletet tesz a pszichoanalízis átfogó elméleti tanulságainak az összefoglalására. Ennek a tizenkét tanulmányra tervezett metapszichológiai sorozatnak azonban csak öt része jelent meg,⁴ pedig Freud egy 1915. június 21-i levelében azt írja Ferenczinek, hogy „a tizenkét tanulmányból tíz készen van”.⁵ Különös, hogy Freud a megjelent ötön túl egyetlen további sem publikált, pedig nagyrészt megírta őket. 1915. július 28-án azonban egy kisebb kéziratcsomag hátoldalán írja a Pápán katonáskodó Ferenczinek, hogy „Itt küldöm a XII. tervezetét, amely biztosan érdekelni fogja Önt”.⁶ A kézirat pedig csak 1985-ben került elő Ferenczi papírjai közül, megjelenésekor *Filogenetikus fantázia – Összegzés az áttételes neurózisokról* címet kapta. Ferenczit természetesen nagyon is érdekelte a szöveg, hisz ő maga is ilyen kérdésekkel foglalkozott hónapok óta Pápán. Ferenczi rendkívül lelkes, 1915. január 13-án azt írja Freudnak: „Nagy igazságnak a nyomára bukkantam [...] a koitusz-probléma és a szexuális izgalom tulajdonképpen megoldása”⁸ (erről szól majd a *Katasztrófák* első néhány fejezete), aztán február 2-án már arról panaszkodik, hogy „biológiai problémákba bonyolódtam, és nem találom vissza a pszichoanalízishez”,⁹ majd azért enged a biológiának: „megpróbáltam közelebb kerülni a koitusz-problémához. Elengedhetetlenül szükségesnek látszott, hogy hipotézisemhez biológiai támaszokat keressek: ezért embriológiai, zoológiai és összehasonlító fiziológiai irodalmat kellett olvasnom”.¹⁰ És mindez a kutatás eltart 1924-ig, a könyv megjelenéséig. Az előszóban a biológiai kapcsolat háttere már határozottan kimondatik. Ferenczi panaszkodik, hogy biológiai ismeretei korlátozottak. „Csupán Hesse és Doflein szép állatkönyve, Lamarck,

Darwin, Haeckel, Bölsche, Lloyd Morgan, Godlewski és Hertwig egy-egy munkája állt rendelkezésemre, ellenben a modern, különösen a fejlődésmechanikával foglalkozó biológiai művek legnagyobbbrészt hozzáférhetetlenek voltak számomra.”¹¹

A valóság fogalma, szerepe az önteremtésben

A lélek és test, vagy éppen a bio és a pszicho kapcsolata valamilyen formában a kezdetektől fogva jelen volt a pszichoanalízis elméletében. Freud magában a terápiában (analíziseiben és önanalíziseiben) fedezte fel, hogy a személyes lét nem egyenlő a gondolkodó énnel, hanem a gondolkodás, a cogito mögött egy elsődleges, megalapozó birodalom, a tudattalan működik bennünk. A tudattalan létezésünk modalitása, formája, eseménye, belső energia aktusok és a hozzájuk kapcsolt képzetek, amelyek rejtetten, azaz elfojtottan, de folytonosan megteremtik, keretbe fogják személyes életünket. Ha Freud filozófus lett volna,¹² akkor a „Gondolkodom, tehát vagyok” mellett, sőt, nagyon is előtt a „Vágyom, tehát vagyok” szerepét hangsúlyozta volna. Az élet,¹³ a személyes élet nem más, mint rejtett vágyak artikulálása cselekvéseken keresztül, és ezzel a saját személyesség, az én-magam performatív megteremtése. Minden pszichoanalízis, így Freudé, Ferenczié egyaránt ezt a vágykonstrukcióban megjelenő önteremtést akarja leírni és a terápiában az áttételen (analitikus és analizált szeretet kommunikációján) keresztül mindkét résztvevőben létrehozni. Ők ketten az 1910-es és 20-as években egyfajta páratlan szellemi kooperációban hoztak létre egy eredeti pszichoanalitikai belátást, élményt és egyben ennek elméletét is. Freud persze mindig előrébb volt, de Ferenczi karakteresen különbözött tőle, elgondolásai Freud írásainak, analitikus terápiájának inkorporációi voltak, viszont Freud is folyamatosan várta és idézte Ferenczi írásait.

A vágyak a test és lélek határán képződnek, de nem alkotnak egységes, homogén irányulást, hanem forrásuk, tárgyuk és céljuk szerint igen sokfélék lehetnek. Egységes dinamikájuk az ösztönök energiájából származik. Az ösztön – írja Freud – „határfogalom a lelki és testi között [...] a test belsejéből származó, és a lélekbe jutó ingerek pszi-

⁴ Ösztönök és ösztönsorsok; Elfojtás; Tudattalan; Metapszichológiai megjegyzések az álom elméletéhez; Gyász és melankólia

⁵ FREUD, Sigmund – FERENCZI Sándor: *Levelezés. II/1. kötet. 1914–1916.* Ford. BERÉNYI Gábor et al., Bp., Thalassa Alapítvány, Pólya Kiadó, 2002, 130.

⁶ Uo., 143.

⁷ FREUD, Sigmund: *A Phylogenetic Fantasy. Overview of the Transference Neuroses.* Ed. GRUBRICHSIMITIS, Ilse, trans. HOFFER, Axel, New York, Belknap Press, 1987

⁸ FREUD–FERENCZI: i. m. (2002), 110.

⁹ Uo., 112.

¹⁰ Uo., 127.

¹¹ FERENCZI: i. m. (1997), 10.

¹² Határozottan és tudatosan nem volt, nem akart filozófus lenni, hanem elsősorban analitikus terapeuta. Metapszichológiájában azt próbálta leírni, hogy az ilyen analitikus-terápiás folyamat milyen következtetéseket (spekulációkat) tesz lehetővé.

¹³ Az élet fogalomról lásd DERRIDA, Jacques: *Life Death.* Trans. BRAULT, Pascale-Anne, NAAS, Michael, Chicago, The University of Chicago Press, 2020

chikus képviselője, egyszersmind azoknak a követelményeknek a mennyiségi kifejezője, amelyeket a testivel való kapcsolat állít a lélek elé”. Ebben a kapcsolatban a vágy mindig hiány, egy olyan belső feszültség, amely kielégülésével megszűnni szeretne. A megszűnés eseménye élvezettel (örömmel, Lust) jár, elmaradása pedig egy kínos, negatív érzést tart fenn. Bizonyos vágyak azonban a maguk eredeti formájukban teljesíthetetlenek, megélhetetlenek, de soha nem tűnnek el. Két útjuk van, az egyik az elfojtódás veszélyes és neurózist okozó lelki aktivitása, a másik a valóságelv érvényesülése, egy olyan alternatív megvalósulási terep keresése, amely az adott vágnak egy elfogadott kielézési lehetőségét biztosítja. Az öröm-, kín- és valóságelv a vágyműködés performatív folyamatának öseseményei, a vágy nyomán teremtődő életfolyamat narratíváját képezik, de közben egy sajátos, az adott egyénre jellemző személykonstrukciót is megteremtene. Minden ember egy tudatos és tudattalan intenciókkal mozgósított én-struktúrával rendelkezik, ezt játssza ki az „élet” nevű folyamatban. Freud és Ferenczi 1910–1924 között¹⁴ dolgozza ki ezt a komplex, (élet)folyamatot és (személy)-struktúrát teremtő ökonómiai, a vágy öröm-kín módú „gazdálkodására” épülő szubjektumelméletnek a kereteit.

Az öröm-kín életfolyamattal működő vágy aktív komponensei az ösztönök. Freud az 1910 és 1915 közötti időszakban két ősi ösztönfajtát különít el: az én-ösztönöket és a nemi ösztönöket. A két ösztöntípus eltérő életfolyamatot és eltérő személyességstruktúrát hoz létre, a „vágyom, tehát vagyok” történetéből saját „vagyokot”, személyességet teremtenek meg. Freud 1905-ben jelentette meg (aztán később 1920-ig folyamatosan egészítgette) a szexuális ösztön ilyen énképző teljesítményéről szóló írását, a *Három értekezés a szexualitás elméletéről* címűt. Figyelmének középpontjában a szexuális ösztön belső konfliktusai álltak, és mert éppen ezek mutatják meg a különben rejtett, normális, szokásos szexuális ösztönkonstrukciót, a szexuális perverziók lelki építkezéseivel foglalkozik, majd a felnőtté válás során keletkező, a különböző ösztönforrások és ösztöncélok konfliktusában alakuló vágy személyességet teremtő folyamatával foglalkozik. Ez az a könyv, amit Ferenczi Pápán, 1915-ben fordít magyarra. Ferenczit elvarázsolja Freud könyve: „ez a pszichoanalízis egész építményének váza. A fordításban nagy élvezetet lelek: Ily módon az ember valósággal magáévá teszi a művet”.¹⁵ Ferenczi 1915. március 18-án, Freudnak írt levelében egyenesen a *Három értekezés* továbbírására,

átírására tesz ígéretet (ez lesz majd, kétségtelen, csak vagy tíz évvel később megjelentetve, a *Katasztrófák*). „Önök új munkámról viszont már annyit mondhatok, hogy egy új koituszelméletéről szól, amelyet alkalmasnak látok arra, hogy az Ön szexualitáselméletének minden (majdnem minden) pontját egységesebben foglalja össze.”¹⁶

Az én megteremtődése a valóságérzéken keresztül

De előbb érdemes áttekinteni Ferenczi 1913-ban megjelent tanulmányát, azt, amely kiérdemelte Freud gyakori, lelkes dicséret szavait, és a későbbi írásoknak, a *Katasztrófák*nak is szemléleti, módszertani alapja lett. A *valóság-érzék fejlődésfokai és patológus visszatérésük* a vágy, az ösztönök enteremtő sorsával foglalkozik, az én-ösztönök (a szexuálistól persze soha tisztán le nem választható) alakulásáról szól. Az ember eredetileg egyfajta homogén, az anyatesten belül induló totális vágyban (a szexuális ösztön ösváltozatának uralma alatt) kezdi az életét, és csak a megszületés aktusában, illetve a megszületés után, a külvilággal elkerülhetetlen folyamatos szembesülésében kénytelen érzékelni azt, hogy ez a teljesség egyre korlátozottabb. Az abszolút öröm egyre gyakrabban kinná korlátozódik, és arra késztet, hogy a személy a vágyott örömeeményeket különleges, csak rá, személyességre jellemző örömszerzési struktúráit és performatívumait a valóság által lehetővé tett másféle eseményekre cserélje, így az öröm a valóságon keresztül, alternatív úton tud érvényesülni.

A *valóságérzék fejlődésfokai* ezt az egyeztetési folyamatot, a felnőtté válás lelki konstrukcióját tárgyalja. A megszületés előtt az egyén minden vágya teljes mértékben teljesített. „Feltéve mármint, hogy a foetusban, ha tudat nélkül is, lélekműködések folynak – mert hisz képtelenség volna feltenni, hogy e működések a születés pillanatában keletkeznek –, úgy neki azt a benyomást kell nyernie léte felől, hogy csakugyan mindenható. Mert mi a mindenhatóság? Nem más, mint az az érzés, hogy mindenünk megvan, amire vágyunk, hogy nincs semmi kívánni valónk.”¹⁷ Létezésünk tehát ebből a furcsa állapotból, a mindenhatóságból indul, ez az ember-világ viszony első fázisa. Alapvető jellemzője, hogy egyszerre totális boldogság és totális passzivitás. A boldog és mindenható lény zárt, ezért viszony és tudat nélküli, és önmagától nem is áll szándékában a világgal, környezetével kapcsolatot létesíteni. A születés traumája azonban rákényszeríti erre, a gyermek

¹⁴ A legjelentősebb írások a következők voltak: Freud: *A lelki fejlődés két alapelvének a megformálódása* (Zwei Prinzipien...); majd Ferenczi: *A valóságérzék fejlődésfokai*; utána Freud: *Ösztönök és ösztönsorsok; és a Túl az örömen; majd a Katasztrófák*.

¹⁵ FREUD-FERENCZI: i. m. (2002), 95.

¹⁶ Uo., 120.

¹⁷ FERENCZI Sándor: *A valóságérzék fejlődésfokai* = Ferenczi Sándor összes művei 2. Szerk. HARMATTA János, BÓKAY Antal, Bp., Oriold és Társai, 2022, 407–408.

kiűzetik a Paradicsomból. Ez az ősemlék azonban én-struktúránk első, primer nárcisztikus rétege.

A felnövés második szakasza a csecsemőkor, a „mágikus-hallucinatorikus mindenhatóság időszaka”. Az első alvás valójában reprodukálja az intrauterén mindenhatóságot, a régi teljesség hallucinatorikusan újrateremtődik. Feltehető, hogy minden későbbi alvás, még a felnőtté is, „periodikusan ismétlődő visszaesés a mágikus-hallucinatorikus mindenhatóság időszakába”.¹⁸ A hallucinatorikus felidézés – az új létezés egyfajta visszaértelmezése (pustán lelki rekonstruálása) a korábbi tényleges boldog állapotról – azonban nem lehet tartós, mert az ösztönvágyak periodikus jelentkezéséről a környezet nem szerezhet időben tudomást. A csecsemőnek – először életében – aktivitást kell kifejtenie, „jelt kell adnia” mozgással, sírással ahhoz, hogy „a »képzeti azonosság«-ot a kielégítő »érzéketi azonosság« kövesse”.¹⁹ Ez a jel azonban egészen más természetű, mint a modern szemantikák alapfogalma. Ferenczi felfogásában ez belső természetű varázsigé, nem reprezentál, hanem létrehoz, megcsinál. Nem a csecsemő jele arra vonatkozóan, hogy valami hiányzik – egy ilyen feltételezés jóval későbbi nyelvhasználati forma visszavetítése lenne –, hanem varázsigéje, amellyel elérni próbál valamit. A hallucinatorikus vágyteljesülés kibővítése ez, amelyben a csecsemő körüli felnőttek próbálnak megfelelni neki, vágyát valahogy, legalább részlegesen teljesítik (beburkolják, ringatják stb.).

Az egyszerű, jeladásos indulatnyilvánítás azonban nem elegendő a specializálódó vágyakhoz, ezért a jelek egyre bonyolultabbakká válnak. Ez a mágikus taglejtések mindenhatósági időszaka. Ferenczi jelzi, hogy ezen fejlődési lépéseknek párhuzama fedezhető fel a pszichés megbetegedések tüneteiben. Például a taglejtéses mágia természetének felismerése segítségével érthetőbbé válik „a hisztériás konverzió, ez a csodálatos ugrás a gondolatok köréből a testiség körébe”.²⁰ Bizonyos pszichés megbetegedések gyökere meghatározott felnövési periódushoz köthető. A mágikus taglejtések mindenhatósági időszaka magyarázza az olyan mozdulatok magyarázhatatlannak tűnő erejét, mint amilyet a mágiában, varázslásban, ráolvasásban vagy áldásban gyakorolnak normális emberek.

A felnövés folyamán azonban az önmagát mindenhatónak hívó csecsemő egyre gyakrabban kénytelen átélni vágyai teljesítetlenségének kínzó élményét. A hiány kényszerétől hajtva kénytelen bizonyos „konok dolgokat”, amelyek akarátának nem engedelmesskednek „mint külvilágot énjétől elkülöníteni”. A látszólag egyszerű folyamat igazából rendkívül bonyolult. Emlékeznünk kell,

hogy a csecsemő számára ebben a pillanatban bomlik fel az eddig zárt és mindenhatónak hitt totális vágyteljesítés. Persze már korábban is „használt” tárgyakat a külvilágból, de azokat saját teste részeként varázsolta át. Most már valóban kívül levőként, de még mindig saját érzékeleteinek kivetítéseként felfedezi a dolgok rendjét. A külvilág e két-fázisú megjelenése két felnövési szakasz, az előbbi a „magába vetítő introjekciós időszak”, az utóbbi a „kivetítő (projekciós) időszak”.²¹ Az introjekció és projekció a valóság lelki, szubjektív létrehozása tevékenységének két összetevője. Az egyes ember számára ebből a lelki alaphoz teremődik meg a valóság, az az alap, amelyre a „gondolkodom, tehát vagyok” referenciális nyelve majdan ráépülhet. Radikális filozófiai pozíció: nem létezik objektív, független valóság, hanem minden valóságnak látott, vélt külvilág voltaképpen belülről teremtett. Azokat a világelemek, amelyek az introjekciós mechanizmus segítségével a tudattalan egy-egy vágytendenciájának, reakciójának áttételes artikulációivá válnak, Ferenczi szimbólumoknak nevezi. A szimbólum már a hangzó nyelvhez vezet, s privát nyelvként megjelent hangcsoportok, szótöredékek is a belső artikulációjának szolgálatába állítódnak. Ferenczi ezt a periódust a mágikus gondolatok és szavak időszakának nevezi.

Csak ezután következik annak a gondolkodási módnak és nyelvnek a kifejlődése, amely a felnőtt logika és nyelvhasználat jellemzője: „A beszédsszimbolika egyben lehetővé teszi a tudatos gondolkodást, mivel a magukban véve tudattalan gondolatfolyamatokhoz asszociálódva, ezeket az érzékelhetőség kvalitásával ruházza fel.”²² Az áttétellel, az introjekció-projekció folyamatában megformálódó szimbólumrendszer, a nyomában kialakuló vágy felnyitja az emberi lény monádszerű korai lezártágát, megteremt a személyt, és lehetővé teszi annak kommunikációját. Önmagunk megteremtése, önmagunk élvezete és önmagunk megosztása másokkal pedig voltaképpen nem más, mint a felnőttiség.

Az erotikus valóságérzék

A *Valóságérzék* tanulmány vége fele Ferenczi világosan határolja témáját, és két elválasztó megjegyzéssel zár. Az egyik: „A valóságérzék fejlődésfokait eddigi fejtegetéseinkben csak az önfenntartást szolgáló, egoisztikus, úgynevezett én-ösztönökön mutattuk be. Az én ugyanis, mint Freud kimutatta, a valósággal sokkal bensőbb viszonyban áll, mint a *szexualitás*; az utóbbi függetlenebb a külvilágtól, mivel autoerotikusan is kielégülhet, s mert a lappangási

¹⁸ Uo., 409.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 410.

²¹ Uo., 411.

²² Uo., 412.



A titkos bizottság
tagjai Berlinben,
hátsó sor:

Otto Rank,
Karl Abraham,
Max Eitingon,
Ernest Jones;

első sor:
Sigmund Freud,
Ferenczi Sándor,
Hanns Sachs,
1922

Fotó:
Becker & Maass
© Wikimedia
Commons

időszakban elszenvedett elnyomatása alatt a külvilágtól úgyszólván el van zárva. Így a szexualitás életünk fogytáig inkább az öröm-, mint a valóság-elv szolgálatában marad, míg az »én« a valóság semmibevevését keserű csalódással fizetné meg.”²³ Vagyis a teljes vágykezelési folyamat bemutatásához még szükség van a szexuális ösztönök életfolyamatot képző szerepének a megjelenítésére is.

A másik megjegyzés arra vonatkozik, hogy az én-ösztönök, a vágy énteremtő folyamatának itt elvégzett vizsgálata még nem tért ki a természeti-tárgyi biológiai kapcsolat genetikus hátterére. „A valóságérzék *filogenezisét* illetően ez idő szerint csupán derengő sejtésekről lehet szó. Valamikor hihetőleg sikerülni fog párhuzamot vonni az én egyes fejlődésszakai és ezeknek neurotikus vissza-

esési alakzatai, másfelől az emberiség fajfejlődésének étape-jai között.”²⁴ Mindez, a nemi ösztön én-képző történetének feltárása, kettős: személyes és faji genezisen keresztül történik meg már a *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében* című könyvben.²⁵ Az 1924-ben megjelenő, de már évekkel korábban készülő könyvről írja Nicolas Abraham francia nyelvű, 1962-as fordítása előszavaként: „A könyv, amit az olvasó a kezében tart századunk egyik legizgalmasabb, felszabadító munkája. Nem kevesebbet tesz, mint hogy a pszichoanalitikus megközelítést a kutatás univerzális módszereként vizsgálja, olyanként, amely kiegészíti a természettudományokat, a biológiát, paleontológiát, az orvostudományt, vagy e belátásokat még távolabbra kitolva, akár még a kémiát és fizikát is.”²⁶ Ha-

²³ Uo., 415.

²⁴ Uo.

²⁵ FERENCZI, Dr. S.: *Versuch einer Genitaltheorie*. Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924; FERENCZI: *i. m.* (1929)

²⁶ ABRAHAM, Nicolas: *Introducing Thalassa*. Trans. GOODWIN, Tom = *Angelaki*, 2020 (6.), 137.

sonlóképpen nagyrabecsüléséről beszélt többször Freud is, Ferenczi koncepciója kiegészítette, sőt párjává vált 1920-as nagy, *Túl az örömelven* című könyvének.

Ferenczi abból indul ki, hogy az ember a totális örömből, a totális kielégültségből, egyfajta mindenhatóságból indul el születésekor, életének kezdetén. Ez a minden mást kizáró abszolút öröm azonban csak a születés előtt, az anyai testben áll igazából fenn. Ebben a boldog időszakban, az emberi embrió alakulása végigjárja a fajfejlődés útját egészen addig a pontig, mígnem egy trauma, a megszületés eseménye meg nem szünteti a teljesség élményét, élvezetét, és egyre jobban beépíti a valóság követeléseit. Erről a folyamatról, az én-ösztönök alakulásáról, ént alakító hatásáról szolt a *Valóságérzék*-tanulmány. A korai időben még egymásba olvadó nemi és én-ösztönök közül azonban a nemi vágnak, különleges helyzetéből, munkálkodási formáiból következően az én-képződésben másféle útja, lehetősége van. Ha nem is ténylegesen, hanem csak részlegesen vagy éppen virtuálisan, de a megőrzött nemi örömmel megteheti azt a bizonyos visszatérést a totális öröm, az anyatesten belül töltött időszak élvezetébe. A valóságérzékben a vágnak fel kell szívódnia a világban, és az én ezen felszívódás fragmentumaiból építkezik, lesz ilyen vagy olyan életű, lelkű emberré. A nemi ösztönön keresztül azonban nem történik meg teljesen az ilyen felszámolódás a valóságban, hanem a szexualitáson, a párosodáson és a nemi boldogság tökéletes állapotának a pillanatában az orgazmuson keresztül mégiscsak érvényesülni tud. A csecsemő anyatestben megszerzett vágyait azonban hozzá kell igazítani saját testének valóságához, ahhoz a biológiai, élettani folyamathoz, amely a nemiséget születésünk után alakítja. Ebben a folyamatban nemi szervekre és a szexuális életlehetőségekre, folyamatra ráíródnak, feladatként megjelennek a lelki vágy értelmezései, a lélek mintegy lefordítja a test beszédét, osztozik a test életbeszédében, azonosul vele. Ezt a életfolyamatot nevezi Ferenczi „erotikus valóságérzéknek”, amelynek nagyon sok („normális” vagy éppen „patologikus”) megvalósulási formája van, legteljesebb formája és performatív eseménye azonban mégis két felnőtt ember orgazmussal járó szexuális aktusában jelenik meg.

Ferenczi megjegyzi, hogy Freud *Három értekezése* óriási jelentőségű mű, elmondja a nemi ösztön sorsát, de Freud megáll a párosodás eseménye előtt, miközben ő, Ferenczi pontosan ezt az aktust akarja ember-létünk, létfolyamatunk centrális eseményeként leírni. Freud szerint a belsőből, a testből eredő energiahatások konfliktusai teremtik meg a szubjektumot, a vágyon inherens ösztönkapcsolatok formájában és működésében születik meg az

egyen lelki konstrukciója és sajátos életnarratívája. A nemi ösztön belső megképződéséről beszél, nem arról, hogy hogyan történik, hanem hogy hogyan válik lehetségessé, hogy szerveződik össze a nemiség. Ferenczi számára a kulcskérdés viszont az, hogy ez az összeszerveződés milyen eseményeken, minőségeken keresztül tud olyan történéssé válni, amely lehetővé teszi vagy éppen elzárja az e működésen keresztül elérhető örömteljességet. Ezért lesz Ferenczi terápiás tapasztalatából származó kiindulópontja az impotencia, a cselekvés kísérlete, vágya, ami nem tud párosodáshoz eljutni. Az impotenciaprobléma terápiás, azaz betegségkérdés, aminek az a kutatási előnye, hogy egy lelki háttérű probléma megmutatja az adott életelem rejtett struktúráját, azt, ami az egészségesnél a normál életben elfedődik: „tudjuk, mily gyakran képesít éppen a kóros állapot okozta torzítás arra, hogy valamely fiziológiai vagy pszichológiai folyamat egyes, rendszerint lappangó tényezőjét leleplezzük és ily módon végül eljussunk a normális folyamat megértéséhez.”²⁷

Ferenczi modellje nagyon sematikus az, hogy a szexuális ösztön, egy rövid autoerotikus, hallucinatív időszak után kénytelen a világgal találkozni, csak neki a világ maga az élő, saját (majd később a másik) test, a biosz, amelyen keresztül a vágy megcselekedendővé válik. Vagyis a test nem egyszerűen biológiailag értett dolog, hanem egyfajta performatívum, lényege szerint önteremtő, önmagát elbeszélő folyamat, nem létezés csupán, hanem létrejövétel. Azaz nem a biológiából kell a pszichoanalízishez jutni, hanem a biológiaiainak eleve pszichés az igazi létezése: a biológiai pszichoanalitikusan olvasandó. Azt kell megmutatni és persze az életben megcsinálni, hogy hogyan válik (genealogikusan vált) performatívvá (lelkivé) a bios az életfolyamatban? Ferenczi ezt a feladatot, a biológiai lelki értelmezését, kettős szempontból végzi el, a könyv ontogenetikai és filogenetikai részre oszlik. Mindkettő genealogikus, az ontogenetikai a nemi ösztön, a vágy egyéneken és az egyének történetében történő felépülésével foglalkozik, a filogenetikai pedig azt írja le, hogy a nemiség, a párosodás hogyan formálódott meg, hogyan realizálódhatott az élőlények hosszú sorában.

A nemiség, a nemi vágy ontogenetikai végiggondolása az élettani folyamatok pszichoanalitikus interpretációjával történik meg. A rész első fejezete, *Az erotizmusok amfimizise az ejakulációs folyamatban* a szexuális aktusból, a „párosodásból” az ejakuláció élettanatát úgy értelmezi, hogy abban megmutatja a lelki minőséget. Ez az a sajátosság, amit Ferenczi impotens férfiak terápiájából tudott megérteni. Az ejakuláció a nemi tevékenység csúcspontja, az „erotikus valóságérzék” megtörténe bonyolult testi

²⁷ FERENCZI: *i. m.* (1997), 14.

és lelki folyamatok keveredéséből (amfimixiséből) áll össze, ezek értelmezésén keresztül lehet megmutatni, hogy hogyan történik a test és lélek beszéde. Az ejakuláció kulcskérdése, az impotencia ezt nyilván jól jelzi, a kibocsátás és visszatartás kettőséből épül. Testi jellegű, háttérként, azonosulni tudó, akaró folyamatokként működő valóságos, élettani eseményekből állnak: az uretrális vizeletürítés és az anális székletürítés. Ferenczi jelzi, hogy „normális ejakulációs folyamat létrejöttéhez elengedhetetlen az anális és uretrális innervációk célszerű egybekapcsolódása és hogy ezek rendszerint talán csak azért felismerhetetlenek, mert kölcsönösen elfödik egymást, míg ejaculatio praecox-nál az uretrális, ejaculatio retardata-nál pedig az anális komponens egymagában nyilvánul meg.”²⁸

Ferenczi részletesen elemezi (vagy még inkább hozza létre) a párhuzamot, és ezzel a vágy, ebben az esetben a nemi vágy artikulációs útjainak a geneziséét ragadja meg. Eszerint az öröm-kín vágy-folyamatok minősége lesz a kiürülési és megtartási akarat, és az ilyen aktivitás a szubjektum primer vágyszervezési stratégiájaként gondolható el. Ferenczi azonnal párhuzamot von egy másik testi-lelki folyamattal, a dadogással: „Szembeötlő bizonyos hasonlóság az ejakuláció fent említett rendellenességei és a dadogás néven ismert beszédzavar között. A normális beszéd a magánhangzók és mássalhangzók képzéséhez szükséges beidegzések célszerű koordinálása által válik lehetővé. Ha a beszéd időnkint a magánhangzók meggátolhatatlan ismétlése, vagy mássalhangzók kiejtésekor beálló görcs folytán lehetetlenné válik, akkor a dadogásnak az a fajtája következik be, amit specialisták magán-, illetve mássalhangzó-dadogásnak neveznek. Nem nehéz kitalálni, hogy a hangzóképzéshez szükséges innervációkat az uretralitással, a hangzóknak mássalhangzóörejektől való megszakitásait pedig, melyek sokban hasonlítanak bizonyos szfinkter-hatásokhoz, az anális gátlással szeretném összehasonlítani.”³⁰

A szexualitás vágyképzési módja, a test élettani folyamatai így kapcsolatba kerülnek, azonosulnak más, itt a beszédben megnyilvánuló kényszerű folyamatokkal. A testi élettani eseménysor az analitikus értelmezéssel nyeri el értelmét, így a test beszélni tud. Nicolas Abraham tanulságos értelmezését adja annak, amit Ferenczi az arc elpirolásáról ír: „Ami a tudatos gondolkodás számára tiltott, az a test nyelvén keresztül varázslatosan megvalósul a pírban. Az erek kitágulnak, mintha egy tárgyat akarnának befogadni, és ez az organikus figyelem maga lesz az elfojtott vágy szimbóluma. Így használjuk a testünket a szimbolizációra, ahogyan a művész is használja az anyagait

a művészet létrehozásához. Minden esetben arról van szó, hogy az elfojtott vágyakat mintegy varázsütésre »materializáljuk«. És ez azért lehetséges, mert testünk eleve úgy működik, mint egy nyelv. A szimbolizálással egyszerűen hangot adunk a jelentés szerves egységeinek eredeti értelmének.”³¹

Vagy még inkább megfordítva: a nyelv úgy működik, mint a test. Nem a fog a pénisz szimbóluma, hanem a pénisz a fogé. A fog az ősi, a genetikus első mintázat. Abraham jelzi, hogy abban az esetben „ha testünk kezdettől fogva beszél, akkor az alapvető jelentések még alapvetőbb szimbolizációkból származnak, amelyek a filogenezisre és fajunk történelmi traumáira és nélkülözéseire mutatnak. A szervek és a testi funkciók nyelve tehát olyan szimbolikus szervezetek lehetnének, amelyek egyre archaikusabb nyelvekre utalnak. Ha ezt mondjuk, teljesen logikusnak tűnik, ha a szervezetet a faj történelme során felhalmozott hieroglifikus szövegnek tekintjük, amelyet a megfelelő vizsgálati formák képesek lennének megfejteni. A biológiai tények ilyen váratlan szemléletmódja radikálisan eltérő, de igazolható hipotézisek tartományát nyitja meg. Így születik meg egy új tudomány: az eredet pszichoanalízise vagy bioanalízis.”³²

Ha a test beszél, akkor annak valaki, valami átadta a vágykonstrukciós elvet. Amit Ferenczi tesz, az az, hogy ezt kiterjeszti annak a folyamatnak azon lépéseire is, amelyben megszületett, megelőlegeződött az emberi test. Hogyan asszociál, reagál, azaz kever össze különféle kifejezőmódokat a biológium azért, hogy megoldja az életben maradás feladatát, biztosítsa a szaporodást és az élvezet megszerzését is? Ez volt a *Katasztrófák* alapvető problémája, és e kérdésre akart válaszolni az ontogenetikus megoldás.

A könyv *Filogenetikai* része a lélek és a biosz összefüggéseinek egy új terepét nyitja meg, a nemi vágy paleo-ontológiai eredetét vizsgálja. Feltételezi, hogy élőlény őseink, a legegyszerűbb egysejtű létezőtől, sőt talán az anorganikus anyag létezéséig, „életéig” hordozza már az öröme, élvezetre törekvést, ennek szaporodással összefüggő szerveit és persze e folyamat pszichológiai relevanciáit is. A biológiai, élettani konstrukció és a vele párhuzamos, vele kölcsönösen keveredő vágy-akarat paleontológiai visszakövetése a mai vágykezelési (és megbetegedési) folyamatoknak is magyarázatot adhat. Ferenczi szerint „a lélek és a test szimbolikus vagy indirekt kifejezőmódjai, akárcsak az őskori hieroglifák, egy elsüllyedt vagy más módon meg nem közelíthető történelmet őriznek meg, akkor talán érthető és megbocsátható, ha ugyanazt a jel-

²⁸ Az ondó elkésző kifecskendezése (Ferenczi definíciója).

²⁹ FERENCZI: *i. m.* (1997), 18.

³⁰ Uo., 17–18.

³¹ ABRAHAM: *i. m.* (2020), 139.

³² Uo.

fejtési módot, mely az individuum történetének megfejtésében oly jól bevált, a fajfejlődés nagy titkaira is alkalmasnak merjük.³³

A fajfejlődés kérdéséhez Ferenczi komoly korabeli biológiai szakirodalmat dolgozott fel, Darwin, Haeckel, Lamarck mellett kezében volt (már a pápai laktanyában) a kor abszolút népszerű könyve, Wilhelm Bölsche *Szerelem az élők világában: A szerelem fejlődéstörténete és földi vándorútja* című munkája.³⁴ Ferenczi számára Darwin fajfejlődése mellett két biológiai elv volt jelentős: az egyik Haeckel biogenetikus törvénye, amely szerint a fajtörténet eseményei a megszületés előtti fejlődésben az embrió kezdeti életében megismétlődnek. A másik jelentős forrás az akkor már alapvetően vitatott (de nemcsak Ferenczi, hanem Freud által is lelkesen követett) lamarcki tézis, hogy a fajfejlődés nem egyszerűen a kiválasztódás szelekciós gépezetén keresztül történt, hanem hogy az adott faj életének igen jelentős eseményei, emlékei öröklődnek, beépülnek az utódok diszpozícióiba.

Ferenczi bevezető példája a hal szimbolikus-testi jelenléte az emberi testbeszédben: „rendkívül gyakori eset, hogy a legkülönbözőbb normális és kóros lelki képződmények megnyilvánulásaiban, az egyéni és tömeglélek termékeiben, a *halszimbólum*, azaz a vízben lebegő vagy úszó hal képe úgy a közönséget, mint az anya testében való helyzetet is kifejezi. Egyik ilyen különösen mély benyomást keltő megfigyelés alkalmából az a fantasztikus ötletem támadt, hogy ebben a szimbolikában a tisztán külsőleg hasonlatosságon kívül, mely a pénisznek a hüvelyben, a gyermeknek az anyaméhben és a hálnak a vízben való helyzete között van, nem fejeződik-e ki valami tudattalan filogenetikai tudomás a vízben lakó gerinces állatoktól való származásunkról.”³⁵

Ferenczi feltételezi, hogy az élet fajfejlődési történései, traumái (katasztrófái) tudattalanul jelen vannak az ember-személy lelkében, pszichikus struktúráinak és életvezetésének felépítésében. Haeckelre hivatkozik, hogy „ha a nagy mesternek, Haeckelnek, volt rá bátorsága, hogy a biogenetikai alaptörvényt felállítsa, mely szerint az embrió testének fejlődésében (»palingenesis«) az egész fajfejlődés röviden ismétlődik, akkor miért ne mehetnénk egy lépéssel tovább, és miért ne tehetnénk fel, hogy az embrió védelmét szolgáló berendezések fejlődésében is (amit eddig a coengenesis iskolapéldájaként emlegettek) a fajtörténet egy része, mégpedig azoknak a környezetváltozá-

soknak a története maradt fenn, amely környezetekben az embriogenetikusan jelzett ősök éltek.”³⁶ Ferenczi komplex fajtörténeti párhuzamokat mutat be, de szerinte a legfontosabb egy olyan filogenetikus esemény, amely a mai ember tudatában (pontosabban tudattalanjában) is megőrződött: az a tengerek kiszáradása nyomán kikényszerített életmódváltozás emléke. „Ha a magasabbrendű emlősök anyaméhben való létezése csak ismétlődése volna a halidőkből való létezési formának, és a születés nem volna egyéb, mint egyéni rekapitulációja annak a nagy katasztrófának, mely annyi állatot és bizonyára a mi állati őseinket is a tengerek kiszáradásakor a szárazföldi élethez való alkalmazkodásra kényszerítette, elsősorban arra, hogy a kopoltyúkkal való légzésről lemondjanak és a levegővel való légzésre alkalmas szerveket fejlesszenek.”³⁷

A tengerből kikényszerítés és ennek emléke kulcsszerepet játszik Ferenczi ekkori metapszichológiai elképzelésében (ezért is lett az angol nyelvű könyv címe *Thalassa*). Ez az ősi esemény egy öskatasztrófa, amelynek ismétlődése meghatározó lesz a mai ember lelki traumáinak, vágya legmélyének megértésében. A visszatérés vágya (a thalasszális regresszió, visszatérés a tengerbe, tehát az azt szimbolizáló, ismétlődő anyatestbe) számtalan formában újra és újra megtörténik (iterábilis, mondaná Derrida) az egyéni életben. De egyértelmű, hogy „az evolúció nem siker, hanem tragédia, de egy olyan tragédiája a meggyászolatlan veszteségek és túlélések elmondatlan történetének, amely új narratívát követel. Az ismétlési kényszer és az utólagosság (Nachträglichkeit) egy új temporalitást vezet be az egyéni életbe.”³⁸

A thalasszális regresszió, amely aztán az anyaöl-regresszióban ismétlődik, nem más, mint az emberi egyéni életút története, benne a vágyak, szerelmek végpontja, lehetetlen végcélja, az élet és halál találkozása. Ferenczi igen jelentős szubjektumelméleti utat talált. Kérdés persze, hogy mennyire járható, bejárható ez a léttel, a lacani értelemben vett valóssal történő sokrétű találkozás, összeolvadás. Freudnak abszolút szimpatikus volt, hiszen Ferenczi mintegy kiegészítette, tovább írta azt, amit ő 1920-ban az *Életöszönök és a halálöszön*³⁹ című könyvében lefektetett. Alig két évre azonban a *Katasztrófák* megjelenése után Ferenczi már másfele kanyarodott, visszahúzódott a tengerből, a valóságos anya-gyermek kapcsolat felé fordul, és egy új, kései metapszichológiát alakít ki.

³³ FERENCZI: i. m. (1997), 65.

³⁴ Bölsche Haeckle és főleg Darwin népszerűsítőjeként lett igen népszerű. E könyve, egyfajta biológiai pornográfia a szex állatvilágbeli működéséről magyarul is megjelent. BÖLSCHÉ, Wilhelm: *Szerelem az élők világában. A szerelem fejlődéstörténete és földi vándorútja*. Ford. KREMMER Dezső, Bp., Athenaeum, 1912

³⁵ FERENCZI: i. m. (1997), 66.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo., 66–67.

³⁸ WILLNER, Jenny: *Catastrophes and Genitality. Ferenczi's Thalassa and the Politics of Bioanalysis* = SOREANU, Raluca – STABERG, Jakob – WILLNER, Jenny: *Ferenczi Dialogues*. Louvain, Leuven University Press, 2023, 102.

³⁹ A könyv eredeti címe *Túl az örömlen* volt.

Viszonylagos távolság

Természettudomány és szövegszervezés Nemes Nagy Ágnes költészetében

Kabdebő Lóránt emlékére

„Hol a homályból előhajol

egy rozsdalevelű fa,

mérem a téli éjszakát.”

József Attila: *Téli éjszaka* (1933)

„Akik ismerik Platón filozófiáját, tudják,

hogyan a világot képek határozzák meg.”

Werner Heisenberg¹

Nemes Nagy Ágnes költészete – legalábbis annak *A Föld emlékei*² című utolsó, gyűjteményes kötetében közölt, a *Napfordulótól* (1967) számítható második része, eltekintve a posztumusz megjelent korpusztól³ – ellenáll annak az olvasatnak, amely a szubjektív tartalmak vagy az interszónális viszonyokból következő jelenségek színre vitelét igyekszik tetten érni. Mégpedig azért, mert a humán létezés kódjai (mint például az érzelmek, a vágyak, a tervszerű szándékok, a morális kötelmek) többnyire kivonódnak a vershelyzetből: a líranyelv egyik domináns sajátossága, hogy – miközben olyan, a világ működésének minden szintjét meghatározó aspektusokat helyez a középpontba, mint a tér, az idő, az anyag vagy épp a mítosz – nem az emberek, hanem a tárgyak, a dolgok, a környezet, a flóra és a fauna között létesülő kapcsolódási pontokat, érintkezéseket, elkülönüléseket viszi színre. A szövegek felépítésére jellemző az is, hogy a vizuális befogadás kódjait (a látványok és látástapasztalatok nyelvi szituálását) rendre olyan képalkotás opponálja, amelyet nem az érzékelhető, hanem a tudható, kognitív ismeretek határoznak meg.

A Nemes Nagy-versekből kinyerhető „jelentések” a természeti, környezeti tapasztalatok és a tudományos ismeretek törvényszerűségei által szerveződő narratívákban képződnek meg, ebből adódik a versek sajátos fragmentáltsága és sűrítettsége, amely a késő modern magyar köl-

tészet térpoétikájával – mindenekelőtt József Attila költészetével – hozható hatástörténeti kapcsolatba. Az 1920–30-as években bekövetkezett költészettörténeti változás egyik alapmotívumaként, Szabó Lőrinc individuumszemléletének alakulásával összefüggésben Kulcsár Szabó Ernő Nietzsche szemléletbeli hatását említi, ahol a világ egységes, metafizikai rendjének széthullása, az „egyetemes instanciák” kérdésessége morálkritikai szubjektumkonceptiót eredményez.⁴ A XX. század első felének magyar költészete kapcsán Kabdebő Lóránt a természettudományos érdeklődésre, Bohr, Heisenberg és Schrödinger teoretikus munkáinak és terminológiájának jelenlétére hívja fel a figyelmet: „A magyar lírának – korabeli legkiemelkedőbb megjelenéseiben, Kosztolányi, József Attila és Szabó Lőrinc költészetében – a huszadik század harmincas éveiben sikerül a maga poétikai eszközeivel a kvantummechanika kérdésfelvetéseinek szintjén megjelenítenie az emberi tudat modern tájékozódását.”⁵ Ugyancsak megemlíthető Bergson időre és térre vonatkozó, Bertrand Russell logikai és Pauler Ákos ismeretelméleti megítélésének a hatása, valamint a technikai médiumok jelenléte a vers tematikus, szemantikai szintjén és a szövegszerveződésben egyaránt.⁶ Bár a művészeti és a természettudományos paradigmaváltások között csak korlátozottan vonható párhuzam, Nemes Nagy Ágnes költészetének természettudományos kontextusait vizsgálva nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy az I. világháborút követően, a 20-as és a 30-as évektől kezdődően a természettudományokban is bekövetkezik változás. A kvantummechanika létrejöttével a newtoni–einstein fizika szemléletmódját a kvantumfizika keretei váltják fel: Planck (energiakvantumok), Rutherford (bolygórendszermódellet megalkotása), Bohr (kvantumszámok), De Broglie és Schrödinger (elektronok hullámtermészete) után Heisenberg – akit 1964-ben az Eötvös Loránd Tudományegyetem díszdoktorává avatott – a 30-as években kezdeményezte a kvantummechanika alkalmazását az

¹ HEISENBERG, Werner: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról*. Ford. FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1983, 321.

² NEMES NAGY Ágnes: *A Föld emlékei*. Bp., Magvető, 1986

³ Lásd NEMES NAGY Ágnes: *Összegyűjtött versek*. Szerk. FERENCZ Győző, Bp., Jelenkor, 2016, 245–437. *A költő életében kiadatlan versek (1934–1991)*; *A költő életében kiadatlan, bizonytalanul keltezésű versek*

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Szabó Lőrinc = Tanulmányok Szabó Lőrinc-*

ról. Szerk. KABDEBŐ Lóránt, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1997, 46.

⁵ KABDEBŐ Lóránt: *Négy vázlat = Uő: „Ritkúl és derül az éjszaka” Harc az elégiáért*. Debrecen, Csokonai, 2006, 306.; vö. KABDEBŐ Lóránt: *A nyugati gondolkodás „hézagai” a poétikában* = uo., 132–238.

⁶ Lásd ehhez NAGY Csilla: *Megvont határok. Tér, táj, énkoncepció József Attila és Szabó Lőrinc 1930-as évekbeli költészetében*. Bp., Ráció, 2014.

atommagra,⁷ de az atombomba feltalálásáig vezető út teszi lehetővé a technikai forradalom következő állomását (a fénycsövek, a tévéképernyők, a tranzisztoros rádiók, az integrált áramkörös komputer, a molekuláris genetika és a műanyagkémia létrejöttét).⁸

Nemes Nagy Ágnes természettudományos érdeklődését a vele készült interjú és az általa írt esszék is jelzik: gyerekkorában ismeretterjesztő tudományos magazint olvasott, innen eredezteti a bolygók, az asztrofizika iránti érdeklődését,⁹ későbbi olvasmányai között pedig nemcsak az *Élet és Tudomány*, valamint az *Univerzum* című folyóirat, hanem további tudomány népszerűsítő kiadványok,¹⁰ a krimi mellett tudományos-fantasztikus regények is helyet kaptak.¹¹ A poétikai hatástörténet szempontjából a biográfiai és esszé-szövegekben kiemelten szereplő József Attila *Tehervonatok tolatnak...* című tájversét például elemzi,¹² és említi az úgynevezett „intellektuális” líranyelv kapcsán.¹³ Nemes Nagy a költői nyelv működését – vagy legalábbis a költészet megelőző, annak feltételeként működő adottságokat – több helyen kapcsolatba hozza a természettudományos (matematikai) gondolkodásra való fogékonysággal, amely értelmezésében a költészet tradicionális témáira és a versszöveg belső logikájának alakulására is hatással van: „A természettudományoknak köszönhetem fantáziám megmozdulását térben és időben.”¹⁴ „A költők évezredek át az emberi lét végső kérdéseit vallásos vagy filozófiai vagy mitikus nómenklatúrákkal közelítették meg. Most pedig ezek mellé fölzárkózott a világnak mind tudományosabb – vagy annak látszó – tudomásulvétele. [...] Tudatunknak új fogalmakat, verseinknek pedig újabb szavakat adhat a tudomány. De vigyázat! Ez a kettő sosem teljesen azonos. Sohasem szabad egy költő filozofálgatását, a tudományokba való kontárkodását csakis gondolatmenetnek tekinteni.”¹⁵ Ez utóbbi megállapítás József Attila gyakran idézett soraival („A líra:

logika; / de nem tudomány.”¹⁶) is párhuzamba állítható, olyan lírafogalmat feltételez, amelyben a logikai eljárást az irodalom médiumával, a nyelv anyagával való foglalatosság egészíti ki: „Szeretem az anyagot. A természet anyagát is szeretem, a nyelv anyagát is. Ahogy az asztalos szereti a deszkát és a gyalut. Ha tárgyszeretetemet nézem, asztalosnak kellett volna mennem, ha absztrakciós igényeimet: matematikusnak.”¹⁷ A *Között* című vers (ön)interpretációjának szóhasználata már matematikai műveletet idéz: „A *Között* kulcsvers, ezt tudja. Az egyik bemérési pont, ahol a legmesszebbre futottam ezen az úton.”¹⁸ A „bemérési pont” kapcsolatba hozható a tér mérésére szolgáló technikákkal, ahol a távolság meghatározása a tárgyak egymáshoz való viszonyának rögzítésével valósulhat meg, például az asztrofizikában (ahol a kozmikus távolságok meghatározását a fény, a mozgás, a tömeg, a sűrűség stb. matematikai és fizikai törvényszerűségeiből adódó ismeretek, a nézőpont, annak eltolódása és az így keletkező látvány együttesen teszi lehetővé).¹⁹

Schein Gábor a *Napforduló* című kötet versei kapcsán épp ezt az eljárást, az „átmenetiségben, a mozgásban, a még nem és a már nem között nyíló vékony sávban”²⁰ szerveződő jelentésséget tekinti meghatározónak, hiszen „ha a *Napforduló* versei közül jó néhány szinte kimetszi a tárgyakat az időből, és valamiféle immanens időtlenségben szemléli őket, azzal nem mondanak ellent az átmenetiségnek, a közöttségnek.”²¹ Kabdebó Lóránt szerint Nemes Nagy „versformálásának ez az ismeretleneket megcélzó, pontosan kimunkált és minden képéig átélt anyagszerűség a legnagyobb vonása”, továbbá az, hogy a „mértékrendszert”, amellyel „az ember mérhetővé válik”, a „természetben találta meg.”²² A költészet nagy témái, mint a létezés, az elmúlás, a táj vagy az érzelmek Nemes Nagynál a természet érzéklete mellett a természetről való tudás, a kognitív, logikai módon felfejthető alakzatok, az

7 MARX György: *Heisenberg és a kvantummechanika ötven esztendeje* = HEISENBERG: i. m. (1983), 324.

8 Lásd ehhez uo., 70–71., 187–190., 323–324.

9 *Látkép, gesztenyefával*. KABDEBÓ Lóránt interjúja = NEMES NAGY Ágnes: *A gyufaskatulától Prométheuszig. Összegyűjtött interjúk és beszélgetések*. Szerk. NEMESKÉRI Luca, LÉNÁRT Tamás, Bp., Jelenkor, 2019, 17.

10 *Írószobám*. MEZEI András interjúja = Uo., 289.

11 „...bizonyos fokig megtartottam, vagy magammal hurcolom a gyerekkori olvasmányaimat, még a kalandregényeket is, például Vernét, talán azért szeretek – isten bocsássa meg – sci-fit olvasni, meg detektívregényt.” Uo., 156.

12 NEMES NAGY Ágnes: *József Attila pillanata* = Uő: *A névtelenek senkiföldje. Összegyűjtött tanulmányok, esszék*. Szerk. FERENCZ Győző, Bp., Jelenkor, 2022, 490–495.

13 Vö. KABDEBÓ: i. m. (2019), 33–34., 46–47., 67. József Attila szintén érdeklődött a relativitáselmélet és a kvantumfizika iránt. Lásd például József Attila Galamb Ödönnek írt, 1926-os levelét. JÓZSEF Attila: *Levelezése*. Szerk. STOLL Béla, Bp., Osiris, 2006, 92–93. Valamint

Hatvany Bertalan Vezér Erzsébetnek adott interjújában a „Költőnk és Kora” kapcsán. VEZÉR Erzsébet: *Beszélgetés Hatvany Bertalannal* = *Kritika*, 1980, 12. sz., 23.

14 *A hold azért változatlanul halad a maga pályáján*. LÁSZLÓ Ilona interjúja = NEMES NAGY: i. m. (2019), 234.

15 *Megkérdeztük Nemes Nagy Ágnes: Miért kontárkodik a tudomány dolgába a költő?* MEZEI András interjúja = Uo., 235.

16 JÓZSEF Attila: *Ha lelked, logikád...* (1937)

17 *Társalkodás erről-arról*. MEZEI András interjúja = NEMES NAGY: i. m. (2019), 203.

18 KABDEBÓ: i. m. (2019), 96.

19 CLARK, Stuart: *Világegyetem*. Ford. SÓSKUTHY György, Bp., Geographica, 2011, 20–23.

20 SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. Bp., Belvárosi Könyvkiadó, 1995, 71.

21 Uo.

22 KABDEBÓ Lóránt: *Az Újhold költői*. Békéscsaba, Megyei Könyvtár, 1988, 34.

„objektív költészet” mintha az objektíven létező és matematikailag mérhető anyagi valóság poétikájaként lenne elsősorban értelmezhető. Nemes Nagy Mezei Andrásnak adott interjúja ezt támasztja alá, ahol – „úgynevezett tárgyas” költeményként – két olyan versét említi, amelyek mind tematikusan, mind poétikai szempontból a természettudományos kontextust idézik fel:²³ *A tárgyak*²⁴ című kétsoros a kozmikus és az emberi dimenziót állítja párhuzamba egymással: „Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.” Az egyenletszerű szerkezetben az emberi világ (az emóciók) szintje fölött egy második is létrejön. Mindkét esetben objektumok („tömbök”, illetve „tárgyak”) osztják fel a teret, amelyek jellemzője az első sorban az anyag nehézségére, tömörségére és homogenitására egyaránt utaló „tömbyszerűség”, míg a második sorban a „boldogság”. Azonban míg az első sorban a Napból származó fény, az égitest látszólagos pályájával összefüggő, a napszakra és a délkörre egyaránt utaló „mozgása” teszi lehetővé, hogy az objektumok (a látás, a láthatóság révén) elnyerjék önazonosságukat, addig a második sorban pusztán a betöltött helyük révén ruházódnak fel tulajdonsággal. A „fent” elhelyezkedő „tömbök” azonban maguk is lehetnek égitestek, amelyek a Nap fényét visszatükrözve azért állnak déli fényben, mert csak akkor látszódnak, amikor ezt a csillagászati tényezők lehetővé teszik. Így például a sarkkörök fél éves megvilágítotttsága folyamatos láthatóságot kínál a tárgyaknak, amelyek azonban maguk is szerepet játszanak a tér (a terek) megszervezésében: „Az általános relativitáselmélet értelmében a tér geometriai tulajdonságai nem önállóak, hanem az anyag szabja meg őket. Ezért a világ geometriai szerkezetére csak akkor következtethetünk, ha vizsgálatunkban az anyag ismert állapotából indulunk ki.”²⁵ Egyfajta speciális helyzet mutatkozik meg a szív és a benne létező tárgyak viszonyában, ahol az asztrofizikai tényezők már nem érvényesek.

A *tárgy fölött*²⁶ hasonló módon a földi és a kozmikus távlatot helyezi egymás mellé: „Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök.” A tárgyak láthatósága a fény függvénye, a testek kiterjedése, anyagszerűsége, mérete az emberi szem számára is csak akkor hozzáférhető, ha a Nap a tárgyat megvilágítja. A világűrben a fény a távolság mérésének is eszköze: a „derengő végtelen” a harmadik sorban arra az ellentmondásra is utalhat, amely a mérhető, ám folyton ismételt mérésekkel, önmaga viszonylagosságában leírható univerzumot, és általában a világ teljességét jellemzi. A „fény-sapkában”

érkező kilencvenkét, a természetben önmagában fellelhető elem képe megismétli ezt a gondolatot: míg az első két sor a világ teljességét az azt fizikailag alkotó, látható tárgyak összességével és a végtelen, de a fényviszonyok segítségével mégis leírható világűr motívumával érzékeltette, addig a vers második része ugyanezt az objektumokat alkotó kémiai elemek összegével jelzi (hiszen a kilencvenkét elem változatos vegyületeivel a világ minden objektuma elvileg reprodukálható). A vers zárata („mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását”) egyszerre teszi lehetővé a szakrális, keresztény tanítás szerinti értelmezést (ahol a fénysapka glória, az arc más pedig az Isten mintájára teremtet emberképre való utalás), valamint az evolúciós reprodukciós elv működtetését (az elemek természetbeni ismétlődése, a sejtek osztódása, szerveződése biztosítja a természet körforgását, önmagát újratermelő rendjét). Nemes Nagy egy interjújában a költészetet és a természetet épp a reprodukció kapcsán állítja párhuzamba: „Mit tanít nekünk, polgártársak, a természet? Azt, hogy az egyik megeszi a másikat, hogy az erősebb győz, hogy a struggle for life a fő törvény. Én ezt a tanítást azonban akkor is kétségbe vonom, ha egyesek gondosan levonják belőle a maguk kis öldökléskódexét. Van itt egy harmadik tanítás (vagy századik). A természet mégis megcsinálja a maga egyensúlyát, a förtelmeket is beszámító katarzist. Akárcsak a nagyművészet. Ezért gondolom, hogy természet és művészet között a *biologikumig* lenyúló kapcsolat van. Például mindkettőben ott van a diszharmonikus harmónia, a szabály és a vad mutáció. Rend és szabadság.”²⁷

Az érzékelhető, valamint a mennyiségi kategóriák szerint leírható környezet versbeli megjelenése a *Napforduló* és még inkább a *Között* című kötetekben közölt szövegek sajátja: elkülöníthető egy olyan verscsoport is, amelyben a vizuális befogadás szituálásának dominanciája érvényesül, és amely az érzékletként megismerhető és az ismeretalakzatok, tudásszerkezetek révén szerveződő látványok rétegződésének felmutatásában érdekelt (vagyis a látvány és a látványról való tudás együttes, a nyelv közegében létrehozható képét mutatja fel). A környezet ilyen, bizonyos mértékig analitikus megközelítése legtöbbször a természeti és az emberi beavatkozás nyomát viselő, ilyen értelemben társadalmiként vagy antropológiaiként felfogható tér érintkezését teszi láthatóvá, a tér definiálása pedig sok esetben a természeti tárgy felmutatása révén valósulhat meg. Radnóti Sándor Nemes Nagy *Négy kocka*²⁸ című verse kapcsán fogalmazza meg: „A látvány Nemes Nagy Ágnes költői felfogásában, amit a költő lát, egybefogja

²³ Vö. *Írószobám...* i. m. (2019), 284.

²⁴ NEMES NAGY: i. m. (2016), 129.

²⁵ EINSTEIN, Albert: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Ford. VÁMOS Ferenc, Bp., Gondolat, 1963, 112.

²⁶ NEMES NAGY: i. m. (2016), 129.

²⁷ *Író és költészet*. SZERDAHELYI István interjúja = NEMES NAGY: i. m. (2019), 179.

²⁸ NEMES NAGY: i. m. (2016), 134–136.

a látót és a látottat. Egybefogja, mert közöttük áll s magához vonja a tárgyat és a látomást. A késleltetés magyarázata tehát az, hogy a látvány nem a látás evidenciája, hanem a belelátás és a belátás földidő műveletének eredménye.²⁹ Az itt elemzett versek nemcsak a simmeli, ritteri, az értelem termékeként, érzéki benyomások alapján, a tekintet által tagolt, gondolatilag elkülönített tájfogalom felől teszik értelmezhetővé a látvány (mint az individualizált világ egységének fragmentumaiként szerveződő részlegesség) leírását.³⁰ Mivel a látvány nemcsak a primer értelemben vett természet, hanem a ember által létrehozott, az antropogén beavatkozás nyomát mutató, „második természetként”³¹ jelölhető tér elemeit is magába foglalja, olyan térszerkezetek jönnek létre, amelyek a tér és idő viszonyai mellett az emberi élettér szerveződésének társadalmi-kulturális elemeit is tartalmazzák.³²

Az egyik ilyen *A látvány*³³ című, gyakran a tárgyas lírai törekvések programverseként interpretált szöveg, amely az érzékelhető, az elgondolható és a cselekvéseket elszenvedő tér szerveződésekként is felfogható. Az ember itt nemcsak mint grammatikailag jelölt megszólaló, hanem mint az érzékelés folyamatát biztosító alany, és ezzel együtt a megképződő képek létesülését biztosító felület jelenik meg, aki (testi és szellemi adottságai révén) nemcsak hozzáférhetővé teszi a felvonultatott vizuális ingereket és kompozíciókat, hanem azok mediális közvetítőjeként, eszközöként is fellép: „A kék. A zöld. A folyamat. / A tárgyak változásai. / Amint a látvány bent tapasztja végig / a koponyám falát, mint körmozi.” A látómezőnek – Lengyel Valéria kifejezésével³⁴ – panorámaszerű kiterjesztése következtében, ahogy Lénárt Tamás megfogalmazza, „nem mondható tehát bizonyossággal, hogy a képek egyszerűen »belső« a vers első szakaszában, inkább valamiféle összeolvadásról, »tapadásról« van szó kép és szemlélő (kép és test) között, akinek ezáltal a létét magát befolyásolják az egészen sajátta, testivé (»koponya«) váló képek.”³⁵ Ugyancsak Lénárt mutat rá arra, hogy ez a „körmozi” nemcsak a mozi egy speciális, a vers keletkezésénél későbbi típusára vonatkoztatható, hanem a panorámaképek, a körképek műfajára is.³⁶ Ez utóbbi műalkotás állóképek egymásmellettiségeként a sorozatként,

linearításában való befogadási stratégiát implikálja, azaz a képek közötti sorrendiség, hierarchia felállítását várja el a befogadótól. Ebben az esetben azonban a képek által alkotott kör „végigtapasztja” a koponya falát, kitölti, kitakarja annak teljes felületét anélkül, hogy a kezdő- és a végpontot meghatározhatóvá tenné, és ezáltal a látás analógiákra és differenciákra épülő folyamatát biztosítaná. Merleau-Ponty szerint a nézés és a szem mint érzékszerv kifinomult, egyszersmind kiszámítható működése együttesen idézi elő a látványt: „Az ember csak azt látja, amit néz. Mi lenne a látás a szemmozgás nélkül, s ez a mozgás hogyan nem zavarná össze a dolgokat, ha ő maga pusztán reflex volna vagy vak lenne, ha nem lennének antennái, tisztánlátása, ha a látás nem lenne meg benne előzetesen? Elvileg pillantásom minden elmozdulása megjelenik tájképem szegletében, s leképeződik a látható térképén. Elvileg minden, amit látok, hozzáférhető számomra...”³⁷ Nemes Nagy versében azonban a képek maguk idézik elő a „néző”, vagy a „látó” nyugtalanságát: „És éjszaka is felzavarnak, / északifénye van a falnak, / és fényes kések: bútorok – / s fölránt fektemből az a páfrány, / s rég-rothadt, bonyolult fonákján / a spórák is vele, / mint bonyolult nagyvárosok / légifelvétel –”. Ezek a sorok leginkább arra a jelenségre emlékeztetnek, amikor – nemcsak a tárgyakra, hanem magára a szemre, a szembe is – túl sok fény vetül, és nem láthatóvá, hanem épp ellenkezőleg, érzékelhetlenné teszi a körvonalakat. A fal „északifénye” a fényviszszaverődés jelensége mellett óhatatlanul felidézi mindazt, ami az északi fény mint természeti jelenség létesüléséről tudható, utal tehát a magnetoszféra, a légkör speciális körülmények között létesülő ionizációs folyamatára. A levél fonákjának képe pedig szintén a növényi létezők fényforrás irányába való növekedésére, de ezzel együtt a rajtuk látható mintázat absztrakt párhuzamára mint „bonyolult”, rhizomatikusan növekvő nagyvárosok fotografikus képére utal. A harmadik versszak hasonló módon hajtja végre a látványok felszámolását: „Mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek, / vakít ez a hangtalan zsúfolódás, / amint jönnek és körbemennek / az ón, a kén, a madarak, / a repülések, kiterjedéstelen, / elektronhéjuk-vesztett égitestek / sűrűségébe összehajtván, / labdába gyúrt gyó-

²⁹ RADNÓTI Sándor: *Között. Nemes Nagy Ágnes lírája = Kortárs*, 1975, 8. sz., 1298.

³⁰ Vö. SIMMEL, Georg: *A táj filozófiája*. Ford. BERÉNYI Gábor = Uő: *Velence, Firenze, Róma. Művészeti elméleti írások*. Bp., Atlantisz, 1990, 100.; RADNÓTI Sándor: *A táj keletkezéstörténete*. Bp., Atlantisz, 2022, 62–63.

³¹ SCHMID, Christian: *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München, Steiner, 2010, 30., 250–251.

³² BERGER Viktor: *A tér kategóriája a szociológia- és társadalomelméletekben. PhD-értékezés*. Bp., ELTE TÁTK, 2016, 23.

³³ NEMES NAGY: i. m. (2016), 141.

³⁴ LENGYEL Valéria: *Elfordított látóhatár. A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*. Bp., L'Harmattan, 2015, 76.

³⁵ LÉNÁRT Tamás: *Körmozi és légifelvétel = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút” Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhólasokról*. Szerk. BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2017, 224.

³⁶ Uo.

³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice: *A szem és a szellem*. Ford. VAJDÓVICH Györgyi, MOLDVAY Tamás = *Fenomen és mű: Fenomenológia és esztétika*. Szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 1997, 53–77.

kök, / amint forognak végeérhetetlen / egy szüntelenül égető jelenben, / ahol nincsenek térközők.” A képek „élessége” egyszerre jelenti az intenzitásukat és ismét a túl sok, meghatározhatatlan irányból érkező fényt, a civilizált ember képével összefüggő fényszennyezést, amely körvonalaira csupasztva teszi hozzáférhetővé a tárgyakat, korlátozva vagy megszüntetve azok felismerhetőségét. Az érzéklet így fokozatosan vált át az elemek, a bioszféra és a technikai környezet, a mozgásformák és az anyagszerű közegek, a kiterjedések és fizikai állandók, az univerzum mozgását leíró metaforák és képletek megismerhető kategóriájába, hogy ez a halmaz „forgásként” váljék értelmezhetővé, és a folyamat „végeérhetetlen / egy szüntelenül égető jelenben, / ahol nincsenek térközők.”

Nemes
Nagy Ágnes
budapesti
otthonában,
1963
adományozó:
Hunyady József
© Fortepan

Mind az első versszak körképe, mind pedig a harmadik versszak forgó szegmensai a vizuális ingerek térben és időben egyaránt végtelenített ciklusát előfeltételezik, a „hangtalan zsúfolódás” egyfajta fehér zajként is azonosítható, amely épp a tudat észleleteinek helyettesítésében, a képalkotói mentális tevékenység kvázi kikapcsolásában érdekelt. A fehér zajnak nevezett jelenség olyan folyamatos inger, morajlás, amely természeti hangokat imitál, azonban nem az élőlények vagy a természeti létezők, hanem a technikai médiumok sajátja. Ebben az esetben azonban felmerül a kérdés, vajon a kép folyamatos létesülése humán kódoltságú-e vagy épp azon túlmutatva, a versben szereplő mediális vonatkozásoknak teret adva, egyfajta technikai képként interpretálható. Vilém Flusser



szerint „A technikai képek annak a kísérletnek a kifejeződései, amely megpróbálja felületekbe összefogni a körülöttünk és a tudatunkban levő pontelemeket, hogy ezáltal kitöltse a közöttük tátongó intervallumokat; azé a kísérleté, amely képekké alakít olyan elemeket, mint a fotonok vagy elektronok, illetve az információs biteket. Ilyesmire nem képes sem a kéz, sem a szem, sem az ujjak. Ezek az elemek nem ismerhetők fel, nem láthatók és nem megfoghatók. Ezért készülékeket kell feltalálni, amelyek foglyul ejtik számunkra a megfoghatatlant, elképzelik a láthatatlant, felfogják a felfoghatatlant.”³⁸ Georg Simmel megközelítése szerint a nagyvárosi embertípus egyik tulajdonsága épp az „ideglete”, amely az adott közegben fokozódó ingerek következménye: „Az idegletet fokozódása az a pszichológiai alap, amelyen a nagyvárosi egyén típusa felépül; ennek oka a külső és belső benyomások gyors és szakadatlan változása. [...] a sokáig megmaradó benyomások, a köztük levő csekély különbség, lefolyásuk és különbségeik megszokott szabályossága, hogy úgy mondjuk, a tudattól kevesebb erőfeszítést követelnek, mint a váltakozó képek gyors egymásra torlódása, az éles különbségek abban, amit egyetlen pillantással felfoghatunk, s a felmerülő benyomások váratlansága.”³⁹ Innen nézve a versben az érzékelés zavara és kényelmetlensége a nem-természeti, sőt inkább urbánus impulzusok dekódolhatatlan burjánzásából adódik, hiszen nemcsak a vizualitás korlátozott, hanem minden, a jelek elkülöníthetőségén alapuló nyelv, hiszen „nincsenek térközök”. Ez a működés végül a természetközeli létezés feltételrendszerét is felülírja: a beszélő egy olyan fában lakik, amely egyszerre örökzöld és nyitvatermő, éig érő, és amelynek kiterjedése a dadozással – a jelek sokszorozását és késleltetését egyaránt magába foglaló megszólalással – vethető össze.

Nemes Nagy költészetével összefüggésben a növényvakság is említendő, vagyis az a biológiai-ökokritikai fogalom, amely a növényi létezők környezetben való jelenlétének a tudatosítására, pontosabban annak hiányára mutat rá.⁴⁰ Ha megfordítjuk a rákérdezés irányát, érzékelhetjük a Nemes Nagy-lírában a természeti tér vagy táj aspektusain „túl” megmutatkozó, a társadalmi tér jeleire, a technikai környezetből adódó, funkcionalitásuk miatt épített tárgyakra való vakság megszüntetésére irányuló törekvést. Huzalok, villanyoszlopok, omladozó vakolatok, ponyva alá rejtett gépek tolakodnak be a képbe, amely így nem tud a természet koherens látványaként szerveződni,

hanem a természet és az emberi tevékenység által egyszerre meghatározott társadalmi térként értelmeződik. Mozgások, hálózatok, pontok, hierarchiák, felszínek határozzák meg, és az adott pillanatban érvényes állapot korábbi térállapotokra utal, és mutat jövőbeni állapotok felé is. Ez az átmenetiség Nemes Nagynál a szűk képkivágat működtetésével valósul meg. Nem látjuk a dolgokat (építményeket, gépeket, hálózatokat, teljes felületeket), hanem csak egy részletet, amely ebben a fragmentáltságban, kvázi befejezetlenségben is utal az átmeneti jellegre, például a *Négy kocka* versben, amely címében éppúgy utal a technikai (fotografikus vagy montázs jellegű) képkockákra, ahogy az ablakkeret által határolt felületre is.

A kétféle tértípus érintkezése és az idő poétikai és retorikai érzékeltetése jellemzi a *Lement a nap*⁴¹ című verset, amelynek kiemelt helyzete abból is adódik, hogy a *Föld emlékei* gyűjteményes kötet szerzői elrendezése szerint az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus végén, a *Három történet* című, elbeszélő költeményeket tartalmazó verscsoport előtt, tehát a pálya végét jellemző, úgynevezett tárgyas verscsoportot lezáró pozícióban szerepel. A szöveg az idő múlását a természeti tárgy térbeli mozgásának rögzítésével igyekszik érzékeltetni: „Lement a nap. De nem. Még látható. / Csak voltak éppen ment le, még az égbolt / tenyerőrlében tartja ezt a másik, / megtévesztésig hasonló napot, / akár egy homokóra felső / üvegcsészéjét, melyből már kipergett / a voltaképpen.” Az idő múlását kifejező természeti kép a versben egyrészt magába foglalja a naplemente fogalmának metaforikus jelentését (hiszen az ember nem érzékeli, hogy a földgolyó gömbölyű, így a nap járása horizontális ereszkedésként tapasztalható). Másrészt a természeti jelenségek (mint például a nap által vetett árnyék) az első időmérő szerkezetek létrehozását tették lehetővé, vagyis az ismeretszerzés eszközei is. A nap és az általa a vízfelszínre vetett tükröződés felülete (amely Nemes Nagy költészetének visszatérő motívuma, például a *Balaton* című versben is megjelenik) itt a homokóra vizuális képét szituálja, olyan egyszerű gépezetként tünteti fel, amelynek a működését a földgolyóra egyedileg jellemző fizikai erő, a gravitáció vezérli. Mind a vizuális metafora, mind pedig a kijelentést korlátozó, a nyelv reprezentatív funkciójának felszámolására irányuló, a verbális kifejezést megkésetttségében és pontatlanságában tételező mondataalakzatok a dolgok identitásának rögzíthetetlen-ségét teszik nyilvánvalóvá. Bár úgy látszik, a horizonton

³⁸ FLUSSER, Vilém: *A technikai képek univerzuma felé*. Ford. MALECZKI József = Artpool Művészetkutató Központ, Archiv, <https://artpool.hu/Flusser/Univerzum/03.html>

³⁹ SIMMEL, Georg: *A nagyváros és a szellemi élet* = Uő: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1973, 543–557.

⁴⁰ Vő. HÓDOSY Annamária: *Veganstruktúra, avagy bevezetés a fitoszemiológiába* = *Apertúra*, 2022, ősz <https://www.apertura.hu/2022/osz/hodosy-veganstruktio-avagy-bevezetes-a-fitoszemiologiaba>

⁴¹ NEMES NAGY: *i. m.* (2016), 168.

eltűnő és a vízfelszínen újrálétesülő nap, valamint a fentről lefelé mozgó homokszemek azonosak, valójában sem a nap és a hozzá hasonló tükröződés, sem a homokóra fenti tartályából a lenti csészébe kerülő, fizikai tulajdonságukat csak minimálisan (például a súrlódás vagy a hőhatás) következtében módosító homokszemek nem tekinthetők identikusnak egymással. Az első esetben a kép létesülése, a második esetben az anyag részecskéinek az elrendeződése, egymáshoz és a befoglaló tartályszerű tárgyhoz való viszonya hozza létre a differenciát (a kompozíció elemei, a struktúra ugyanaz, de a jel helyzete játékosan változik⁴²).

A „voltaképpen” ritkított szedése (amely mind az első kötetbeli megjelenés során, a *Között* címűben, mind pedig a gyűjteményes kötetben következetesen szerepel), arra készíttet, hogy betűről betűre, az olvasás tempóját lassítva olvassuk ki a határozószót, a tipográfia metapoétikus módon megjelöli a ritmusváltást, és a hangzóság második versszakban való megjelenését előlegezi meg: „És lent a lámpák csattogásai / a drótkötélen imbolyogva, / a huzalok e természeti hangja, / mit nem vezérel más, csupán a szél.” A társadalmi tér lenyomataként működő huzalok és lámpák, valamint a természet együttes működése lesz az idő mértéke: a légnyomástól, légköri folyamatoktól és domborzati viszonyoktól befolyásolt szélmozgás auditív jellege, ritmusa informál az ökoszisztéma és az épített környezet idejéről is, másrészt persze arról is, hogy nemcsak a természeti és a társadalmi, hanem a privát és a nyilvános is egymásba ér. A megfigyelő által megfigyelt lámpa és a drótkötél egyszerre a magántér (a megfigyelés helye) és a nyilvános tér (az utca) része: „A nyilvános tér a kábeleknél [...] köszönhetően behatol a magántérbe. A magántér a készülékeknek [...] köszönhetően behatol a nyilvános térbe. A városban nincs semmi valóban nyilvános, vagy privát.”⁴³ A vers azt a tapasztalatot teszi többféle kódrendszer segítségével hozzáférhetővé, hogy az idő nem enged vissza egy korábbi állapotba, bárhogymérjük, tapasztaljuk, a dolgok lényegisége már nem ugyanaz. A har-

madik versszak ezt explicit módon, a látás és a nyelv médiuma szempontjából is reflektálja: „Ezek már más beszédek, / ezek az önmaguk mögé / lecsúszó helyettesítések, / a vissza-vissza integettetések, / ezekkel már sietni kell.” Az elgondolhatóság és leírhatóság radikálisan kitágítja a térfogalmat, és végtelenített ciklusként teszi értelmezhetővé az időt. A „nézés” gesztusa így a befogadás eszköze és akadályja is egyben, ahogy a nyelvi elemek látványra való vonatkozása is egyszerre szolgálja a megragadást és a felülírást. A látvány érzéki hozzáférhetőségének, tehát a „látásnak” a szkepszise a nyelvi szkepszissel együttesen van jelen. Poetológiai szempontból „a képek »majdnem«-státusza Nemes Nagynál felveti továbbá a kérdést, hogy ez a státusz mennyiben mehet át a »mintha«-dimenziójába, azaz a kép textuális szupplementarizálódásába, írásszerűségébe, fikcionalizálódásába.”⁴⁴ Másrészt azonban a költői nyelv a természet működésének mechanizmusait rögzíti, hiszen – ahogy Heisenberg Einstein relativitáselméletére utalva megfogalmazza – „mindnyájan azt hinnénk, pontosan tudjuk, mit jelent az »egyidejűség« fogalma; még akkor is, ha egymástól nagy távolságban lejátszódó eseményekről van szó. De tévedünk. Mert ha megkérdezzük, mi módon lehetne eldönteni, hogy két esemény valóban egy időben zajlik le, és azután a különböző igazoló eljárások eredményeit összehasonlítjuk – nos, akkor maga a természet vezet rá bennünket, hogy a kérdésre kapott válaszaink korántsem egyértelműek: nagymértékben függenek a megfigyelő mozgásállapotától. Tér és idő tehát nem lehet független egymástól, mint azt régebben hitték.”⁴⁵

Nemes Nagy Ágnes idézett szövegeiben a természet tapasztalati kódjai nem érzékelhetők teljességükben, a fragmentumok közé egyrészt a természetről való tudás, ismeret, másrészt az ember alkotta tér szituálása íródik be: ez bizonytalanítja el, és ez teszi egyúttal lehetségessé, hogy a dolgok, változatos fénytörésekben és viszonylagos távolságokban, a költői nyelv közegében végül is valamilyen mértékig meghatározhatóvá váljanak.

⁴² „E mező [a nyelv] csak azért teszi lehetővé a pótlólagos helyettesítéseket, mert ő maga véges, vagyis azért, mert ahelyett, hogy ki-meríthetetlen mező lenne, mint a klasszikus hipotézisben, ahelyett, hogy túl nagy lenne, inkább hiányzik belőle valami, mégpedig a középpont, amely leállítja és megalapozza a helyettesítések játékát. [...] a játéknak ez a mozgása, melyet a középpontnak és az eredetnek a hiánya, illetve távolléte tesz lehetővé, a pótlólagosság mozgása.” DERIDA, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok disz-kurzusában*. Ford. GYIMESI Tímea = *Helikon*, 1994, 1–2. sz., 31.

⁴³ FLUSSER, Vilém: *„A város: hullámvölgy a képözönben”*. Ford. SCHEIN Gábor = *Pannonhalmi Szemle*, 2004, 2. sz., 20.

⁴⁴ LŐRINCZ Csongor: *Poetológia, nyelvészlelet és irodalomfogalom összefüggései Nemes Nagy Ágnes esszéiben = „folyékony szobor...”* i. m. (2017), 131.

⁴⁵ HEISENBERG: i. m. (1983), 36.

Átalakuló világ

Minden fontosabb annál, ami mindennél fontosabb

Amint egyre jobban átlátjuk a létünket fenyegető katasztrofák összefüggéseit, annál inkább érezzük a késztetést, hogy mindennapi, aktuális dolgokkal foglalkozzunk helyettük – a megnyugtató, édes tudatlanság állapotában. De egyre nehezebb letagadni azokat a globális krízisjeleket, amelyeket Magyarországon és a nagyvilágban tapasztalunk.

Homo fragilis

Az ember öntudattal bíró lény, és ez nagyon nagy érték, ám az ára is hatalmas: az elmúlás okozta örök félelem. A tudat, hogy ami született, az meg is hal. Ez az elnyomott félelem kényszeríti az elménket a kapaszkodót jelentő múltba és a reményt nyújtó jövőbe. Mert a legtöbb ember hisz az értelmes, egyre jobba és szebbé váló jövőben. Abban a generációkon átívelő ígéretben, hogy a gyermekeire jobb élet vár majd. De ennek a végére értünk.

Itt az ideje elgondolkodnunk annak a lehetőségén, hogy elkéstünk a teljes bolygót érintő környezeti katasztrofára elhárításával, és az minden következményével együtt eljön, még a ma élő emberek életében. Pontosítsunk: a hetven év alatti korosztályok mindegyikének életében. Elvesztettük az irányítást, de talán soha nem is volt a kezünkben. Ez a hatalmas veszély létében fenyegeti az emberiséget. Ez nem jelenti, hogy mindenki és minden elpusztul. De a világunk, ahogyan eddig ismertük, a felismerhetetlenségig átalakul.

Miután elfogadtuk a környezetünk összeomlásának lehetőségét, mi marad számunkra? Hová leszünk a magunk, családunk és tágabb közösségünk jövőképe nélkül? Hol találjuk meg a tudatunk egészséges létezéséhez szükséges értelmet az életünkben? Mindennél természetesebb, hogy amennyiben az embert, különösen, ha szülő is, miután számol a fenti lehetőséggel, elfogja a kétségbeesés, kínozza a szorongás, előnti a bánat. Lényegében gyászol, még ha nincs is ennek tudatában. A lehetőségeket, amiket elmulasztott, az éveket, amelyeket nem élhet meg, és a hozzá legközelebb állókat, ahogy átérzi a félelmet és a fájdalmat, ami rájuk vár, ahogy a körülöttük lévő világ összeomlik.

A Földanyát nem kell féltetni, megrázza magát, öngyógyító (immunválasza már beindult), s ha kell, pihen félmillió évet. Ő rendben lesz. De a természet alkotóelemei,

a növények, az állatok már rendkívüli módon megsínylik, és tömegesen tűnnek el. Az a lény lesz legkevésbé képes alkalmazkodni a változásokhoz, amelyik okozta: az ember. És elsősorban az emberiség által teremtett mesterséges világ. Személyes és kollektív szintű változásokat magában foglaló, mélyreható alkalmazkodásra van szükség, amely segíthet, hogy felkészüljünk társadalmaink éghajlatváltozás okozta összeomlására, és hogy ezzel a tudattal együtt tudjunk élni. Olyan, megvalósítható tervre, amely nem hitegeti az embereket azzal a feltételezéssel, hogy jelenlegi gazdasági, társadalmi és politikai rendszereink kellően rugalmasak, hogy alkalmazkodjanak a hatalmas kihívásokhoz, és így változatlanul fennmaradjanak.

A társadalmi összeomlás megkezdődött, fokozatosan vagy hirtelen, de véget vet azoknak az öröknek hitt, valójában fenntarthatatlanul működtetett rendszereknek és értékeknek, mint az élelmiszer-, víz- és energiaellátás, biztonság, lakhatás, állam, erkölcs, esélyegyenlőség. Az embertömeg nem képes túllépni a saját árnyékán, és nehéz körülmények között különösen alkalmatlan magasabb értékek védelmezésére. A folyamat elkerülhetetlen, mert az emberiség nem tud elég gyorsan, elég sokat tenni ahhoz, hogy fenntartsa és megóvja víz- és élelmiszer-ellátását a környezeti hatásoktól.

Akik elfogadják, hogy a komplex társadalmak összeomlásának valószínűsége egyre nő, ők alkotják majd azokat az első közösségeket, akik tudják: nem maradt mára fontosabb feladat, mint a felkészülés. A cél pedig nem lehet más, mint enyhíteni az összeomlás okozta testi és lelki károkat. Ez a krízisre adott közösségi szintű válasz lényege, és nem az, hogy egyesek a barlangjaikban tovább élnek majd túl, mint mások.

Változások kora

A fenyegető valóság fokozatosan bontja ki magát, és arra mutat, hogy nagyon közel lehetünk ahhoz a ponthoz, ahonnan a jelenlegi életmódunk rendkívül távolinak tűnik majd. Azonban a problémahalmaz nem egyetlen nagy, katasztrofális esemény formájában sújt majd le ránk a jövőben, hanem már benne élünk. Ez lett a valóságunk. Lesznek olyan nagy, mérőföldkönek számító események, amelyek eszünkbe juttatják, merre is tartunk, de a nukleáris világháborút leszámítva kevés az esélye annak, hogy

bekövetkezik olyan globális esemény, amely kezdetét jelentheti az átmenetnek, amely valódivá tenné számunkra a változást, és rávenne minket arra, hogy másképpen gondolkodjunk és cselekedjünk az életünkkel kapcsolatban.

A körülményeink egyre romlanak, de az egyének szempontjából nézve mindig csak kicsit, és nem egyszerre, egyetlen, drasztikus átalakulással. Így a környezetünk összeomlása még csak növekvő háttérzajt jelent, de az egyre szélsőséesebb események már a mindennapok részévé váltak. Daniel Pauly írta le a halászoknál megfigyelhető „változó alapvonal szindróma” nevű jelenséget. Ha egy halfajtát száz év alatt fokozatosan a teljes kihalásig halásznak egy adott területen, akkor ilyen időtávon drámai a változás, de ezt egyetlen halászgeneráció sem éli át közvetlenül. Minden nemzedék csak azt tapasztalja meg, hogy a hal az akkor ismert mennyiségben van jelen. Azt látják, hogy mire visszavonulnak, már csökkent a számuk ahhoz képest, amikor elkezdték, de a következő nemzedéknek már ez a csökkent mennyiség számít normálisnak. Tehát senki nem tapasztalja meg közvetlenül az egész folyamatot a halbőségtől a kipusztulásig, de még csak akkora változást sem él meg senki, amiért tenni akarna ellene. Általánosságban generációs amnéziának nevezik azt, hogy minden nemzedék a saját körülményeit tekinti természetesnek.

A következő harminc év valószínűleg folyamatos, megszokott létünket lassan felörlő katasztrófára hasonlít majd: hozzá fogunk szokni minden új sokkhoz, a brutalitás és az új normalitás egyes formáihoz, míg egy nap felnézve a képernyőinkről új, sötét korban találjuk magunkat – fel-

téve, hogy nem vagyunk már ott. Mert bármi lesz is a kiemelése a következő időszaknak, akár sikerül gyors és radikális társadalmi változás során lemondanunk a fosszilis üzemanyagokról, és megpróbáljuk kordában tartani az éghajlatváltozást, akár (valószínűbb forgatókönyvként) az egyre kezelhetetlenebb krízisek sora vet véget a fosszilis kapitalista civilizációnak, de annak az életmódnak, amelyet mi jó életként ismerünk, vége lesz.

Melyek jövőbeli ábrándképeink? A folyamatos gazdasági növekedés, a végtelennek gondolt technológiai fejlődés, az a globális piac, amely képes kielégíteni a legkülönbözőbb, burjánzó fogyasztói vágyakat. Ilyen a korlátlan lehetőség, hogy könnyedén nagy távolságra utazzunk, az egész éves mezőgazdasági bőség, a végtelen mennyiségben rendelkezésre álló szintetikus anyagok, amelyekből olcsó, jó minőségű termékek lesznek, a légkondicionált környezetek, az emberi élvezet számára fenntartott vadon, a tengerparti és hegyvidéki nyaralások. De ilyen a jobb élet gyermekeink számára, a biztonság a természeti katasztrófák elől, a bőséges, tiszta víz, az otthonok, autók, földek és más javak bőséges tulajdonlása, az emberi szabadság, amit úgy értünk, hogy megválaszthatod, hol élsz, kit szeretsz, ki vagy te és miben hiszel. És végül a stabil klíma, amely biztonságos háttérként szolgál életünkhöz.

Ha látjuk az egyre szélsőséesebbé váló tömeges mozgódásokat a világ nagyvárosaiban, akkor egy dolgot ne tévesszünk szem elől: a várható kockázatok és az ezekből fakadó események közül lényegében még semmi nem következett be. Van víz- és energiaellátás, kapható – viszonylag olcsón – élelmiszer a boltokban, van közbizton-

Környezet-
szennyezés
Ghánában,
2018
Fotó: Muntaka
Chasant
© Wikimedia
Commons



ság, nem omlott össze a bankrendszer, létezik és igen magas színvonalú az egészségügyi ellátás.

Tehát amikor azt látjuk, hogy emberek tömegei mennek az utcákra, mert elégedetlenek a sorsukkal, és úgy fejezik ki, hogy törnek, zúznak, gyújtogatnak, akkor töprengjünk el azon, mi várható majd abban az esetben, amikor az említett katasztrófák bekövetkeznek. Mit várhatunk majd akkor embertársaink jelentős tömegeitől, amikor nem lesz mit enniük, és a „szellempénz”, amiről azt gondolták, hogy az övék, nem áll többé a rendelkezésükre?

És végül: van-e fogalmunk a mostanság átéltek alapján arról, mennyire közel is lehet jelenlegi életünkhöz mindez?

Rendszerszintű összeomlás

Ebben az összefüggésben az összeomlás olyan jelentős, negatív irányú változást jelent, amely folyamat során egy már létező, bonyolultabb összetettségű szintről egy sokkal egyszerűbb állapot felé mozdul el egy rendszer. Ez különböző területeken eltérően mehet végbe: rendezetten vagy zűrzavarosan, tervezetten vagy spontán. Nem szükségszerűen hozza magával az emberi faj kipusztulását, és – mint említettem – nem feltétlenül jelent egyszeri, hirtelen, globális léptékű eseményt. Sőt, minél inkább elnyúlik, annál inkább válik hanyatlássá.

Összeomlason Jared Diamond az emberi népesség méretének és/vagy politikai/gazdasági/társadalmi összetettségének drasztikus csökkenését érti jelentős területen, hosszabb időre. Az összeomlásnak gyorsnak kell lennie, tehát legfeljebb néhány évtized alatt bekövetkeznie, és a társadalmi/gazdasági/politikai rendszer jelentős felbomlásával járnia. A kevésbé súlyos következményekkel járó vagy hosszabb ideig elnyúló folyamatokat hanyatlásnak kell tekintenünk. Az összeomlás/hanyatlás jelei: alacsonyabb társadalmi rétegzettség és differenciálódás; az egyének, csoportok és egyes területek kisebb gazdasági és foglalkozások szerinti specializációja; csökkenő szintű központosított ellenőrzés, ami a különféle gazdasági és politikai csoportok kisebb mértékű szabályozása és integrációja az elit részéről. Ilyen a viselkedésnormák és ezek betartásának, illetve betartatásának visszaszorulása; egyre kevesebb beruházás a civilizáció meghatározó elemeibe, mint építészet, művészet, irodalom; távolodás a központi részek és a perifériák között; az erőforrások egyenetlenebb és csökkenő szintű elosztása, illetve megosztása, kereskedelme és újraelosztása; alacsonyabb koordináció és szerveződés a személyek és csoportok között; az egy adott politikai egységbe integrált területek csökkenése.

Joseph Tainter szerint egy társadalom összeomlása akkor következik be, amikor összetett és érett társadalmi/gazdasági/politikai rendszerei gyorsan és általánosan fel-



bomlanak. Az „érett” kifejezés fontos. Arra utal, hogy az összeomlás szélén álló társadalom, már több mint egy-két generáción át az összetettségnek ezen a szintjén áll, vagy legalábbis ebbe az irányba halad.

Az összeomlás öt szakasza

Az összeomlás minden szakasza okoz megfigyelhető változásokat a környezetben, ezek fokozatosak lehetnek, míg a mentális fordulat meglehetősen gyors. Általános kulturális jelenség, hogy (talán egy bolondot leszámítva) senki nem akar az utolsó bolond lenni, aki még elhisz egy hazugságot.

Pénzügyi összeomlás. A „szokásos üzletmenetbe” vetett hit elvész. A múlt eseményei alapján már nem tűnik kiszámíthatónak a jövő, így a kockázatok kezelése és a pénzügyi eszközök garانتálása ellehetetlenül. A pénzügyintézetek fizetéseképtelenné válnak, a megtakarítások elvesznek, a tőke elérhetetlenné válik.

Gazdasági összeomlás. A „piac mindenhatóságába” vetett hit elvész. A pénz leértékelődik és/vagy nehezen elérhetővé válik, az árukat felhalmozzák, az import- és kiskereskedelmi láncok felbomlanak, és az alapvető szükségletek széles körű hiánya válik általánossá.

Politikai összeomlás. Az „állami gondoskodásba” vetett hit elvész. Mivel a hiány enyhítésére és az alapvető szükségletek biztosítására tett hivatalos kísérletek nem járnak sikerrel, a politikai intézmények elveszítik legitimitásukat és relevanciájukat.

Társadalmi összeomlás. Az „embertársaid gondoskodásába” vetett hit elvész. A helyi karitatív szervezetek vagy egyéb csoportok, amelyek az állam kiesése után kezeltetett vákuumot hivatottak betölteni, az erőforrások

Atombomba-
teszt Bikini
szigetén,
1946
Fotó:
San Diego Air
and Space
Museum Archive
© Wikimedia
Commons

szűkössége és az egyre terjedő konfliktusok miatt ellehetetlenülnek.

Kulturális összeomlás. Az „emberiség jóságába” vetett hit is múlttá válik. Az emberek fokozatosan elveszítik a kedvességre, nagylelkűségre, figyelmességre, őszinteségre, együttérzésre és szeretetre való képességüket. A nagyobb közösségek felbomlanak, és családok, illetve egyének küzdenek a szűkülő erőforrásokért. Új vezérelvvé a „halj meg te ma, hogy én élhessek holnap” válik.

Sokan úgy látják, hogy az első komoly válsághullám után lényegében az összeomlás következik. Ezzel szemben valószínű, hogy a krízist szakaszos és részleges felépülés követi, majd újabb, mélyebb válságok sora, és ez a ciklus újra és újra ismétlődik. Ezért nem lehet eredményes az összeomlás lehetőségét egyetlen paraméter mentén vizsgálni. Hiszen az összeomlás folyamat, nem pedig esemény. Az ipari civilizáció összeomlása jó ideje zajlik körülöttünk, és azután is tart majd, hogy már egyikünk sem lesz életben.

Az összeomlás különböző embereknél más-más időpontban következhet be. Valójában sohasem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy világszinten megtörtént-e vagy sem. Ám azt, hogy minket, a családunkat, az otthonunkat érintette-e, tudni fogjuk. Az összkép néha csak jóval később, történelmi távlatból állhat össze. Egyénileg nem tudhatjuk, ténylegesen mi történt a világban, csoportként pedig nem tudunk megegyezni egy közös válaszban sem.

Tehát a folyamatok rendkívüli összetettsége és a lehetséges forgatókönyvek széles skálája miatt ez nem egy pontosan meghatározható esemény. William Gibson szerint „az összeomlás már elérkezett, csupán nem elég egyértelmű még mindenki számára”. Annyi bizonyos: az ökológiai összeomlás már zajlik, és drasztikusan érinti a Föld számos életformáját. De sokaknak ez egyelőre csak kisebb kényelmetlenséget jelent, mások talán még észre sem vették a körülöttük történő eseményeket.

Elkerülhetetlen?

Széles körben vitatott az összeomlás elkerülhetetlensége. Hiszen nehéz megítélni annak lehetőségét, hogy az emberek képesek-e vagy szándékukban áll-e változtatni azon tudatos vagy öntudatlan viselkedésükön, amely előre kiszámítható eredményre vezet. De kijelenthető, hogy az összeomlás mindenképpen elkerülhetetlen, amennyiben a jelenleg zajló folyamatok érdemben nem változnak, vagyis az emberiség az eddigi pályáján halad tovább. Annak képessége, hogy elképzeljük az elkerülhetetlent vagy a roppant valószínűt, abban rejlik, hogy megértjük-e az összeomlás lehetőségét és azt a számos tényezőt, amely ide vezetett.

A globális ipari civilizáció közeli összeomlásának igazolásához két dolgot kell bizonyítani. Az első a fosszilis tüzelőanyagok, ipari, mezőgazdasági és egyéb nyersanyagok, az édesvíz, a termőtalaj végeessége, valamint annak bemutatása, hogy ezen erőforrások közül sok már túl van a mindenkori kiaknázási csúcson, vagy hamarosan eléri azt. A második annak bizonyítása, hogy ezek az erőforrások túl szűkösek ahhoz, hogy lehetővé tegyék a folyamatos bővülésre alapozott globális ipari gazdaság növekedését, ezért a lehetséges végeredmény sokkal inkább összeomlás, mint lassú és folyamatos hanyatlás, amely évszázadokig folytatódhat anélkül, hogy egyértelmű történelmi végponthoz érne.

A Föld fizikailag véges, önszabályzó organikus, komplex rendszer, amelyben az emberiség, mint alrendszer, feladja együttműködő és alkalmazkodó stratégiáját, kiiktatja a szabályozó folyamatok egy részét, és folyamatosan exponenciális növekedésre törekszik a többi élőlény erőforrásainak felhasználásával. Azonban a felszámolt biológiai visszacsatolásokat, szabályozókat nem helyettesítettük etikai, racionális alapú társadalmi szabályozókkal.

A kezdeti dinamikus egyensúlyi állapot ezért fokozatosan felborult, amit csak egyre több befektetett energia árán lehet ellensúlyozni. Amikor az exponenciális növekedés eléri az erőforráskészletek határait, a rendszer összeomlik, majd átrendeződik, és ezzel új ciklus kezdődik. Ez belátható időn belül megtörténik, mert a „fejlődési zsákutca” végére értünk.

Mivel a potenciális összeomlás következményei rendszerszintűek, a nemzetállamok képtelenek ezeket határaikon belül kezelni. Az ökológiai és erőforráskrizis kölcsönhatásba lép a fennálló társadalmi és gazdasági folyamatokkal, például az egyenlőtlenséggel, így fokozza azok mértékét és súlyosbítja a hatásait. Szélsőséges esetben a környezeti összeomlás akár az emberi rendszerek katasztrofális, gyors és fékezhetetlen összeomlását is előidézheti, amikor a gazdasági, társadalmi és politikai sokkhatások a globálisan összekapcsolt összes emberi rendszeren végigsöpörnek majd. Így tehát fokozott rugalmassággal kell felkészülnünk a társadalom minden területét (az infrastruktúrát, a piacokat, a politikai folyamatokat, a társadalmi összetartást és a globális együttműködést) érintő környezeti összeomlás következményeire. Hiszen nem változtathatunk meg mindent, amivel szembekerülünk. Viszont semmin sem változtathatunk, amivel nem nézünk szembe.

A megbékélés folyamata

Az összeomlás közeledő valóságával megbirkózni folyamatos feladat. Az információ feldolgozása és mentális egészségünk megőrzése e folyamat során kritikus jelen-

tőségű, mivel a szorongás és a depresszió megjelenése természetes reakció. Amikor a kibontakozó globális válság megértéséről van szó, úgy tűnik, hogy mindannyian elférünk valahol a tudatosság folytonossága mentén, amelyet öt szakaszra oszthatunk:

Édes tudatlanság

Ezen a ponton nem léteznek alapvető problémák, csupán az emberi természet és viselkedés néhány olyan jelensége, amely a megfelelő módon orvosolható. Az emberek, akik ebben a szakaszban élnek az életüket, hajlamosak boldog közönnyel élni, „valóban” fontos dolgokon bosszankodni vagy éppen örövendezni.

A komoly probléma felismerése

Legyen szó éghajlatváltozásról, túlnépesedésről, környezetszennyezésről, energiaválságról vagy társadalmi igazságtalanságról, az adott probléma teljesen eluralja az embert. Ebben a szakaszban az illető általában lelkes aktivistává válik, és hangját hallatva kampányol egy ügy érdekében, miközben többnyire közönyös más problémákkal szemben.

Számos probléma tudatosulása

Amint az emberek különböző témákkal kapcsolatban több meggyőző információval szembesülnek, érthetőbbé

válik számukra az összetettség léptéke és jelentősége. E ponton megjelenik a problémák fontossági sorrendjének dilemmája, aszerint, hogy mennyire súlyos, illetve közeli. Az emberek ebben a szakaszban telítődhetnek: hajlamosak, hogy ne ismerjenek fel és fogadjanak el új problémákat. Például, ha valaki elkötelezett a társadalmi igazságtalanság és az éghajlatváltozás elleni harc mellett, nem ismeri fel az erőforrások kimerülésének problémáját. Úgy érezheti, a problémák halmaza már így is elég összetett, és minden új aggály csak csökkenti az erőfeszítés eredményességét, amelyet a „legfontosabb probléma” megoldására kell összpontosítani.

A számos probléma összefüggésének tudatosulása

Annak belátása, hogy az egyik probléma megoldására tett erőfeszítés súlyosbíthatja a problémát egy másik területen, a széles látókörű, rendszerszintű gondolkodás kezdetét jelenti. Ugyancsak ezt az átmenetet jelzi, ha a helyzetet nem csupán létező problémák halmazának, hanem szükségszerű következményekre vezető ok-okozati összefüggések folyamatának látja az ember. Ez az a pont, ahol először szembesülhet annak lehetőségével, hogy talán nincs megnyugtató megoldás. Akik a felismerés és a tudatosulás e pontján állnak, hajlamosak hasonló gondolkodású emberekkel körbevenni magukat, hogy kicseréljék ismeretei-

Kilátás egy műanyag szeméttel borított strandra Santa Luzia szigetén, Zöld-foki Köztársaság 2021
Fotó: Victor Rault
© Wikimedia Commons



ket és jobban megértsék a folyamatokat. Ezek a csoportosulások jellemzően kicsik, egyrészt, mert a személyes párbeszéd elengedhetetlen az ismeretszerzés ilyen mélységeihez, másrészt nagyon kevesen vannak, akik már eljutottak az összefüggések megértésének erre a szintjére.

Annak felismerése, hogy a folyamatok az élet minden területét érintik

Ez magában foglalja mindazt, amit és ahogyan teszünk, a kapcsolatunkat egymással és a többi élőlénnel vagy Földünk fizikai valóságával. Innentől kezdve mindezek ismeretében döntünk közös ügyeinkről. Az elkerülő „megoldás” is más értelmet nyer, nem lesz, mert nem lehet többé központi kérdés.

*

Azok számára, akik a felismerés legutolsó szintjére érkeztek, a depresszió valódi kockázatot jelent. Végül is egész életünk során azt tanultuk: a holnap reménye abban rej-

lik, hogy ma képesek vagyunk megoldani a problémáinkat. Ha eltűnik az emberi találékonyság, amely képes lenne kiemelni minket szorult helyzetünkből, a remény lehetősége úgy tűnhet el, mint a gyertyaláng fénye, amelyet a kétségbeesés fullasztó sötétsége válthat fel.

Hogy ki miként birkózik meg a kétségbeeséssel, személyes dolog. Ám úgy tűnik, hogy jellemzően két utat követünk, hogy megbékülhessünk a helyzettel. Ezek nem zárják ki egymást, sőt a legtöbben a kettő valamely elemével élünk majd. Ezt nagyban meghatározza a lelki és szellemi érettség, ahogy az ember személyisége is. Cselekvő vagy szemlélő típus. Felkészül és alkalmazkodik, vagy megbékél és elfogad. Hiszen bárki szabadon hozhat az életével kapcsolatban döntést – kevésbé, ha szülő –, és az nem jó vagy rossz, hanem az övé. De ezt felelőséggel csak akkor teheti, ha szembenézett a valósággal.

Ahogy az idő halad, egyre aggasztóbb folyamatok bontakoznak ki a szemünk előtt, és mind többen kérnek tanácsot. Sorsdöntővé válhat, hogy hányan lesznek, akik támaszt jelentenek a másoknak.

AJÁNLOTT IRODALOM

- ALEXANDER, Samuel – FLOYD, Joshua: *Carbon Civilization and the Energy Descent Future*. Melbourne, Simplicity Institute, 2018
- BARDI, Ugo: *Before the Collapse. A Guide to the Other Side of the Growth*. Cham, Springer Nature, 2020
- BARDI, Ugo: *The Seneca Effect. Why Growth is Slow but Collapse is Rapid?* Cham, Springer Nature, 2017
- BENDELL, Jem: *Breaking Together. A Freedom-Loving Response to Collapse*. Bristol, Good Works, 2023
- BENDELL, Jem: *Deep Adaptation. Navigating the Realities of Climate Chaos*. Cambridge, Polity Press, 2021
- DIAMOND, Jared: *Collapse. How Societies Choose to Fail or to Succeed*. New York, Penguin Group, 2005
- GOODELL, Jeff: *The Water Will Come. Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World*. New York, Little Brown and Company, 2017
- HEINBERG, Richard: *Afterburn. Society Beyond Fossil Fuels*. Gabriola Island, New Society Publishers, 2015
- HEINBERG, Richard: *The Party's Over. Oil, War, and the Fate of Industrial Societies*. Gabriola Island, New Society Publishers, 2005
- HIGGS, Kerry: *Collision Course. Endless Growth on a Finite Planet*. Cambridge, MIT Press, 2014
- JAMAIL, Dahr: *The End of Ice. Bearing Witness and Finding Meaning in the Path of Climate Disruption*. New York, The New Press, 2019
- KLARE, Michael T.: *Resource Wars. The New Landscape of Global Conflict*. New York, Owl Books, 2002
- MANNING, Richard: *Against the Grain. How Agriculture Hijacked Civilization*. New York, North Point Press, 2005
- MEADOWS, Donella – RANDERS, Jorgen – MEADOWS, Dennis: *Limits to Growth. The 30-Year Update*. Vermont, Chelsea Green Publishing Company, 2004
- MOORE, Jason W.: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Oakland, PM Press, 2016
- ORLOV, Dmitry: *The Five Stages of Collapse. Survivor's Toolkit*. Gabriola Island, New Society Publishers, 2013
- SERVIGNE, Pablo – STEVENS, Raphaël – CHAPPELLE Gauthier: *Another End of the World is Possible*. Cambridge, Polity Press, 2021
- SERVIGNE, Pablo – STEVENS, Raphaël: *How Everything Can Collapse? A Manual for Our Times*. Cambridge, Polity Press, 2020
- SWAN, Shanna: *Count Down*. New York, Scribner, 2020
- TAINTER, Joseph A.: *The Collapse of Complex Societies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- WELZER, Harald: *Climate Wars. What People Will Be Killed For in the 21st Century?* Cambridge, Polity Press, 2012
- ZEHNER, Ozzie: *Green Illusions. The Dirty Secrets of Clean Energy and the Future of Environmentalism*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2012

Magyar írók otthonukban

Az *Uj Idők* sorozata 1903–1913¹

„Az *Uj Idők* mai számában megkezdjük a magyar írók otthonának képekben és írásban való sorozatos ismertetését. Azt hisszük, örömet szerzünk olvasóinknak, ha sikerült fényképek segítségével elvezetjük őket abba a környezetbe, ahol egyik-másik tollforgató kedvencük él és ír. Az író erősen kifejtett egyénisége tudatosan vagy ösztönszerűen érvényesülni szokott lakásának berendezésében és kedves bútorainak s tárgyainak csoportosításában is; a képek tehát, amelyeket olvasóinknak bemutatunk, már ez okból is igényt emelhetnek érdeklődésükre.”² Ezekkel a sorokkal indította meg 1903-ban új sorozatát Herczeg Ferenc hetilapja, amely 1913-ig közel negyven otthonba engedte bepillantani az olvasókat. A kezdeményezés nem példa nélküli sem az európai, sem a hazai illusztrált sajtóban, de a megvalósítás több egyedi vonást is mutat.

Írói otthonok és a nyilvánosság: az író különleges lény vagy hétköznapi ember?

A XIX. században a polgárosodással a saját otthon az önállóság, a függetlenség, az ambíció és a siker megtestesítőjévé vált, rendezettsége a lakója életének rendezettségét tükrözte. A század folyamán megnőtt az intimitás és a saját személyes tér iránti vágy. Az otthon a család és a biztonság képzetét nyújtotta a polgárság számára, szemben a külvilág idegenségével és a „kívül” leselkedő veszélyekkel. Az irodalomban és a művészetekben egyre több lett az otthonábrázolás. A lapokban megjelentek a lakberendezéssel kapcsolatos írások, hirdetések. Bár az otthon a magánélet par excellence helyszíne és önmagában a privát tér megtestesítője, a lakáson belül is elkülönült a társaságiasság „nyilvános” tere, valamint a külvilág számára (teljesen) elzárt magántér. Mindeközben a társadalom és a társasági élet megkövetelte a megmutatkozást: a „létezéshez” látszani is kell, és a közvélemény is egyre mohóbban várta a hírességek (otthoni) életének részleteit.³

Roland Barthes *Az író nyaral* című esszéjében azt írja, hogy az írói hivatás olyan nagy presztízsszerű, amelyet sem abahagyni, sem lejártni nem lehet. E felfogás azt sugallja, hogy az író még hétköznapi tevékenységei közben is megőrzi különlegességét.⁴ De vajon hogyan jelenik (jelenítik) meg otthonában, saját környezetében az író(t): különleges lényként vagy hétköznapi emberként?⁵

Az író híres emberré válásával az írói otthon – egyfajta gondolattársítással – a nagyközönség számára a(z élet)mű és ezáltal a szerző tükre lesz, ebből fakad az írónál tett látogatások jelentősége is.⁶ Az írói otthon éppúgy hozzátartozik az írói önreprezentációhoz,⁷ mint a megjelenés, testtartás, gesztusok stb. Az írói enteriőrök ábrázolása kezdetben a polgári otthon értékét erősíti, és egyfajta irodalmi szimbolikát kínál (és még a sajtóban megjelenített magántér is szemben áll a nyilvános tér társaságiasságával). Az író a saját környezetében, elsősorban a hozzá társított képzeteknek megfelelő szimbolikus díszletek között mutatkozik meg a nyilvánosság előtt. Ezzel párhuzamosan azonban már megjelenik az írói otthonok deszakralizációja is, ami egybeesik társasági helyszíneként való megjelenítésükkel a sajtóban.⁸ A leírások, bemutatások, riportok stílusa is sokféle (nemegyszer több, különböző hangvételt foglal magába). A „dicsőítő” leírások mellett a hangnem sokszor eltávolító, humorisztikus, olykor ironikus is, és a „látogató”, az újságíró is többször jeleníti meg magát a bemutatás során az íróval egyenrangú félként.

A híres kortársak fényképes bemutatása (és megmutatkozása) is műtermi felvételekkel kezdődött, amikor – a többi megörökítettéhez hasonlóan – ők maguk mentek el a műterembe, és a foglalkozásukra, hivatásukra legfeljebb valamilyen (mások által is használt) műtermi kellék emlékeztetett, vagy az öltözet, egy-egy kiegészítővel ábrázol(hat)ták külsőségeiben is az „alkotó, teremtő” szellemet.⁹ A század második felében azonban egyre több olyan felvétel, sőt, fotósorozat született, ahol már a fényképész lépett be a híres ember otthonába. A fényképezés technikai fejlődése, a pillanatfelvételeket lehetővé tevő újítások, a belső terekben készített felvételeket forradalmasító, füst nélküli villanófény,¹⁰ a klisék folyóiratokban való reprodukálásának lehetősége, a fényképezés általánossá válása mellett új műfajok (interjú, fotóriport) megjelenése is hozzájárult az otthonokban készült fényképsorozatok elterjedéséhez. A megjelenés és megjelenítés a bemutatott híresség számára is lehetőséget nyújt(hat)ott nemcsak arra, hogy „látszódjon”, hanem arra is, hogy befolyásolja, milyen módon mutatkozik meg.

Néhány külföldi és hazai otthonsorozat

Franciaországban a XIX. század második felében több olyan (fénykép)sorozat készült, amelyek közismert emberek (írók, művészek, színészek, közéleti szereplők) otthonaiba kalauzolják el az olvasókat. Paul Cardon fényképész – Dornac álnéven – az 1880-as évek végén indította *Nos contemporains chez eux* című sorozatát, amely keretében több mint kétszáz ismert, híres kortársát örökítette meg az otthonában, megszokott, jellemző, jellegzetes környezetében.¹¹ Az alig néhány évvel később, az 1890-es évek elején *Une heure chez...* címmel a *La Revue illustrée* képes folyóiratban indult, fényképekkel illusztrált interjú-sorozat a képek készítésének helyszínéről és a szereplőiről (az ábrázolt helyiségekről, a bemutatott személyiségek életviteléről stb.) is sok mindent elárult.¹² 1892 után más lapokban is megjelent az egyre népszerűbbé váló fotóriport (*Le Figaro illustré*, *Fémina*, *La Vie heureuse*, *l'Illustration*). Az otthonokat bemutató sorozatokra azonban nemcsak Franciaországban találni példát. Az *Ország-Világ* című folyóiratban utalnak például „nagy angol képes lapok[ra]”, „melyek az angol nagyúri házakat mutatták be olvasóiknak”, amire, az angol mintát követve, a magyar folyóirat is törekedett 1887-ben indult, *A magyar urak otthon* című sorozatában. Az olvasóit arisztokrata otthonokba invitáló sorozatból végül csak néhány rész jelent meg, amely fővárosi főúri paloták és vidéki (vár)kastélyok termeit mutatta be számos képpel és (általában) a berendezés leírásával. A szövegek esetenként a családokról is szolgáltatott érdekességekkel (műgyűjtésről, különböző tevékenységekről és szórakozásokról is kaphatott információt az érdeklődő olvasó). A sorozat bevezetője szerint a képeket és az információkat a tulajdonosok bocsátották a lap rendelkezésére, sőt, utaltak olyan ígéretre is, hogy adott esetben maguk a főurak fognak írni otthonukról.¹³ A közölt képeken szinte kizárólag termek, műtárgyak, maga a környezet látható, alig néhány – távolról felvett – személy szerepel a kültéri felvételeken (a belső terekben senkit nem örökítettek meg).¹⁴ Ezzel szemben a XIX. század közepén indult és hosszú évtizedekig töretlen népszerűségnek örvendő családi lap, a *Vasárnapi Ujság* hasábjain a XX. század első évtizedeiben megjelenő otthonsorozatok magukat a képzőművészeket, színésznőket, operaénekeseket, építészeket is megjelenítették saját környezetükben. Látható, hogy a magyar lapokban is nemegyszer közöltek neves kortársakról enteriőrábrázolásokat, ezeknek azonban csak egy részét rendezték önálló sorozatba.

Az *Uj Idők* és a képek

Az *Uj Idők* szépirodalmi, művészeti és társadalmi képes hetilapként jelent meg minden vasárnap,¹⁵ és a gazdag

illusztrációs anyagban a különböző műfajok között különösen jelentős szerephez juttatták a fotográfiát, legyen szó portréról, csoport-, város- vagy valamilyen eseményt megörökítő pillanatképről.¹⁶ A közönség érdeklődésére számot tartó személyek bemutatása is sokféle: nemcsak műtermi felvételeket tettek közzé, hanem például különböző eseményeken és különböző helyszíneken készült fotókat is.

A – széles értelemben vett – portrék közül sok mutat be író, költő. A hetilapban szinte mindenkiről írtak a magyar irodalom alakjai közül: kortársakról és klasszikusokról, hazai írókról és olykor külföldiekről is, férfi és női szerzőkről egyaránt, bár nem azonos gyakorisággal és hangsúllyal. A portréhoz hozzátartozhattak az íróról magáról, a szeretteiről, különböző tárgyairól, kéziratairól és az őt jellemző helyszínekről és emlékhelyekről készült képek is. Ha valakit csak egyszer mutattak be a lapban, és képet is közöltek róla, akkor általában műteremben készült felvételeket tettek közzé. Azokat azonban, akikről többször is írtak (főként, ha minden különösebb apropó vagy aktualitás nélkül foglalkoztak velük),¹⁷ általában különböző környezetekben örökítették meg. Mindezek a megjelenések/megjelenítések összeadódtak, és együttesen formálták az íróról alkotandó képet. A kép és szöveg sokszor szorosan összefügg, olykor azonban két, külön egyéset alkotva adódik össze a tartalmuk. Ezen írások nagy része rövid életrajz, könyvismertetés és -ajánlás, vagy az irodalmi élet valamilyen eseményéről szóló beszámoló.

A lapban a kezdetektől jelentettek meg különböző épületekről készült ábrázolásokat is: középületeket (homlokzatukat és/vagy belső tereiket), de különböző (eseti) alkalmakhoz kapcsolódva olykor műtermeket és otthonokat is. Arra azonban sokkal kevesebb példa hozható, amikor a képeket rendszeresen, tematikus sorozatba rendezve adták közre. A leghosszabb ideig megjelenő és legtöbb részből álló sorozat magyar írók otthonába kalauzolta az olvasókat.¹⁸

A sorozat írói, fényképészei és szereplői; a szöveg és a kép viszonya

A *Magyar írók otthonukban*-sorozatban bemutatott szerzők névsora impozáns.¹⁹ Mindenekelőtt – célzottan – az *Uj Idők* szerzőit, belső munkatársait ismerhette meg otthonukban a közönség (és nemcsak a szépírókat, hanem újságírókat, köz- és ifjúsági írókat is),²⁰ de többen voltak közöttük más lapok, így például *A Hét* (fő)munkatársai is (amit magyarázhat, hogy több író egyszerre több lapnak is dolgozott, illetve, hogy indulásakor Herczeg Ferenc is *A Hét* munkatársai közé tartozott). Többeket az olvasók nemcsak műveiken keresztül, hanem a folyóiratban már korábban közölt (nagyreszt műtermi) felvételekről is

ismerhettek, a sorozat keretében azonban az alkotók személyes környezetébe kaptak meghívást. A „látogatások” közel fele esetben kötődtek valamilyen aktualitáshoz, az esetek szűk többségében azonban semmilyen különleges apropója nem volt a bemutatásnak.

Egy-két kivételtől eltekintve egyetlen fényképet tettek közzé az adott író otthonáról. Bár minden esetben kísérté hosszabb-rövidebb szöveg is a fényképet, a sorozat sem a szerzők (és fényképészek) személyét, sem a leírások műfaját, terjedelmét, stílusát tekintve nem (teljesen) egységes. A fényképészek és a képhez tartozó szövegek szerzői nem alkottak összeszokott páros(oka)t (vagyis nem egy alkotópáros készítette a sorozat egyes részeit), vélhetően vagy egy-egy adott alkalommal dolgoztak együtt,²¹ vagy egymástól függetlenül, külön-külön készítették el a képet, illetve szövegeket.

Az írások, bemutatások közel harmada a szerző neve nélkül jelent meg, és a képek alá is csak az esetek alig felében írták oda a készítőjük (professzionális fényképészek és fotóművészek) nevét. A legtöbb felvétel Békei Ödön munkája,²² de a későbbi években Kallós Oszkár, Székely Aladár és Müllner János is készített egy-két képet a sorozatba.²³

A szövegek, csakúgy, mint a képek, igen változatosak mind terjedelmük, mind stílusuk és tartalmuk tekintetében, ami éppúgy függ(het) a bemutatott író személyiségétől, mint a szövegíró talentumától és modelljéhez való viszonyától. „Arra tehát, hogy a magam képét élethíven megrajzoljam, aligha lennék képes, de egy-két intim valomást mégis tehetek, ha már az *Uj Idők* érdemesnek tart arra a kitüntetésre, hogy ősz fűrtjeimet a világ elé viszi. Hálából lehetőleg őszinte fogok lenni, már amennyire őszinte lehet az ember abban a pillanatban, amikor a fotografus a háromlábú gépét reászögezi...” – írta portréja mellé Szomaházy István.²⁴ Nem ő volt az egyetlen, aki saját magáról vallott: Ábrányi Emil az íróasztaláról, Tóth Béla pedig a dolgozószobájáról írt, többek között azért is, hogy néhány jó tanácsot megosszon ifjú író társaival. Többeket rokonuk, barátjuk, munkatársuk mutatott be. Mikszáth Kálmánné például azért vállalkozott erre, hogy a sok elterjedt mendemonda helyett végre olyanak fessék az urát, amilyen valójában. Néhányuknak – mindekelőtt a Szikra álnéven író gróf Teleki Sándornénak és az irodalomban Kisbán Miklósként ismert Bánffy Miklós grófnak – a társasági életben játszott szerepét, másoknak pedig írói indulását is bemutatták: Krúdy Gyulánál írtak a fiatal, vidéki író fővárosba érkezéséről, Ignotusnál pedig azt hangsúlyozták, hogy a német helyett a magyar írói karriert választotta. Gyulai Pált, Kenedi Gézárt vagy Hevesi Józsefet kizárólag írói munkásságukkal mutatták be, Thaly Kálmánról anekdotákat jegyeztek le, Zöldi Mártont és Sebők Zsigmondot pedig a családjukkal jellemezték. Ket-

tejüknel azt is hangsúlyozták, hogy az otthonuk nem tipikus írói vagy „bohém-tanya”; feltételezték tehát egy, a közgondolkodásban létező, írókról és életvitelükről kialakított képet.²⁵

De vajon mennyire kapcsolódik össze szervesen szöveg és kép? A sorozatban nemcsak arra találni példát, hogy a szöveg tökéletesen követi a fényképet (vagy a kép tökéletesen tükrözi a leírtakat), hanem arra is, amikor a kép és szöveg szinte egyáltalán nem függ össze, teljesen más (jellegű) információkat nyújt az íróról a felvétel, mint a szöveges bemutatás, és két, teljesen különálló egységből áll össze a jellemzés. A szöveg és kép hiányzó összhangja azonban (véltetően) nem minden esetben volt szándékos. Ábrányi Emil az otthonáról készült felvételen reprezentatív enteriőrben, mintás ágytakaróval borított díványon ülve olvas, a tapétával borított falakon festmények, képek, a földön szőnyegek és egy kiterített állatbőr. A félrevont függöny mögött a szomszéd szalonban zongora, zsámoly és egy konzolon álló mellszobor látszik. Bár a képen sehol nem látható íróasztal, Ábrányi otthona bemutatásakor mégis „öreg íróasztaláról” ír, valamint a világirodalom nagyjainak szobraiból, képeiből és könyveiből álló „testőrségéről”.²⁶ A szöveg és kép közötti tartalmi eltérést magyarázhatja, hogy a cikkhez valószínűleg több felvétel készült, de végül egy olyan fénykép került be, amelyen nem látható az említett íróasztal. Bár nem tudni, hogy egy-egy alkalommal hány felvételt készítettek (és hányféle beállításban), indirekt módon kikövetkeztethető, hogy többet, mert a sorozatban többször is előfordul, hogy a kép és a szöveg nincs teljes összhangban egymással, és olyasvalakiről (vagy olyasmiről) is említést tesz a szöveg, aki (amely) végül nem került a képre (vagy esetleg készült

Ábrányi Emil
Uj Idők, 1906



ugyan olyan felvétel, amelyen szerepelt, de végül nem az a kép került a folyóiratba, amelyről a leírás született). Szemléletes példa Tömörkény Istváné, aki a bemutató írás szerint a felvételen a felesége és gyermekei körében látható, a fényképen azonban csak a két gyermek szerepel mellette.²⁷

Hitelesség és konstrukció: hogyan készül(het) a kép és a szöveg, és kinek az íróról alkotott képét tükrözi(k), közvetíti(k)?

A szöveg és kép között esetenként felfedezhető ellentmondás, hiány vagy más esetben a felvételen (túl)hangsúlyos, láthatóan a megszokottól eltérő helyre került tárgyak számos kérdést felvetnek a sorozat készítésével kapcsolatban. Vajon a képek voltak előbb vagy a (kísérő)szövegek? A képhez készült a leírás vagy kép és szöveg egymástól függetlenül született meg? Egy vagy több kép készült egy adott otthonról? Ki döntött a helyszínről, beállításról és rendezte át adott esetben a helyiséget vagy tett kiemelt helyre egy-egy tárgyat? Több kép esetén ki választotta ki a közlésre szánt felvételt? Összességében: ki alkotta meg a (fény)képet, illetve tágabban tekintve: ki alkotta meg az adott íróról közvetített/közvetítendő (író)képet?

Mindezek a kérdések és szempontok szorosan összefüggnek a fénykép megkonstruáltságának és ezzel együtt hitelességének kérdésével. Teljes és egyértelmű válasz azonban – részben a problematika összetettsége, részben az adatok és források hiánya miatt (legalábbis egyelőre) – nem mindig adható ezekre a kérdésekre, néhány közvetlen és közvetett hatás azonban kiolvasható a felvételekből, a szövegekből és a hiányokból. Mindenekelőtt a terek adottságai (méretük, berendezésük, a fényforrások elhelyezése) befolyásol(hat)ták a kép elkészítését: a távolságot, a beállítást; a fényképész/író a saját elképzelései szerint megváltoztathatta a bútorok, tárgyak elhelyezését, előtérbe (hangsúlyos helyre) állíthatott egyet-egyet, s bár nem tudható egyértelműen, hogy ki döntött arról, hogy melyik helyiségben, annak melyik részén és milyen pózban örökítsék meg az író, a kép így is hitelesnek tekinthető, hiszen egyrészt feltételezhető, hogy mindez legalábbis részben az író döntése volt, másrészt az elkészült kép így is róla szól, az otthona – vagy az otthonáról közvetített/közvetíteni kívánt kép – így is jellemzi őt.²⁸

De vajon milyen otthonokat mutatnak be a fényképek? Milyen helyiségeket, tereket ábrázolnak és mit árul(hat) el ez – az esetleges ellentmondások, következetlenségek, hiányok vagy tudatos elrendezések ellenére – a tulajdonosokról? Hogyan jelennek meg az írók? Milyen öltözetben, milyen pózban, milyen gesztusokkal, attitűddel állnak a kamera elé? Kinek az íróról alkotott (kialakított) képét mutatják a felvételek: a fényképészét, a szöveg író-

jáét, a szerkesztőét vagy magáét az íróét? Mit árul(hat) el a felvétel a lakásról, a szerzőről, az életviteléről és akár a személyiségéről?

Az író otthonában: szalon vagy dolgozószoba? Helyszínek, társak, szerepek

A sorozatban bemutatott írások és képek különböző otthonfogalmakat jelenítenek meg. A Bársony Istvánt dolgozószobájában ábrázoló képhez írt szöveg például erdőről, mezőről: a vadászíró igazi otthonáról szolt; Lőrinczy György költőt régi vágyának: öt hold föld és egy kicsiny házikó álomképének a leírásával jellemezték; Zöldi Mártont pedig – a cikkíró szerinti – igazi környezete, Leányfalu helyett mutatták be polgári otthonában. Tömörkény Istvánnal kapcsolatban is felvetették a kérdést, hogy vajon melyik az igazi otthona: a lakás, ahol a fénykép készült vagy a könyvtár, ahol dolgozik, esetleg a Szeged környéki tanyavilág, ahonnét hőseit és témáit választja.

Előfordult, hogy néhány író rájuk jellemző, olvasói szemszögből mégis meglepő helyzetben mutattak meg: Herman Ottót Peleházán, a kertjében, gereblyézés közben fényképezték le, Garády Viktort pedig tengerészenyruhában a hajója fedélzetén, különböző fiolák és üvegcsek között.²⁹

A legtöbb felvétel azonban belső térben készült, és – magától értetődően – nagyon sokféle környezetet tükröz: monumentális, reprezentáló, polgári-értelmiségi és puritán enteriőröket egyaránt.³⁰ A képeknek több mint a fele a dolgozószobában készült, s ha szalonban vagy dolgozószobaként egyértelműen nem azonosítható térben kattintották is el a gépet, ott is feltűntek a szellemi élet kellékei. Amikor az alkotó nem a „műhelyében” állt a kamera elé, akkor sokszor a szeretteivel együtt ábrázolták (Mikszáth a családja körében, Gineverné Győry Ilona a férjével, Krúdy Gyula pedig a kisfiával szerepelt a felvételeken), vagy olvasás közben, esetleg az írói léthez valami módon köthető tárggyal a kezében örökítették meg. A kivételek közé tartozik az Ignotust bemutató felvétel, aki fejét könyökére támasztva, egyik lábát a másikon lazán keresztbe téve támaszkodik a kandallója párkányának, miközben jobb hüvelykujját mellénye zsebébe akasztva néz a kamerába. Arra, hogy az alkotó egy családtagjával együtt az alkotás terében vagy az alkotáshoz kapcsolódó attribútummal együtt jelenjen meg, csak egy példát találni: Móricz Zsigmond az íróasztalánál ül, mögötte a felesége áll.³¹

Némelykor a különböző funkciójú helyszínek egymásra rakódnak, a (lakáson belüli) nyilvános és magántér is összerosódik.³² Az *Új Idők* sorozatában erre két példa is található, míg azonban Szikra esetében a szalon, a fogadószoba, azaz társasági nyilvánosság számára hozzáférhető tér az, ami adott esetben átalakul(hat) az alkotás helyszí-

név, Kiss József esetében a dolgozószoza, azaz az alkotás helyszíne alakul át (esetenként) fogadóhelyiséggé, a nyilvánosság terévé. Gróf Teleki Sándorné (Szikra) két felvétellel szerepel a sorozatban: az egyikben szalonjában ül és olvas, a másikon nevezetes hordozható íróasztala előtt (véltetően a férje dolgozósobájában) örökítették meg (a képekhez kapcsolódó szövegben éppúgy utalnak társasági szerepére, mint írói szokásaira).³³ Kiss József költő, *A Hét* szerkesztője otthona pedig a hetilap (egyik) szerkesztősége is volt (különböző kortárs írások és visszaemlékezések többször is említik, hogy a költő-szerkesztő nemegyszer dolgozósobájában fogadta az írókat). Bizonyság szempontból a kísérőszöveg is utal erre, amennyiben „főhadiszállásként” nevezi meg az enteriört.

A sorozat kapcsán még egy alapvető kérdés merül fel: kit mutatnak meg és be valójában ezek a képek és szövegek: az író vagy az embert állítják a néző elé? És vajon egyáltalán szétválasztható-e a kettő?

Többen említették a bemutatott cikkek szerzői közül, hogy az író és az ember tökéletes összhangot alkot, máskor azonban mintha két, külön személyiségről lenne szó, kettős szerepben is megjelenítették az írókat. Malonyay Dezsőt például a társasági ember és az alkotó teljesen szétválasztott szerepében mutatta be Tábori Róbert, sőt, a dolgozószoza is kettős funkciót kapott: nappal műtárgyak értékes múzeuma, éjjel az alkotás tere. Ezzel szemben Benedek Elek-nél az összhangot a fénykép is erősítette: az író kereveten ülve nézett szembe a fényképezőgéppel, ölében tartva (feltehetőleg) egyik kisleányát. A pamlag kárpitjával harmonizáló, részben geometrikus mintázatú falvédő drapéria felső részén babérkoszorú látszik. Békei Ödön egyszerű megoldásokkal, egyszerre örökítette meg a „koszorús” író és a családapát.³⁴ Tutsek Anna személyiségében és otthonában is szétválaszthatatlan a két szerep: az íróé és a családanyáé, ugyanaz (vagy ezt akarja sugallni) a közönség által, illetve az intimusok előtt ismert személyiség. „Otthont és műhelyt mutat a kép, amely e cikk homlokát díszíti. [...] A legtöbb ember, amikor otthona apróságaival bíbelődik, akarva, nem akarva más képet ölt, mint amilyen a nagy nyilvánosság elé lép. Tutsek Annánál azonban az otthon minden apró gondja és öröme egyúttal irodalmi élmény is, szerkesztői művészetének egy-egy tanulmánya.”³⁵

Az alkotás helyszíne és/vagy eszközei

Nem mindenki engedi be a „nyilvánosságot” az alkotás (intim) terébe, de a magyar írók sorozat szereplő közül sokan megnyitották dolgozósobájukat a közönség előtt. Vajon mi és hogyan szerepel ezeken a képeken? Mekkora részt láthat a „műhelyből” az olvasó? Megmutatja-e az alkotó az íróasztalát? Ha igen, hol helyezkedik el a képen?



Milyen írói attribútumok (és milyen egyéb tárgyak) láthatók a felvételen? S végül hol (és milyen pózban) helyezkedik el maga az író ebben a térben?

A bemutatott dolgozósobák sokfélék. „A szoba, amelyet fényképünk mutat, nemcsak költeményeinek teremthelye, hanem főhadiszállás, amelynek asztala mellől kintartó és győztes irodalmi hadjáratok igazítottak. [...] Mint ezen a képen, oly egyedül és elszigetelten áll ez a nagy ember abban a világban, amely az irodalom fejlesztésére állt össze, s amely munkásokat keres nyelvünk művelésére”³⁶ – olvasható *A Hét* szerkesztője dolgozósobájáról. A képen szemben hatalmas, háromosztatú üvegecsszekrény látszik, tetején vázák és egy szobor, kétoldalt könyvespolcok. Balra festőállvány, rajta kép. A szekrény és a két polc fölötti falrészén is előtűnik néhány festmény rámája. Az állvány előtt, a kép teljes bal oldalát betölti egy rézsút elhelyezett heverő. A szekrény előtt, a kép középpontjában kényelmes bőrfotelben ül Kiss József, lábát keresztbe téve,

gróf Teleki
Sándorné,
írói álneve:
Szikra
Uj Idők, 1903

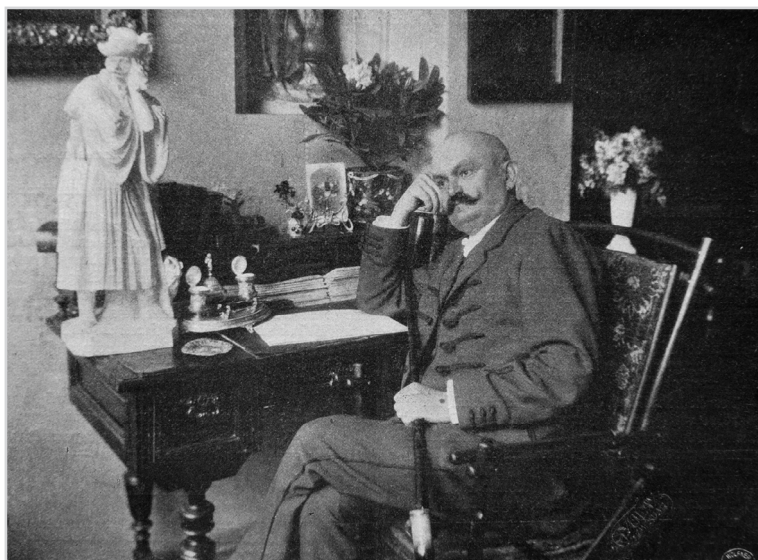
Kiss József
Uj Idők, 1903
(Békei Ödön
fényképe)

kezeiben szivarral, egész testével a kép jobb oldala felé fordulva. Az előtte lévő nyolcszögletű kis asztal másik oldalán a fotel párja ásiszik üresen. A megjelenített dolgozószoba nagyszabású, de az író egyik fő attribútuma: az íróasztal nem szerepel benne.



A par excellence írói műhely egyik tökéletes példája Endrődi Sándoré. A képen szinte csak a hatalmas könyvespolcok és a könyvek, valamint a papírok alatt roskadozó íróasztal látható, egy középre helyezett karosszékből pedig a költő ül, ölében könyvvel. A dolgozószoba az író reprezentálja: az alkotás helyszíne. Legjelentősebb eleme, az íróasztal sok felvételen jut hangsúlyos szerephez. Szo-

Szabolcska
Mihály
Uj Idők, 1911



maházy István asztalán pedáns rend van, az író kissé távolabb, a könyvespolc előtt állva, kezét zsebébe mélyesztve néz a fényképészre. Heltai Jenő és Thaly Kálmán az asztala mögött ül, de míg a fiatal Heltai kezét ölében tartva, mereven ül, Thaly Kálmán bal kezét az asztalán lévő könyveken nyugtatja, jobbával pedig egy kötetre támaszkodva tekint a kamerába. Kenedi Gézárt írást imitáló pózban örökítették meg (amint tollat tartó jobbával egy pillanatra megáll a papiros fölött, és elmereng). Hevesi József baljában égő szivart tartva jegyzetel egy könyvbe, mellette az asztalon telefonkészülék, Váradi Antal ujjá pedig az írógépe billentyűin nyugszik, amíg (véltetően) a fényképészre tekint.

S hogy mi minden található az alkotás legközvetlenebb helyszínén: az íróasztalon? Papírok, könyvek, tintatartók, papírvágó kések, tollak, egy-egy lámpa, olykor gyertyatartó, néha fénykép, virág. A technikai újdonságokra (illetve annak igényére) az írógép vagy a telefon lehet példa (Tóth Béla, Váradi Antal, Hevesi József esetében).³⁷

Van, hogy akár képen, akár szövegben külön is kiemeltek egy-egy, az író számára fontos személyt, élőlényt vagy tárgyat. (A közöttük lévő kapcsolat olykor egyértelmű vagy könnyen megfejtethető, néha azonban nem.) Többen – mint már volt róla szó – családtagjaikkal mutatkoztak meg. Másoknál bemutatták egy-egy házi kedvencüket: Tóth Béla mellett a felvételen ott látható a macskája (sőt, a kísérszövegben is megemlékezett róla), és Bársony Istvánt sem csak az íróasztala mellett (és fölött) lévő kitömött madárral jellemezték, hanem Britt nevű kutyájáról írt bemutatójával is. Az író számára fontos vagy a jellemzéséhez fontosnak tartott tárgyak megjelenítésére pedig jó példa Szabolcska Mihályé, aki a felvételen egyik kezével egy (író)asztalra könyökölve, másik kezében pipáját szorongatva merül gondolataiba: előtte, az asztal szélén, a tintatartó szomszédságában egy hatalmas Búsuló juhász-szobor áll, amely sehogy sem illik az asztallapra: láthatóan a felvétel kedvéért került oda.

Rész és egész: mi van a képen?

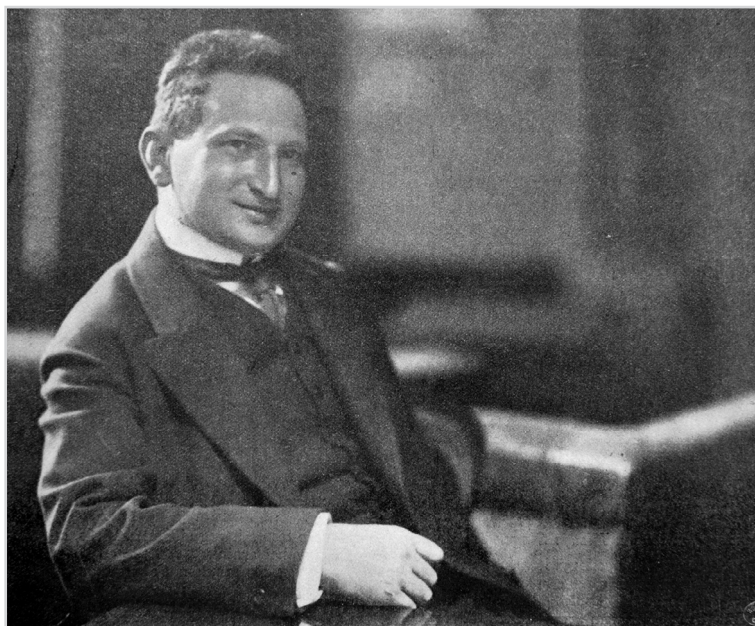
Távolság, fókusz és tárgyak

A fénykép – csakúgy, mint az írott szöveg is – mindig csak egy részletet mutat meg, és a választásai által értelmezi is a valóságot.³⁸ A fényképészek nem egyforma távolságból mutatták be modelljeiket (bár ezt részben a technikai adottságok is befolyásolhatták): a kamera lencséje olykor az egész szobát befogta, sőt, a néző időnként egy-egy félrehúzott ajtófüggönynek köszönhetően a lakás távolabbi zugaiba is bepillantatható (általában a szalonokat vagy reprezentatív dolgozószobákat bemutató képeken), máskor azonban csak egy-egy részletet mutattak meg (az író az asztala mögött vagy egy pamlogon, ülőgarnitúrán ülve).

Az alkotók képen elfoglalt helye is különböző. A nyolcvanéves Gyulai Pál a felvétel középpontjában foglal helyet egy karosszékekben, a néző mégsem az ő alakját érzi hangsúlyosnak. Az idős író mögött plafonig érő, szinte a teljes falat beöltő könyvszekrény áll, a kép bal szélén az íróasztal fele látszik, előtte egy pamlag uralja a teret. Talán épp ezt ellensúlyozza jobb oldalt elől a hatalmas bőrfotel. Az íróasztallal szemközti falnál is a könyvek dominálnak. A könyvszekrények találkozásánál a sarokban kerek kis asztal áll, rajta kétkarú gyertyatartó. Kéznyújtásnyira tőle az ősz író kényelmes testtartásban ül karosszékeiben, kezét a hasán összekulcsolva, fejét a háttámlának támasztva a kamerával szemben, alakja a kép középpontjába van helyezve, az arc mégis alig látszik, és az egész figura szinte eltűnik a háttér: az életművet is szimbolizáló monumentális alkotói tér előtt.

Épp ellenkezőleg: a „díszletek” szerénységével hat például a Lyka Károlyt ábrázoló fotó. A lap művészeti íróját munkatársa, Tábori Róbert mutatta be, aki kiemelte a szoba egyszerűségét. Ez tükröződik a fényképen is. Békei Ödön felvételén Lyka a kamerához közel, pontosan szemben, kicsit oldalra tekintve egy heverőn ül, jobb kezével az ágyra, baljával lazán a keresztbe vetett lábára támaszkodik. A kép bal első sarkában egy kis asztalon két, egymásra helyezett könyv fekszik, amelyet kihangsúlyoz az író félfordulata és a fény is.

Egyedi darabja a sorozatnak Székely Aladár Kóbor Tamásról készített portréja, amelyen az enteriőrből mindössze néhány bútor és egy széktámla elmosódó körvonala látszik, valamint a kép bal első részén egy asztallap, amelyen a kissé elfordult helyzetben ülő író jobb alkarját nyugtatja. A felvételen az arc és a kéz hangsúlyos: ez utóbbi nemcsak a kép középpontját elfoglaló helyzete miatt, hanem mert a kézfej világos foltja, valamint az azt tovább hangsúlyozó fehér mandzsetta a sötét öltözet ellenében rögtön ide irányítja a néző tekintetét. Ezt ellenpontozza a világos arc és az azt kiemelő fehér állógallér. Székely Aladár, aki tudatosan komponálta meg művészi fényképeit, sőt, modellje aktív közreműködésével, *A Hét* főtársa megörökítésekor sem a tárgyak segítségével fejezte ki a személyiség alkotóerejét, hanem a teremtmény szellem és a műveket megvalósító kéz kiemelésével.³⁹ Az eltéréseket magyarázhatják a fényképezés felfogásbeli különbségei, de a portréfotózás változásai is. Békei Ödön a környezettel (is) jellemezte modelljét: Tóth Béla megfogalmazása szerint „az interieurök mesterei képezője [...] a fényvel írott dokumentummal szolgál: ilyen volt az a munkás ember az ő műhelyében”;⁴⁰ Székely Aladár pedig, akinek nevéhez a portréfényképezés hazai megújítása fűződik,⁴¹ a képein elsősorban a személyiségre koncentrált.



Póz vagy természetesség?
Testtartás, gesztusok, öltözet

Kóbor Tamás
Uj Idők, 1910
[Székely Aladár
fényképe]

„Egészen más a helyzet, mikor otthon csináltatunk magunkról pillanatnyi fölvételt” – emelte ki *A fotografusnál* című cikk szerzője, aki hangsúlyozta, hogy a megszokott környezetben készült fényképen a modell arckifejezése és magatartása sokkal természetesebb, mint a műtermi fotókon.⁴² Vajon az otthoni környezet valóban segített az íróknak természetesebbnek lenni (vagy látszani)?

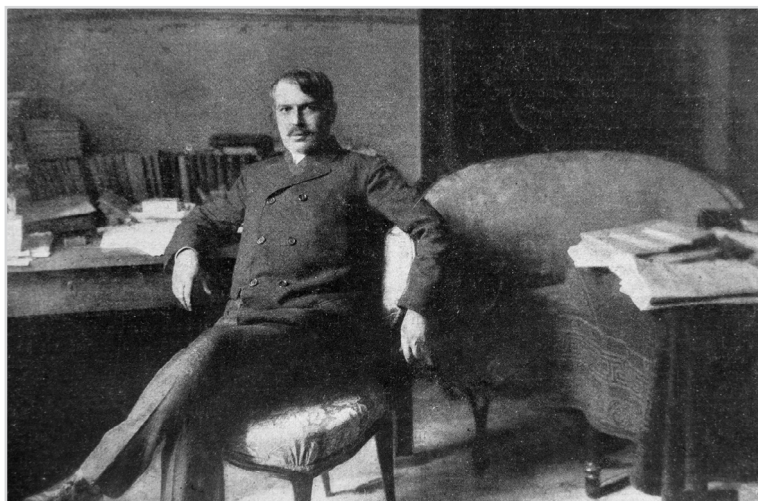
Néhányan a beállított pózban is képesek voltak a természetesség vagy könnyedség látszatát (vagy legalábbis annak szándékát) kelteni, mások merev testtartással, szinte

Krúdy Gyula
Uj Idők, 1907
[Békei Ödön
fényképe]



feszengve ültek az objektív elé. Valamennyien tudatában voltak a külső szemlélő jelenlétének (és annak, hogy a felvételt a közönség is látni fogja), de amíg például Krúdy Gyuláról úgy látszik, hogy élvezettel örököltette meg magát, Ambrus Zoltán vagy Tömörkény István feszesen és szinte bizalmatlanul tekintett a kamerába. Az írás közben bemutatott írók testtartása is eltérést mutat. Míg Mikszáth képes elhitetni, hogy észre sem veszi a kívülálló(k) jelenlétét, addig például Váradi Antal imitált alkotói tevékenysége inkább csak póznak hat.

Bródy Sándor
Uj Idők, 1906



A testhelyzet, a gesztus nemcsak a megmutakozáshoz való viszonyulásról árulkodik, hanem a személyiségről (vagy a vágyott önképről) is. Bródy Sándor környezetét a néző alig veszi észre, pillantását elvonja a háttérrel az író alakja. Nemcsak az egyenesen az olvasóra szegezett tekintete miatt uralja a képet, hanem testtartása is figyelmet követel. A fotó középpontjától kissé balra, egészen elől ül, a néző (a külvilág) felé fordulva, jobb kezét a mögötte

Bíró Lajos
Uj Idők, 1910
(Székely Aladár
fényképe)



álló íróasztal lapján nyugtatva, baljával a szék háttámláját ölelve: egész testével „jelen van”: a póz erőt és határozott öntudatot (vagy annak szándékát) sugároz(za). Lábát keresztbe veti, bal cipője orra a kép bal alsó sarkába mutat. Mögötte az asztalon könyvek, papírok elmosódó képe. A fénykép jobb felén ülőgarnitúra egy darabja és egy majdnem földig érő terítővel takart kis asztal látszik, rajta folyóiratok, könyvek. Hasonló testhelyzetben (széttárt karokkal) mutatkozott meg Bíró Lajos is Székely Aladár felvételén: elegáns bőr ülőgarnitúrán foglalt helyet, mindkét karját a karfán nyugtatva. A fénykép jobb oldalán ül, és kissé balra, a fény(forrás) felé fordulva kitekint a képből. Lábát keresztbe teszi, jobb kezében félig szívott szivar füstöl. Balra előtte kis asztal, a garnitúra mögött a falon képek, középen egy faliszőnyeg. A felvétel sötétebb és világosabb foltjai itt is a kezekre és az arcra irányítják a figyelmet.

A közvetlenség és személyesség érzését a házi viselet és könnyed testtartás is befolyásolhatta. Az írók többsége utcai ruhában állt a fényképezőgép elé, de például Tóth Béla házikábtan, házisapkában engedte magát megörökíteni. Míg a kifogástalan öltözet a nyilvánosság előtti reprezentálást (az olykori merev testtartással együtt a fényképezkedés szertartásosságát és ünnepélyességét, az adott pillanat különlegességét) tükrözi, addig az otthoni viselet és a könnyed testtartás az otthonosságot sugallja, és közvetlenebbé teszi az író és közönség kapcsolatát.⁴³

Nyilvánosság és intimitás, titok és felfedés: a közönség, a lap és az írók

A fényképezés hármasság irányú cselekvésként vizsgálható: megismerés a közönség szemszögéből, megmutatás a fényképező és – jelen esetben az *Uj Idők* munkatársai – felől, és végül különböző mértékű megmutakozás a lefényképezett író számára. A közönség pedig kíváncsi volt. A szerkesztők nemegyszer utaltak rá – igaz, nem az írói otthonokat bemutató sorozatra, hanem egyéb felvételekre vonatkozóan –, hogy olvasói kérésre közölnek egy-egy arcképet. A különböző bemutatások és a képek befogadása által a lap „fogyasztói” közelebb kerültek az írókhoz, akik szinte az ismerőseiké válhattak. A „titkok” (legyenek szakmaiak vagy személyesek) megismerésével az olvasók valamiféle közös tudás részesei lehettek: a beavatottak közé kerültek.⁴⁴

A lap kiadói, szerkesztője és munkatársai kielégítették az olvasói kíváncsiságot, és eleget tettek az érdeklődésnek, sőt, ezáltal élesztették és ébren is tartották. Az „ismeretlen ismerős” népszerűsítését (is) szolgáló bemutatások a lap céljainak is megfeleltek. A munkatársak és a fényképek készítői azonban még „kukucskálás” közben is megőrizték a modell méltóságát,⁴⁵ tisztelték személyes szféráját,

soha nem váltak sem bántóvá, sem indiszkrété vagy agresszívá. A megmutatás és elrejtés váltakozása fenntarthatta (és fokozhatta) az érdeklődést, a kíváncsiságot.

Ez a fajta közvetlenség – mindenekelőtt a képek tekintetében – egy igényes irodalmi és művészeti folyóiratban is vonzó lehetett. Az általában jól ismert, népszerű és/vagy nagy presztízssű írók példaképként, értékhordozóként is megjelen(het)tek: életvitelük, értékrendjük, alkotói hitvallásuk, környezetük bemutatása ízlés-, gondolat- és véleményformáló hatású lehetett.⁴⁶ Az írásokban különböző értékeket hangsúlyoztak ki: emberi jó tulajdonságokat, a családseretet, a társasági életben játszott szerepet, a kultúra tisztelét, a nemzeti értékek becsületét és a hivatás, az alkotás örömeit (ezeket nemegyszer a fényképek tartalma vagy egy-egy részlete is erősítette). Ráadásul – és ez a *Magyar írók otthonukban*-sorozatra különösen igaz –

nagyszerű alkalmat adtak a lap saját szerzőinek népszerűsítésére. Jó reklámnak számíthatott megismertetésük, hiszen sokszor az *Uj Idők* kiadója (a Singer és Wolfner cég) adta ki ezen írók könyveit. Sőt, a kereskedelmi szempontok olykor egész nyilvánvalóan megjelentek vizuálisan is: például a Lovik Károlyt otthonában bemutató felvételen az alkotó íróasztalán – szinte a kép középpontjában – nagyon jól láthatóan ki volt téve a lap egy példánya.

És milyenek az írók? Ők hol tiltakozva és húzódozva, hol örömmel és készségesen kiléptek a nyilvánosság elé, vagy éppen beengedték, behívták magukhoz a közönséget, és hagyták, hogy megörökítsék őket. Mindkét hozzáállásra szemléletes példa Tóth Béláé, aki – bár maga is készített amatőr képeket, amelyek az *Uj Idők* lapjain is megjelentek, és akiről a visszaemlékezések kiemelik, hogy írásaiban számos intimtást elárult saját magáról⁴⁷ – kez-

Tóth Béla
Uj Idők, 1903
[Békei Ödön
fényképe]



detben mereven elutasította, hogy megjelentessék az arcképét.⁴⁸ Néhány évvel később azonban a sorozatban közzétett fényképe mellé ő maga írt vallomások jellegű kísérszöveget és indoklást megváltozott véleményéről. „Ha ezelőtt öt esztendővel valaki azt meri nekem mondani, hogy lesz idő, mikor én a szobámban fényképezőgép előtt fogok vigyorogni, az *Uj Idők*ben való halhatatlanítás végett: bizonyos, hogy azt a valakit cudar gorombasággal torkolom le. Mert legbensőbb valómat: a nyilvánosságtól való irtózást, azaz hogy a nyilvánosság megvetését, legnagyobb erényemet vontam kétségbe. [...] Ma már másképpen gondolkodom. Azt vallom, hogy még a magamféle csekély írónak is kötelessége szolgálni minden adattal, amelyet tőle a személyét illetőleg kívánnak; a bibliográfiától a fotográfiáig. Hogy miért állott elő bennem ez a változás? Bizony azért, mert vénülök. Elősejtelve él lelkemben az örök eltűnésnek; hát parányiságom minden parányi megrögzítése is küzdelem a létért. Ez lehet az egyik ok. De több indíték tisztelem és csodálatom a mai adatgyűjtés iránt. [...] Értéke van a morzsának is. [...] És örök veszteség érzésétől sajog a szívem: mily édes kincsünk volna nekünk egy fénykép, mely őt ábrázolja otthonában, az íróasztalánál, őt – Petőfit! [...] Én meg teljes hitelességemben somolygok itt a macskám mellett.”⁴⁹

Megörökítés és „halhatatlanítás”: az íróképek

A fotó megörökít, értelmez, és egyben jelentőséget is ad a lefényképezett személynek.⁵⁰ Az *Uj Idők* szerkesztősége érdemesnek tartotta az írókat a „halhatatlanításra”; nem mindegy azonban, hogy kit jelenítettek meg (és hogyan), és az sem, hogy ki hogyan jelenítette meg saját magát.

Herczeg Ferenc hetilapja – az első két évtized összes íróportréját tekintve – széles, bár nem hiánytalan tablót nyújt a kortárs magyar irodalomról. A vizsgált időszakban –

ha a különböző típusú szövegeket tekintve szerepelnek is a lapban – teljesen hiányzik többek között Ady, Babits, Kosztolányi, Karinthy fényképe, és Molnár Ferenc is csak egy műtermi arcképpel szerepel.⁵¹ Sokkal szűkebb és válogatottabb a különböző személyes terekben – és azon belül is a *Magyar írók otthonukban*-sorozatban – (is) bemutatott írók listája, sőt, a közvetlen munkatársak és a lap népszerű szerzői közül is többen hiányoznak: Kálnoki Izidor és Tábori Róbert szerkesztő,⁵² a gyakran megjelenő szerzők közül pedig például Gárdonyi Géza, Pósa Lajos, Szabóné Nogáll Janka sem nyitotta meg ajtaját az olvasók előtt. Igaz ugyan, hogy arcképet megjelentettek róluk, Gárdonyinak pedig a lakóházát mutatták be. Többen talán a nyilvánosságtól való tartózkodás miatt nem mutatkoztak meg személyes környezetükben, és azt sem lehet kizárni, hogy a lap szerkesztői tervezték a későbbiekben a sorozat folytatását is.

Érdemes ezek után feltenni a kérdést, hogy vajon mit árulnak el azok az író-otthonok, amelyeket megjelentettek. Noha különböző korosztályok képviselőit, más-más indíttatású és habitusú, különböző területeken alkotó, más-más irodalmi körökhöz tartozó (sőt, olykor egymással is polemizáló) írókat mutattak be, az otthonok minden esetben rendezettséget sugároztak, tisztességes (bár sokszor eltérő színvonalú) életkörülményekről árulkodtak. Az írókhoz a köztudatban társított bohém életvitel egyetlen képen sem látszódik (akkor sem, ha esetleg valamelyik író egy-egy életszakaszában ez az életmód jellemezte). Azok is a családi és polgári értékeket sugározták, akiket reprezentatív terekben örökítettek meg. A bemutatott felvételek összhangban álltak az *Uj Idők* programjával: olyan írói otthonokat mutattak be, és olyan személyiségjegyekre helyezték a hangsúlyt, amelyek a szerkesztők által az olvasók számára is követendő értékeket jelenítettek meg.

¹ Évekkel ezelőtt Fábri Anna hívta fel a figyelmemet a témára, és, többekkel együtt, számos tanáccsal, észrevétellel segítette a munkámat. Ezúton köszönöm mindannyiuk segítségét. Az idézeteket a mai akadémiai helyesírás szabályai szerinti átírásban közlöm, a folyóiratok nevét a korabeli változatban adom meg. Az illusztrációk az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményéből valók.

² –G.: *Magyar írók otthonukban*. Szikra = *Uj Idők*, 1903, 14. sz., 315.

³ PERROT, Michelle: *Manières d'habiter = Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*. Dir. ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges, volume 4. dir. PERROT, Michelle Seuil, 1987, 306–323.; GUERRAND, Roger-Henri: *Espaces privés = Uo.*, 324–411.; GYÁNI Gábor: *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*. Bp., Új Mandátum, 1999; RÉGNIER, Marie-Clémence: *Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien: de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840–1903) = Romantisme*. 2015, 2. sz., 71–80., <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-2-page-71.htm>

⁴ BARTHES, Roland: *Az író nyaral = Uó: Mitológiák*. Szerk., ford. ÁDÁM Péter, Bp., Európa, 1983, 39–43.

⁵ A különböző írói otthonok leírása, bemutatása az író jogi és társadalmi értelemben vett önállósodásával függ össze, ennek megfelelően a XVIII. században vált egyre népszerűbbé, majd a XIX. század végén új formában jelentkezett. Olivier Nora tanulmánya részletesen foglalkozik az írónál tett látogatás műfajával, amely az írói térből a valós, személyes térbe helyezi a találkozást, a művel való kapcsolat helyett az emberrel való valódi találkozás és a szövegen keresztül érvényesülő hatás helyett az azonnaliság jellemzi. Számos írói látogatást elemezve két alapvető megközelítésről ír: a zsenialitás megerősítésére vagy a mítosz megemmisítésére utaló jeleket kereső hozzáállásról. NORA, Olivier: *La visite au grand écrivain = Les Lieux de mémoire II*. Dir. NORA, Pierre, Quarto Gallimard, (1997/2008), 2131–2155.

⁶ KALANTZIS, Alexia: *Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIX^e siècle = CONTEXTES* [en ligne], 2017, 19. sz. <https://journals.openedition.org/contextes/6306>; RÉGNIER: *i. m.* (2015), 75. A fényképező (fényképész) irányából közelíti a kérdést, de a környezet (modellre vonatkozó) jellemző erejére utal Szilágyi Gábor is. SZILÁGYI Gábor: *Magyar fotográfia története. A fémképtől a színes fényképig*, Bp., Magyar Filmintézet, 1996, 291.

- ⁷ José-Luis Diaz „scénographies autoriales” – „szerzői megjele(nít)és”, „írókép” – kifejezésére utal Marie-Clémence Régnier, aki a szerzői megjelen(it)ést, reprezentációt magában foglaló gesztusokhoz, testtartáshoz stb. az írói környezetet, enteriört is hozzáveszi. RÉGNIER: *i. m.* (2015), 7. sz. jegyzet. Alexia Kalantzis pedig mindezt – az írói otthonokat mind a topográfia, mind a hozzájuk kötődő társaságiasság szerint egy „irodalmi hálózat” részeként tekintve – egyfajta írói (vagyis az író által használt terek által kiadott) térhálózat elemzésével egészíti ki. KALANTZIS: *i. m.* (2017)
- ⁸ Uo.
- ⁹ Lásd DURAND, Pascal: *De Nadar à Dornac: Hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain = CONTEXTES* [en ligne], 2014, 14. sz. <http://journals.openedition.org/contextes/5933>. A szerző a XIX. századi fényképeket elemző hosszú tanulmányában – egyebek mellett – kitér az író (a híres ember) ábrázolásának három lehetőségére (personne/personnalité/personnage): amikor az író a saját fizikai jellemzőivel, jellegzetességeivel jelenik meg (personne/személy); amikor egy társadalmilag jól meghatározható, azonos tevékenységet végző egyének csoportjához való tartozást jelenít meg (personnalité/személyiség); és végül amikor egy fogalom tisztán szimbolikus megismerésétől (az irodalom megtestesítőjeként) tűnik fel (personnage/szereplő). Ez utóbbi – az író mint az irodalom megtestesítője – megjelenítéséhez másfajta koncepció szükséges. Tárgyak (attribútumok) veszik körül, megjelenik a (teljes) szerzői scenográfia, az író írás (imitálása) közben vagy az otthonában, megszokott környezetében (amely képes lehet mind a tevékenységét, mind az írói világhoz és az irodalom dolgaihoz való viszonyát szimbolizálni, tükrözni) fényképezik le.
- ¹⁰ Henri Mairret találmányát említi EMERY, Elizabeth: *En toute intimité... Quand la presse people de la Belle Époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Parigramme, 2015, 9.
- ¹¹ Pascal Durand idézett tanulmányában több mint négyszáz (1887 és 1917 között készült) kliséről ír, Elizabeth Emery a könyvében ugyan-ezen sorozattal kapcsolatban több mint kétszáz önálló felvételtől, amelyek 1889-től kezdtek megjelenni.
- ¹² Még akkor is, ha adott esetben a szerzők szépít(h)ettek a valóságon, és a bemutatott személyek is felhasznál(h)ták a riportot saját presztízsük növeléséhez, alakításához.
- ¹³ [JUSTH Zsigmond]: *A magyar urak otthon: Gróf Andrássy Manó = Ország-Világ*, 1887, 15. sz., 235–238.; 16. sz., 253–254.; 18. sz., 287.; 19. sz., 310.; hivatkozott rész: 235. A szöveg név nélkül jelent meg, de Szinnyi József Magyar írók élete és munkái című kötetében Justhnak tulajdonítja.
- ¹⁴ Itt kell megemlíteni Klösz György *Magyarország kastélyai* című sorozatát is, amelyet az 1900-as párizsi világkiállításra szánt. Lásd SZILÁGYI: *i. m.* (1996), 254. A sorozat keretében a fényképész „a legnagyobb szabású belső-kollekciót hozta létre a kilencvenes években”. Uo., 292.
- ¹⁵ Az *Uj Idők* 1894. december közepén indult meg. Az alcímében magát szépirodalmi, művészeti és társadalmi képes hetilapnak aposztrofáló folyóirat a gazdag irodalmi tartalom mellett különböző társadalmi, közéleti, tudományos és társaséleti történetekről tájékoztatott, és nagy figyelmet fordított művészeti kérdésekre is. Bár beköszöntőjében a szerkesztő úgy fogalmazott, hogy nem céljuk tartalom és pompa tekintetében a többi fölülmúló képes lap indítása, a hetilapot a kezdetektől gazdagon illusztrálták, és a régi nagy mesterek alkotásainak reprodukciói mellett jelentős teret engedtek a kortárs művészek bemutatkozásának és bemutatásának is. Rendszeresen tudósítottak egyéni és csoportos kiállításokról, képzőművészeti pályázatokról, művészeti vitákról. A szépirodalmi műveket sokszor kísérte rajz, a tárcákat és ismeretterjesztő írásokat, útleírásokat pedig nagyon gyakran fényképek. A képek általában kiegészítik, illusztrálják vagy nyomatékosítják az írásokat, de arra is van példa, hogy az információk jelentős részét a kép hordozza, sőt, előfordul, hogy önállóan jelentek meg, és magyarázatul csak egy hosszabb képaláírás szolgál. Lásd A SZERKESZTŐ [HERCZEG Ferenc]: *Az olvasóhoz = Uj Idők*, 1894, 1. sz., 1.
- ¹⁶ A fényképezés szerepét az is jelzi, hogy bemutatták az újdonságokat, különböző szaklapokat és könyveket, hírt adtak fotókiállításokról, sőt mutatóanyagokat is közöltek a tárlatokon szereplő fényképekből. Az olvasók a hirdetések között is találhattak fényképeszeti tárgyú ajánlásokat. Megjelentették fotóművészek, hívatásos fényképészek és amatőrök felvételeit is, és a közönséget is fényképek beküldésére szólították fel.
- ¹⁷ Az írók a legkülönbözőbb okból kerülhettek az érdeklődés középpontjába: művek megjelenése, közlése, előadása, fordítása, vagy valamilyen évforduló, jubileum, kinevezés, esetleg házasságkötés, nyugdíjazás, betegség, gyógyulás, halál és temetés kapcsán. Olykor nem is írói, hanem valamilyen közéleti szerepben jelentek meg.
- ¹⁸ 1912 végén és 1913-ban színészeket és színésznőket mutattak be otthonukban, ezek a képek azonban kísérőszöveg nélkül, mindössze rövid képaláírásokkal jelentek meg.
- ¹⁹ A sorozatban szereplő szerzők (ábécérendben): Ábrányi Emil, Alexander Bernát, Ambrus Zoltán, Bársony István, Benedek Elek, Beöthy Zsolt, Berczik Árpád, Bíró Lajos, Bródy Sándor, Endrődi Sándor, Garády Viktor, Gineverné Győry Ilona, Gyulai Pál, Heltai Jenő, Herman Ottó, Hevesi József, Ignótus, Jakab Ödön, Kenedi Géza, Kisbán Miklós (gróf Bánffy Miklós), Kiss József, Kóbor Tamás, Krúdy Gyula, Lovik Károly, Lőrinczy György, Lyka Károly, Malonyay Dezső, Móricz Zsigmond, Sebők Zsigmond, Szabolcska Mihály, Szikra (gróf Teleki Sándorné), Szomaházy István, Táboriné Tutsek Anna, Thaly Kálmán, Tóth Béla, Tömörkény István, Váradi Antal és Zöldi Márton. Beöthy Zsolt kétszer is szerepelt a sorozatban (ugyanazzal a képpel); a Váradi Antaltól szóló szöveg (egy könyvismertetés) pedig a képtől távolabb, a lap végén kapott helyet. A Mikszáth Kálmán otthonában bemutatott 1910-es cikk nem tartozik egyértelműen a sorozathoz, a közlemény címe (*Mikszáth Kálmán otthon*) és tematikája miatt azonban a sorozat részének tekintettem (ezt indokolhatja az is, hogy az író a többi bemutatotthoz hasonlóan a lap szerzője volt).
- ²⁰ „Elsősorban természetesen azokat az írókat fogjuk otthonukban bemutatni, akik legközelebb állanak az *Uj Időkhöz* [...]” –G.: *i. m.* (1903), 315.
- ²¹ Békei Ödön sokszor fényképezett a lapnak, öt feltehetőleg személyesen többen ismerték a különböző szövegek írói közül.
- ²² A századfordulón Békei egyre többet dolgozott az *Uj Idők* nek. Lásd BAKI Péter: *A fotográfia és a magyar sajtó kapcsolata 1945-ig. PhD-disszertáció*. Bp., ELTE BTK Művészettörténeti Doktori Iskola, 2011, 80. A lap szerkesztői üzenetei között is találni arra utalást, hogy lehetett olyan időszak, amikor – legalábbis bizonyos típusú képeket – kizárólag Herczeg Ferenc lapjának készített (lásd Amatőr jelígre = *Uj Idők*, 1900, 44. sz., 391.). 1910-től nem közöltek tőle képet az *Uj Idők* ben. BAKI: *i. m.* (2011), 80.
- ²³ Békei Ödön felvételei: Endrődi Sándor, Kiss József, Beöthy Zsolt (1903); Thaly Kálmán, Lyka Károly, Malonyay Dezső, Zöldi Márton (1904); Benedek Elek, Lovik Károly (1905); Gyulai Pál, Herman Ottó, Heltai Jenő (1906) és Sebők Zsigmond (1908). Kallós Oszkár Jakab Ödönről (1909), Székely Aladár Bíró Lajosról és Kóbor Tamásról (1910), Müllner János pedig Berczik Árpádról (1912) készített fényképpel szerepelt a sorozatban. (Itt csak a képaláírások alapján azonosítható képeket vettem figyelembe, a más módon feltételezhető szerzőségeket nem, bár a Krúdy Gyuláról készült felvételen kivehető Békei pecsétje, a Tóth Béla otthonában készült fénykép esetében pedig a szöveg alapján elképzelhető, hogy ott is ő lehetett a fényképész.)
- ²⁴ SZOMAHÁZY István: *Magyar írók otthonukban. Szomaházy István saját magáról = Uj Idők*, 1905, 30. sz., 80–81., 80.
- ²⁵ Herczeg Ferenc visszaemlékezéseiben arról ír, hogy ő maga soha nem szerette az úgynevezett és „elvárt” bohéméletet. HERCZEG Ferenc emlékezései. *A gótikus ház*. Bp., Singer és Wolfner, 1939, 31.

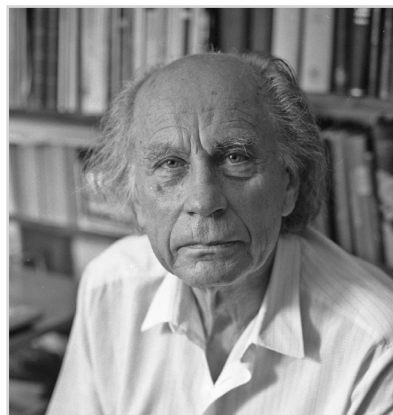
- 26 ÁBRÁNYI Emil: *Magyar írók otthonukban. Ábrányi Emil = Uj Idők*, 1906, 24. sz., 595–596.
- 27 „De a rábeszélés mégis megtörte végül az ellenállását. Annál nagyobb volt az öröme, amikor a fényképész szomorkodva kijelentette, hogy az első főlvetel nem sikerült egészen, túlsötétült. Tömörkény boldog volt, hogy »a merénylet« nem sikerült. Ő másodszor nem állja és legalább abbanmarad az egész dolog. Azonban el kell rontanunk ezt az örömet, mivelhogy a »merénylet« mégis sikerült. Bizonyítja a fent látható kép. Amelyen rajta van az író és azok, akiket legjobban szeret ezen a világon – még az alakjainál is jobban. Rajta van a két gyermeke és egy asszony, egyszerű és nemes, mint ő: a felesége.” M. J.: *Tömörkény István [Magyar írók otthonukban] = Uj Idők*, 1906, 2. sz., 33. A képen azonban csak az író és a két gyermek látható, az író felesége nem.
- 28 A kérdés további szempontokat is felvet, amelyek elemzése azonban túlmutat e tanulmány keretein: a felvételek által sugallt kép és az írói életvitel mennyiben van összhangban egymással, illetve mennyiben felel (tethető) meg az íróról kialakult korábbi képnek, a róla szóló híradásoknak és híreszteléseknek, mennyiben tükrözi az írói életművet.
- 29 A külföldi példák között is találni – részben – hasonló gyakorlatot, amikor Paul Verlaine-t nem az otthonában mutatták be, hanem a François-Premier kávéházban, ahol az asztalra még egy tintatartót is elhelyeztek, hangsúlyozandó írói voltát. Lásd DURAND: *i. m.* (2014) A felvétel – *Paul Verlaine otthonában* – címmel az *Uj Idők* 1896-os évfolyamában is megjelent, Szomor Dézsóné a költőről szóló cikkéhez kapcsolva. (A fénykép a *Nos contemporains chez eux* sorozatának egyik darabja, bár ezt a magyar hetilap nem jelzi.)
- 30 Abban a néhány kivételes esetben, amikor valakihez több kép is tartozik (Szikra és Mikszáth Kálmán), az egyik általában alkotás közben, a másik a társasági élet helyszínén mutatja meg az író. (Herman Ottó esete e tekintetben más.)
- 31 A képhez tartozó szöveg szerint ide sorolható még a Beöthy Zsolt otthonáról készült kép is, amely a leírás szerint a dolgozószobában készült. A képen az író hintaszékében olvas, miközben leánya mellette ül, az asztal azonban – noha tele van papírokkal – nem kelti szokványos íróasztal benyomását, és az író is inkább pihenésre utaló pozícióban örökítették meg.
- 32 A társaságiasság különböző terei egymásra rakódásáról és a magán- és nyilvános terek összemosódásáról lásd KALANTZIS: *i. m.* (2017)
- 33 „Az írók között arról is nevezetes Szikra, hogy mozgó íróasztalon szokott dolgozni. Van ugyan a lakásában több álló íróasztal is, de ha komolyan dolgozni akar, akkor egy összehajtható és hordozható alkotmányt állítat maga elé, amelyet még senki se látott két napig egy helyen állani. Hol a nagy szalonjában, hol a kis szalonjában ír, legszívesebben azonban az ura dolgozószobájában. Különböző nagyságú kékvonalú papírlapokra szokott írni, a teleírt lapokat valami pátens dróttal köti füzeté.” –G.: *i. m.* (1903), 315.
- 34 „Az ember és az író ritkán olvad egybe oly szerencsés harmóniában, mint Benedek Elek esetében. Róla el lehet mondani, hogy úgy él, ahogy ír s úgy ír, ahogy él.” KEVE [SEBŐK Zsigmond]: *Benedek Elek [Magyar írók otthonukban] = Uj Idők*, 1905, 10. sz., 221.; lásd még NAGY Endre: *Zöldi Márton [Magyar írók otthonukban] = Uj Idők*, 1904, 44. sz., 424.
- 35 L. K. [LYKA Károly]: *Magyar írók otthonukban [Táboriné-Tutsek Anna] = Uj Idők*, 1903, 35. sz., 180.
- 36 N. N.: *Magyar írók otthonukban: A hatvanéves Kiss József = Uj Idők*, 1903, 49. sz., 501.
- 37 Tóth Béláról feljegyezték, hogy érdekelték a technika alkotásai, mint például a telefon és az írógép. Lásd SCHÖPFLIN Aladár: *Emlékezés Tóth Bélára = Nyugat*, 1921, 3. sz., 182–188., 183.
- 38 SONTAG, Susan: *Platón barlangjában = Uő: A fényképezésről*. Ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 2007, 7–40., 14.
- 39 Lásd E. CSORBA Csilla elemzéseit Ady portréiról. Székely Aladár felvételeinek leírásához is az ő tanulmányai nyújtottak nagy segítséget. Különösen: E. CSORBA Csilla: *Ady Endre fényképeiről = Uő: Ady a portrévá lett arc. Ady Endre összes fényképe*. Bp., PIM, 2009, 5–31.
- 40 TÓTH: *i. m.* (1903), 530. Érdemes még megemlíteni, hogy Békei Ödön olykor műterme hirdetéseiben is (és a sorozat indulása előtti időszakban) megjeleníti, hogy kérésre otthon, megszokott környezetben is készít felvételeket, nappal vagy este. *Pesti Hirlap*, 1902, 335. sz. 23.
- 41 STEMLERNÉ BALOG Ilona: *Történelem és fotográfia*. Bp., Osiris, 2009, 106.
- 42 I-c [valószínűleg TÁBORI Róbert]: *A fotográfusnál. Mindenféle hasznos útmutatás = Uj Idők*, 1901, 30. sz., 79–80., 80.
- 43 A sorozaton kívül is van arra példa hogy egy-egy író házikábatban állt a fényképezőgép elé, mint Jókai Mór az egyik svábhegyi szüret idején. „Vallom, de unom már a Jókai istenítését és éppen ellenkezőleg, megkísértem, hogy »emberesít«-sem s ebben segítségemre van az *Uj Idők* fotográfusa, aki leábrázolta Jókait, amint a Svábhegyen a maga úri szőlőjében, lege artis, rendes módra szüretel.” N. N.: *Krónika a hétről: Jókai a hegyen = Uj Idők*, 1898, 41. sz., 323. Képek: 321., 324–325., 329.
- 44 A fényképek, mint tárgyak emellett birtokolhatók, gyűjthetők is voltak.
- 45 Olivier Nora idézett tanulmányában a kétféle látogatói megközelítésnek megfelelően „bálványozó” („fétichiste”) és „leskelődő” („voyeuriste”) attitűdről ír. Lásd 5. sz. jegyzet.
- 46 Lásd például RÉGNIER: *i. m.* (2015), 74.
- 47 SCHÖPFLIN: *i. m.* (1921), 184.
- 48 „A Magyar Anekdotalincsk kiadói [Singer és Wolfner, az *Uj Időket* is ők adták ki] látva azt, milyen kelendősége van a könyvnek, elhatározták, hogy elkészítik a szerző arcképét és kiadják a második kiadás élén. Egy bátor és elszánt ifjú, a kiadó cég spiritus familiárisa fölkereste Tóth Bélát otthonában és előadta a kívánságot. S nagyon elhűlt és még inkább elbámult, mikor azt a kijelentést vette: – A közönségé az, amit írok, de semmi köze hozzá, szöke vagyok-e vagy pedig barna, púpos-e vagy pedig egyenes növési! S nem adta oda. Úgy kellett megszerezni az arcképét a tudtán kívül.” t. r. [TÁBORI Róbert]: *A Magyar Anekdotalincsk szerzője és illusztrátora = Uj Idők*, 1899, 21. sz., 451.
- 49 TÓTH: *i. m.* (1903), 530.
- 50 Lásd BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985; SONTAG: *i. m.* (2007)
- 51 Noha Adytól például közöltek műveket (1908). Az *Uj Idők*be is több íróportrét készítő Székely Aladárnak 1916-ban *Írók és művészek* címmel megjelent, jelentős kortársakat bemutató reprezentatív fényképalbumában is többen szerepelnek olyanok, akiket a hetilapban egyáltalán nem jelenítettek meg. (Az *Uj Idők*ben közzétett két Székely Aladár-kép nem azonos a kötetben ugyanazon írókról megjelent fotóival.) Az albumról és Székely Aladár portréfényképeiről lásd E. CSORBA Csilla: *Székely Aladár portréművészete = Uő: Székely Aladár a művészi fényképész 1870–1940*. Bp., Vince, 2003, 63–79.
- 52 Bár Tábori Róbert feleségét, Tutsek Annát bemutatták.

Albert Gábor és Domokos Mátyás levelezése, 2001–2003¹

Domokos Mátyás – Albert Gábornak
Budapest, 2001. június 22.

Kedves Gábor,
köszönöm az „Öreg Kutyt”!² A benne foglaltak nagy részét, főleg a *Profik és amatőrök* ciklusát korábbról már ismerem ugyan, de hát éppen ezért is örülök, hogy birtokolhatom új könyvedet, mert tanulmányaidat érdekes, hiteles és gondolatébresztő írásoknak tartom, s a magamfajta régimódi könyvről az ilyen művekről úgy érzi, hogy ott van a helyük legszűkebb szellemi életterében.

Nem volnék „magyar ember”, ha írásaid politikai felhámjával ugyanolyan fenntartás nélkül értenék egyet, mint a könyv lényegével. (A „jó magyarok” éppen a politika kérdéseiben szoktak civódni egymással, s úgy tűnik, én se vagyok kivétel – bár sokak szerint nem vagyok „jó magyar ember...”.) S ezt éppen a megbecsülés jegyében pendítem meg. De hát mit is? Abban foglalhatnám össze, hogy a közelmúlt bizonyos tüneteinek az értelmezését illetően én megértőbb vagyok, a jelent illetően viszont sötétebben látó, mint Te, mert a kettő között szívósabb kontinuitást tapasztalok, melyek nem igazolják szememben bizonyos reményeidet. Azt írod könyved 299. oldalán, hogy „a magyar történelem, a magyar társadalom, legmélyebbre a Kádár-korszakban került.”³ Lehet. De a mérge tovább hat, kései gyümölcssei elmúltával (?) érnek be igazán, mikor a fejünk fölött nemzetiszínű lobogók csattognak. Vagy hogy a hegeli dialektika parafrázisával szóljak: a meg-sem-szüntetve-megőrzött rossz terjeng tovább, egyre nagyobb hullámokat vetve, mint a rádióaktív sugárzás, amely az atomrobbantás pillanata után is évekig, évtizedekig hat és pusztít. Olyannyira, hogy az ember olykor riadtan kérdi magától: túléltek-e valóban, amiről azt hisszük, hogy túléltek? Hiszen ma is (igaz, másfajta) dikta-



túrában élünk, amelynek van egy MSZP-s, egy SZDSZ-es, volt egy MDF-es változata, mintha mindaz, ami történt és történné, folyamatosan egy tetszhalott párt, mozgalom (az MSZMP?) frakcióharca volna egy dél-amerikai típusú áldemokrácia silány díszletei között; ma sincs törvényesség, ma sem tudjuk, hogy ez a kis ország valójában kiknek a kezében van, és így tovább. Tüzes lávafolyam ugyan pillanatnyilag nem ömlik ránk Kelet felől, de a vulkán azért megvan...

Ha paradoxonokat akarnék hajszozni, azt is írhatnám, hogy ami látszólag nincs, az talán erősebben van, mint ami lenni látszik. De az mindenesetre biztosnak látszik, hogy az általad is „torzultnak minősített alkat” a mögötünk lévő évtizedben nem volt képes megújulásra, hanem ráhalmozódtak az újfajta viszonyok új torzulásai. S ezért nem vagyok feltétlenül meggyőződve arról (bár ne lenne igazam), hogy az apák nemzedékének⁴ közös tévedése, hogy tudniillik „a történelmi farkasverembe való vettetésünk”⁵ belátható időn belül nem ér véget, csakugyan szintizta tévedés volt. Nagyobb léptékkel szemlélve azokat

Albert Gábor
(balra),
2013
Fotó: Lugosi
Lugo László

Domokos Mátyás
(jobbra),
1986
Fotó: Tóth
István Csaba
MTI

¹ Albert Gábor levelezését – amelyet az MMA Kiadó önálló kötetben készül megjelentetni – az író özvegye, Albert Zsuzsa rendezte sajtó alá. A fenti levélszövegeket Mórocz Gábor válogatta, gondozta és látta el magyarázó jegyzetekkel.

² ALBERT Gábor: *Az öreg kutya vedleni készül. Esszék és eszmélések.* Bp., Kairosz, 2001

³ Domokos Mátyás itt Albert Gábor esszéjéből idéz. ALBERT Gábor: *Ceterum censeo... avagy tántorgásunk a farkasverem szélén = Tiszatáj*, 2000, 6. sz., 50–61. Kötetben Uő: *Az öreg kutya vedleni készül.* i. m. (2001), 295–313. Az idézett szöveghelyen Albert Gábor – Debreczeni József cikkére (*Fények és árnyak. A mi huszadik századunk = Magyar*

Nemzet, 2000. január 8., 15.) kritikusan hivatkozva – azokkal polemizál, akik a Rákosi-korszakot „nemcsak a huszadik század, de talán egész történelmünk legmélyebb pontjának tekintik”. Uo., 298. Albert Gábor szerint „a magyar társadalom védekező mechanizmusa” a Rákosi-korszakban még jól működött, ám a Kádár-kori hatalom már képes volt lefegyverezni a kommunizmussal szemben 1956-ig érvényesülni tudó közösségi szintű „pszichikai ellenállást”. Uo., 298–300.

⁴ Domokos Mátyás itt – az Albert Gábor által markáns bírálattal is illetett – Németh Lászlóra, Illyés Gyulára és Bibó Istvánra utal.

⁵ Utalás az Albert Gábor megalkotott „farkasverem-effektus” metaforikus kifejezésre. Lásd: *Ceterum censeo... i. m.* (2001), 310.

a folyamatokat, amelyeknek összefoglalóan „történelem” a neve, talán nagyobb szorongásokkal és körültekintéssel elemezném a magam részéről a szellemi tetteiket, moralitásukat, az életüket, mert túl azon, amit te is azzal megjegyzéssel kritizálsz, s nem jogtalanul, hogy művüknek mindez csak elenyésző része, quantité negligable-ja, talán még ezzel is segítettek valahogyan, rejtelmes módon, de nem magukon...

[Domokos Mátyás csillaggal jelölt lapalji megjegyzése, kiegészítése az utóbbi mondathoz: „Az *Emelkedő nemzetért, Egy mondat a zsarnokságról* a fiókban, s egy halálos ítélettel egyikük fején (amely nem in effigie⁶ mondatot ki...)”⁷]

Mindazonáltal helyeslem, hogy fenntartások nélkül ki-mondod a magad igazát, mert különben nincs értelme, nincs hitele az írásnak... S ezt teljes meggyőződéssel mondom, mert éppen ez teszi, hogy – ha nem is értek Veled bizonyos részletekben, csakugyan elhanyagolható részletekben egyet – teljesen világos és sanda szándékoktól, hátsó gondolatoktól mentesen, félreérthetetlen könyved minden sora. Ha valamit sajnálok: kár, hogy nem kerülhetett bele a *Kortárs* legutóbbi számában napvilágot látott írásod.⁸ Nyilván technikai-időbeli okok miatt, pedig nagyon ott volna a helye önéletrajzi ihletésű szövegeid között. A napokban, telefonon keresztül Zsuzsának⁹ is elmondtam, hogy miért.

Kicsit hosszúra nyúltam, de nem bánom, mert talán ez is azt jelzi, hogy könyved fontos számomra. Még egyszer köszönöm!

Baráti szeretettel:

D. Matyi

*

Albert Gábor – Domokos Mátyásnak

Budakeszi, 2002. április 30.

Kedves Matyi!

Köszönöm a porlepte énekes megidézését.¹⁰

Életem egyik nagy ajándékának tartom, hogy Weöres Sándorral egy időben élhettem, s eszmélésem óta mindig érezhettem varázslatos és vigasztaló jelenlétét. Még gimnazista koromban találkoztam vele. Egy eldobott magazin kitépott oldalán meghökkenve olvastam akkor még *Eidolon* címet viselő versét, amely így kezdődik: *nyugmozgás siethez indul sietben ablakik*. A következő állomás a *Medúza* volt és a *Fogak tornácán*. Abban is a *Reménytelenség* könyve. Miközben Pándi Potyi¹¹ az első *Hét évszázad* jegyzeteiben elparentálta,¹² mi közös albrétünkben Bécs Ernővel¹³ olykor hajnalokig Weöres Sándort olvastunk fel egymásnak a *Medúzából*. Az ötvenes évek egyetemi és egyetemes sivárságában ő volt a mi oázisunk.

Jól emlékszem kéziratban terjesztett verseire s talán Hankiss Elemértől¹⁴ (akkor közvetlen munkatársam volt a Széchenyiben) kaptam meg az *Elveszített napernyőt* és *Mahruh veszését*. Micsoda ünnep volt a *hallgatás tornya* megjelenése!¹⁵ És később, mikor már személyesen ismertem, milyen büszke voltam, mikor egyik látogatásunk alkalmával előszedett egy olasz folyóiratot, amelynek üres hátára rótta egyik novellám szavaiból épített versét.

Aztán a hanyatló évek szomorúsága! Talán utolsó tiszta időszakában mutatták be a kaposvári színészek a *Kétféjű fenevadat*,¹⁶ s Amyka¹⁷ minket kért meg, hogy vigyük el őket autón a gödöllői bemutatóra. És jött a teljes összeomlás, amikor már beszélni sem lehetett vele, csak ültünk a kertben, Sándor, mintha ott sem lettünk volna, a cicával játszott, és a kimenő végén, anélkül, hogy egyetlen szót is válthattunk volna, vissza kellett vinnünk a kórházba, a Lipótmezőre.

⁶ in effigie: képletesen, jelképesen

⁷ *Emelkedő nemzetért*: Németh László 1956. november 2-án, az *Irodalmi Ujságban* megjelent cikkének pontos címe: *Emelkedő nemzet. Egy mondat a zsarnokságról*: Illyés Gyula 1950-ben írt költeménye, amely az *Irodalmi Ujság* 1956. november 2-i számában jelent meg először. Bibó Istvánt 1956-os tevékenységéért nem halálra, hanem életfogytiglani börtönbüntetésre ítélték 1958-ban.

⁸ ALBERT GÁBOR: *Néhány dokumentum megtisztítása = Kortárs*, 2001, 5. sz., 1–14.

⁹ Albert Zsuzsa (1932–) rádiós szerkesztő, műsorvezető, költő. 1954-től a Magyar Rádió Irodalmi Osztályának szerkesztője. Albert Gábor felesége.

¹⁰ Utalás Domokos Mátyás *A porlepte énekes. Weöres Sándorról* (Bp., Nap, 2002) című kötetére, amely nem sokkal a levél megírása előtt jelent meg.

¹¹ Pándi Pál (1926–1987) irodalomtörténész, egyetemi tanár, kritikus, szerkesztő. A Kádár-korszak egyik meghatározó ideológusa és kultúrpolitikusa.

¹² A kötetben nem nevesített jegyzetíró a következőket írta Weöres Sándorról: „Elszegényedett vidéki úri család sarja. A művészi öncélúságot, a formai játékosságot túlhaltatja verseivel, az irodalom társadalmi, politikai feladatait tagadó nézeteivel tette hírhedt név. Néhány régi szép verse tanúsíthatja [sic], hogy nyelvünknek milyen vérbeli művésze tévedt zsákutcába személyében.” *Hét évszázad magyar versei*. Szerk. KLANICZAY Tibor et al., Bp., Szépirodalmi, 1951, 1078.

¹³ Bécs Ernő (1929–1985) költő, tanár. Az 1950-es évek elején – közös egyetemi időszakukban – Albert Gábor albréti lakótársa. A két egykori bölcsészhallgató barátsága Bécs Ernő haláláig töretlen maradt.

¹⁴ Hankiss Elemér (1928–2015) szociológus, irodalomtörténész, egyetemi tanár. 1990 és 1993 között a Magyar Televízió elnöke.

¹⁵ *A hallgatás tornya*: Weöres Sándor 1956-ban megjelent reprezentatív verseskötete, amely magában foglalta az 1940-es évek végétől szilenciumra ítélt költő 1948 és 1956 között írott verseit is.

¹⁶ *A kétféjű fenevad*: Weöres Sándor drámája, amelyet 1985 elejétől játszott a kaposvári színház.

¹⁷ Károlyi Amy (1909–2003) költő, műfordító, Weöres Sándor felesége.

Ahogy könyvedet olvasom, újra érzem jelenlétét, mert szellemidézés a könyved, annak a misztikus csodának a megidézése, akit Weöres Sándornak hívtak.

Még egyszer köszönöm a könyvet, szeretettel öllelek
Gábor

*

Domokos Mátyás – Albert Gábornak

Budapest, 2002. június 14.

Kedves Gábor,
szinte egyvégtében olvastam végig önéletrajzi vallomáso-
dat,¹⁸ már amennyire a szokásos könyvheti mizériák köze-
pette zavartalanul olvasni lehet, és ahogy haladtam előre
az anyagban, érdeklődésem, kíváncsiságom egyre foko-
zódott. Nyilván önző okokból is, mert azt kellett látnom,
hogy életrajzaink rengeteg rokonvonást tartalmaz[nak],
éppen a sorsdöntő pontokon, hiszen én magam is ha-
sonló társadalmi, családi milieu-ben töltöttem gyerekko-
romat, s vidéken, mint Te: apám járásbíró volt Makón,
majd a bíróság elnöke, s hasonló sorsra jutott, mint a Tiéd;
a fordulat éve után nyugdíjazták, majd nem sokkal később
nyugdíját is megvonták, s neki is – ötven fölött – fizikai
munkával kellett megkeresnie sovány kenyerét, kútmérő-
ként, földmérőként, répaátvevőként bolyongva az ország-
ban, s ilyen körülmények között, egyébként is vagyonta-
lanul gondoskodnia három növendék fiáról – de ezt nem
részletezem, mert nem is a képzeletedre, de rokon tapasztalataidra bízom, milyen élet volt ez, létalatti vegetálás,
s ehhez társultak az én életemben s a te életeddel egyidő-

ben a megint csak hasonló egyetemi élmények, az Eötvös
Collegium, az abból való kizárás, stb. stb. Kanalaztam én
is az Astoria állóbüfében a bablevest, és étkezés tekinte-
tében ezek voltak a ritka ünnepnapjai az ötvenes évekbeli
életemnek. Szóval „párhuzamos életrajzaink” vannak,
ezért a természetes kíváncsiságot olvasás közben egyre
jobban felszította a közös sors tipikus fordulataira való
mélyemlékezőszerű visszarévedés könyved olvasása köz-
ben, a feltolakov emlékek, amikor te a Széchenyi Könyv-
tár közönségszolgálatán dolgoztál, még a régi, Múzeum
körüli épületben, én pedig a nagyolvasóban, azt melege-
dőnek is használva, olvastam azokat a könyveket, amelyek
nem szerepeltek a könyvtári tiltólistákon, s hallottam
azoknak a papírgalacsinnak a koppanását, amiket a ga-
lériáról – ha jól emlékszem – egy János bácsi nevű altiszt
lövöldözött lefelé a helytelenkedő egyetemista olvasók
asztalára.

De hát nem megyek végig életrajzaink közös váltóin,
mert akkor nekem is hasonló terjedelemben kellene be-
számolnom lényeg szerint ugyanarról, amiről Te is beszél-
tél Kövesdy Zsuzsának.¹⁹ Sok közös ismerősünkről, bará-
tunkról is hasonló képet őriz emlékezetem, mint ahogyan
te jellemezted őket. Valamire azonban változatlanul kí-
váncsi vagyok, mondhatnám: l'art pour l'art – ki volt az,
aki a prózai szakosztály ülésén²⁰ Neked szegezte a kérdést,
hogy vajon Kiss János altábornagy vagy Szálasi Ferenc
érdekében beszéltél?²¹ Ezt nem tudtam megfajteni, töb-
bek közt azért sem, mert nem voltam ott. (A másik tapin-
tatos közléseidet, az *Emelt fővel*²² méltatlan SZER²³ bírálójának a személyét Hajnal László Gábor²⁴ nevével véltem
feloldani...²⁵)

¹⁸ ALBERT Gábor: *Boltívek, vízköpők, rózsablatok*. Bp., Pont, 2002.

¹⁹ Kövesdy Zsuzsanna (1952–) rádiós szerkesztő. Kövesdy készítette el 1999-ben az akkor hetvenéves Albert Gáborral azt a többrészes rádiós életútinterjút, amelynek szerkesztett változata 2002-ben *Boltívek, vízköpők, rózsablatok* címmel kötetben is megjelent.

²⁰ Az Írószövetség prózai szakosztályának 1986. decemberi alakuló üléséről van szó.

²¹ Itt Albert Gábor nagy visszhangot kiváltott 1986. november 29-i írószövetségi közgyűlési hozzászólása kerül szóba.

²² *Emelt fővel*: Albert Gábor szociográfiája a Baranya megyében élő bukovinai székelyekről, illetve a Dél-Dunántúlról 1945 után kitelepített svábokról (Bp., Szépirodalmi, 1983).

²³ SZER: Szabad Európa Rádió

²⁴ Hajnal László Gábor (1948–2002) újságíró, szociográfus. 1969-ben államrend elleni izgatásért szabadságvesztésre ítélték, a börtönből 1970-ben szabadult. 1981-ben az NSZK-ba disszidált. A 80-as években a Szabad Európa Rádió munkatársa volt. 1995-ben hazatért Magyarországra.

²⁵ Albert Gábor így emlékezett vissza Hajnal László Gábor rádiós kritikájára: „Barátaim hívták fel a figyelmemet, hogy a *Szabad Európa Rádió* egyik, szokás szerint többször megismételt műsorában hosszan ismertetik könyvemet. A sípolásokkal, mesterségesen gerjesztett zakatolásokkal zavart adásról magnófelvételt készítettem, s többször is

szembenézhettem azzal a képpel, amelyet a *Szabad Európa Rádió* hirtelenében festett rólam és könyvemről. Ez a kép felért egy becsület-sértéssel, hemzsegték benne a tudatlanságból származó gyanúsítgatások és a szemem szédett rágalmak. Mindezt egy háromnevű, itthon a dokumentum forgatókönyvekkel foglalkozó, 1981-ben az NSZK-ba menekült, s ott politikai menekültjogot kérő, akkor még fiatalnak számító íróember követte el. / Igaz, végső konklúzióként olvasásra ajánlotta könyvemet. De hogyan! Tudni vélte, s el is mondta, hogy Albert Gábor a Párttól azt a megbízást kapta, hogy a negyvenöt utáni ki- és betelepítésekről, a svábok elűzéséről, a parasztság megnyomorításáról írjon könyvet, és kommunista szokás szerint egy szociográfiában mossa hófehérre a szerecsent. Csakhogy Albert Gábor minden erőlködése ellenére – fejtegette a SZER cikkírója – a tények mást mondanak, mint amit a szerző pártutasításra sugallni igyekszik. Most lássuk csak, mi is a valós helyzet! És ezt követően, mintha az ismertetés szerzője velem szemben állítaná, két keményen kritizáló részletet olvastak fel könyvemből. Elképedve és tehetetlen dühvel hallgattam. A *Szabad Európa Rádió* tájékozatlanságból származó ostobaságai és politikai inszINUÁCIÓJA ellen még védekezni sem tudtam.” *Boltívek, vízköpők, rózsablatok*. i. m. (2002), 139–140.

Mindent egybevetve: nagyon jól tetted, hogy rászántad magad erre a vallomásra, s amit erkölcsileg is a fenntartás nélküli őszintesége hitelesít. – Még egyszer köszönöm, hogy gondoltál rám.

Szeretettel:

D. Matyi

*

Albert Gábor – Domokos Mátyásnak

Budakeszi, 2002. június 18.

Kedves Matyi,
köszönöm hosszú leveled, s magam is úgy gondolom, hogy a *Boltívek*ben ugyan személyes emlékeimről számoltam be, de ennek ellenére, vagy éppen emiatt, egy nemzedék, annak a jól körülhatárolt rétegének sorsérzését is sikerült talán megfogalmaznom, meg- és felfoghatóvá tennem. A magyar vidék lateiner (olykor rusztikus) értelmiségére gondolok, arra a nem népi, de mindenképpen nép-közeli rétegre, amely, ha nem is tekinthető minden vonatkozásban értelmiséginek, de megvolt benne a törekvés, az igény, hogy azzá váljék, és ezt át is plántálta az utódaiba. Egyébként mindig úgy éreztem (írhatnám azt is, hogy meg voltam róla győződve), hogy akik ebből a rétegből származtak, éppen a távolság, a rálátás jótékony lehetősége, adománya miatt inkább felismerték a „nép”, a nemzetté nemesedő nép érdekeit, mint azok, akik nélkülözték ezt a perspektívát, tehát az igazi, törzsgyökeres népfiai. Az előbbieket (vagy szívesen mondanám azt is, hogy „mi”) sokkal ritkábban tévedtek el a magyar történelem és társadalom dzsungelében. Az első csoportba (csak példaként) Németh Lászlót, és nyilatkozatai ellenére is, Illyés Gyulát, a másodikba Veres Pétert, Erdélyi Józsefet vagy Sinkát [sorolom]. Ez nem esztétikai értékítélet, de hogy ítélet, az nem kétséges.

Erről még sok mindent lehetne, s bizonyára kellene is írni, csak hát ez az utca nem cimbalommal, hanem tyűk-szemekkel van kirakva!

Az egyik nevet jól fejtetted meg. A SZER-ben valóban a nemrégiben meghalt Hajnal László Gábor volt a tettes, az *Emelt fővel* félreismerője. Később bánta is, és igen feszélyezte, ha szóba került.

A másik kalandom kellemetlenebb, és meg kell vallanom, hogy az egész esetet nemcsak a többiek, de magam miatt is szégyenletesnek tartom. Visszatekintve még in-

kább. Ezt a pimaszságot ugyanis ott a helyszínen kellett volna megtorolnom. [...] Akkor ugyan – 1986-ban – a „szálasizás” már nem volt életveszélyes, csupán egyértelműen aljas, inszINUÁLÓ rágalmozás. Nem gyávaságból, inkább elképedésből, vagy rosszul értelmezett jólneveltségből – sajnos – nem vettem elégtételt. Azóta is sajnálom. Az elkövető pedig nem volt más, mint a József Attila-díjjal, és Magyar Európa-díjjal feldíszített író-társunk, Módos Péter.²⁶ Aki (hosszú felsorolás következnék) ez és ez volt, és aki az *Európai Utas* szerkesztése mellett jelenleg (hosszú felsorolás) ez és ez. Ő bizonyosan túl fogja élni a kormányváltást.

Hát erről ennyit.

Még egyszer köszönöm a levelet, és szeretettel ölel egykori bablevest kanalazó társad az Astoria talponállóból

Albert Gábor

*

Domokos Mátyás – Albert Gábornak

Budapest, 2002. június 21.

Kedves Gábor,
ha már ilyen levelezésbe bonyolódunk nemzedéki sorskérdésünk folytán, nem mulaszthatom el, hogy tudósítalak: teljes mértékben egyetértek a népközeliek, illetőleg a törzsökös népfiai történelmi magatartására vonatkozó nézetteddel. A szociális érzékenységgel megáldott, s az emberi világról a Hegyi Beszéd szellemében gondolkodó kisnemes-polgári-lateiner értelmiségiek sokkal biztosabban igazodtak el azokban a morális és politikai csapdában, mint azok a törzsgyökeres népfiai, akik elhitték, vagy úgy tettek, mintha elhitték volna, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek megszüntetése érdekében a cél szentesíti az eszközt. S én ebbe a népközeli csoportba sorolnám az olyan embereket is, mint Bibó Pista vagy Szabó Zoltán, aztán Sárközi Márta, vagy – s Téged ez a név bizonyára nem fog meglepni! – mint Tersánszky Józsi Jenő, vagy akár Nagy Lajos, vagy atyai barátom, akit félistenként tiszteltem, szerettem és követtem: Ferenczy Béni. S ez a névsor még hosszan bővíthető volna, de Veres Péterék mentességére legyen mondván, hogy a jobbak közülük is belátták tévedésüket. – Igazad van abban is, hogy erről annyi mindent el kellene még mondani, világos és őszinte szóval, de hát ez ma (is) az egyik legnagyobb tabutéma. S ha egyszer találkozunk, elsorolok neked még néhány tabutémát,

²⁶ Módos Péter (1943–) író, szerkesztő, 1990-től az *Európai Utas* főszerkesztője. Albert Gábor egy 1987. február 11-én, Kunszabó Ferenchez írott levelében egyértelművé tette, hogy 1986. november 29-i írószövetségi közgyűlési hozzászólásának mely passzusa váltott ki ellenérzéseket Módos Péterből: „Felszólalásomban az inkriminált (és

Módos Péter által inszINUÁLT) mondatom a következőképpen hangzik: »[a nemzetet] múltjából kiforgatták, hamis büntudattal benitották, a határon kívül rekedt rokonait megtagadtatták vele, halottaitól megfosztották – a második világháború emlékmű nélkül maradt hősi halottjaira gondolok és a hadifogságban elpusztult százazrekre...«

amelyek erősebbek, mint a demokratikus szólásszabadság joga. [...]

Zsuzsának kézcsókom küldöm, Téged szeretettel ölellek, s kívánok jó munkakedvet

D. Matyi

*

Albert Gábor – Domokos Mátyásnak

Budakeszi, 2002. június 26.

Kedves Matyi!

Nem lepett meg, írásaid alapján sejtettem, sőt tudtam, hogy a törzsszökecs népfiai történelmi magatartásának megítélésében egyetértünk. S gondolom, abban is velem tartasz, hogy fenntartásaim ellenére is sokra becsülöm például Bibó Istvánt. Hogy számomra nem órákulum, nem jelenti azt, hogy ne volnék hálás késő kamaszkorom szem- és elmenyitogató tanulmányaiért, amelyekkel esetleg mainapság már nem mindenben érthetek egyet. Bibóval kapcsolatban talán legnagyobb bosszúságom az volt, mikor észrevettem, hogy hagyatékának legfőbb gondozójaként Kenedi Jánoska²⁷ jelenik meg a színen.

Erről az egész komplexusról, a baloldaliságról, mint az értelmiség gyermekbetegségéről – hogy Lenint ide parafrázáljam – két éve igen szörmentén írtam egy – ahogyan egyik barátom nevezte – esszéraprózódíát.²⁸ Ebben Illyés, Bibó István, Szabó Zoltán és Németh László nevét említettem, s természetesen Adyt is szóba hoztam, mint az egyik ősforrást. (A nyomok Petőfiig vezetnének, sőt még tovább, s meggyőződése, hogy a háttérben ott sejlik a romantikus illúziók szivárványhídja mögött a francia forradalom.) Tudtam, hogy tanulmányommal tabutémát érintek, s az „eredmény” nem is maradt el. Védekezésül egyszerűen agyonhallgattak. Magánbeszélgetésben, társasági szinten szép szóban nem volt hiány, s őszinte elismeréssel dicsérték bátorságomat, hogy végre saját házunk táján is söprögetett valaki. De ezzel vége. Egyedül – szokás szerint – Vekerdi László²⁹ ragadtatta el magát – s a *Tiszatáj* tanulmánykötetét ismertette a nevem említése nélkül beszámolt arról, hogy azt is meg kellett értnünk, hogy egyesek – horribile dictu – még Bibó Istvánba is bele-marnak. (Németh László- és Illyés- „ellenességem” nem volt olyan agresszív, az egész életmű értékét megkérdőjelező, hogy a másik tábor ezt jelentkezésnek, átállásnak minősíthette volna. S így maradtam, a korábban nekem kiutalt, mondhatnám azt is, hogy lassanként már meg-

szokott és kitüntetésnek is tekinthető, köztes állapotban. Így lettem, s vagyok se ide, se oda nem tartozó, magányos merénylő. Ez is valami.) [...]

Szeretettel ölellek

Gábor

*

Albert Gábor – Domokos Mátyásnak

Budakeszi, 2003. június 9.

Kedves Matyi!

Szép fehér sorozatod legújabb kötetét (*Szembesülés*)³⁰ jó érzéssel nyugtázom. Pünkösdi ajándékként olvasom a kötet utolsó ciklusát, s abban is a makói diákéveid és tanáraid emléket idéző *szilánkok*at. Ezekről az évekről olvasva újra és újra szembeszelnöm kell azzal a ténnyel, hogy a háború utáni időben – 1945–47-re gondolok – két, esetleg három év késés, enyhe túlzással, felért egy nemzedékváltással. Én ugyanis hiába születtem 1929-ben (igaz, annak is októberében), csak két év odisszea után, 1950-ben kerültem a bölcsészkarra, amelyet össze sem lehet hasonlítani mondjuk, az 1947-es, de még az 1948-as egyetemmel sem. Az ilyesféle visszaemlékezéseket úgy olvasom, mint saját, elszalasztott múltamat. Enyhe irigységgel s szomorkás nosztalgiával.

A kötetbe gyűjtött írások nagy részét persze ismertem, de így, egymás mellé helyezve sokkal többet elárulnak belőled, mint egyenként olvasva. Legfőbb jellemzőjük az irodalom szeretetével átitatott tárgyilagosság. (Írhattam volna úgy is, hogy az irodalom szeretetéből kibomló, abból eredő tárgyilagosság.) A te könyved lapjain (irodalmi világgépedben) Veres Péter mellett megfér Babits, és az az Illyés, aki ifjú éveiben Babits ellen szervezkedett, s mögöttük és mellettük Németh László. Anélkül, hogy az egyik kisebbitené a másikat. Azt már nem is említet, hogy a filológiai pontosság, az adatok gazdagsága (például *Közegellenállás* című Babits-tanulmányodban) nem öli meg a szellemet.

Még egyszer köszönöm kötetedet, s viszonzásul fogadd evvel a levelemmel egyidőben feladott kötetemet (*Beavatási szertartások*).³¹

Baráti öleléssel

*

²⁷ Kenedi János (1947–) kritikus, szerkesztő, a „demokratikus ellenzék” meghatározó alakja.

²⁸ ALBERT Gábor: *Ceterum censeo... i. m.* (2000/2001)

²⁹ Vekerdi László (1924–2009) orvos, könyvtáros, irodalom- és tudománytörténész.

³⁰ DOMOKOS Mátyás: *Szembesülés. Írókkal, művekkel*. Bp., Nap, 2003

³¹ ALBERT Gábor: *Beavatási szertartások*. Pomáz, Kráter, 2003

Domokos Mátyás – Albert Gábornak

Budapest, 2003. június 25.

Kedves Gábor,

a múlt héten vidéken tartózkodtam, ezért az ígért levelet csak most tudom elküldeni. Íme:

Hadd kezdjem azzal, hogy ebben a könyvedben is, akárcsak korábbi munkáidban, elsősorban az „írályod” vonz engem, ami nemcsak stílus, hanem írói szemlélet is, természetesen, szép magyarsággal előadva, irodalmias szépelgések nélkül. Ezt a ritka erényt szeretem bennük. Ellenben nem szeretek ún. „irodalmi” levelet írni, mert a műfaját genezisében érzem hamisnak, meg hát a Könyvhéten beszélgettünk is róla élőszóban, úgyhogy most csak néhány (schlagwort-szerű) széljegyzetet fűzök a *Beavatási szertartások* margójára. Annál is inkább, mert olyan problémákat sürgetnek könyved írásai, amelyeknek egyike-másika önálló tanulmányt, sőt: akár könyvnyi terjedelmű reflexiót indokolna. Mert amikor a benne érintett kérdésekről és írói szemmel látott és írói tollal rögzített diagnózisokról cserélünk eszméket (vagy téveszméket), akkor nemcsak Rólad, s nemcsak rólam van/volna szó.

S ha már a diagnózis szó kicsúszott az ujjam alól, s nem véletlenül, akkor azonnal hozzáteszem, hogy a jelen (köz)állapotainkat, vagy nagyképűbben: „az élet magyar útjának” a mostani, tehát a rendszerváltozási kísérlettől napjainkig tartó szakaszát illető megállapításaidal száz – illetőleg ezer százalékkal egyetértek. Ha kíváncsi vagy ezzel kapcsolatos nézeteimre, akkor... akkor olvasd el újból saját könyvedet. Annyit mégis mondanék, hogy ami igazán megragadott, az az elemzésednek a közelmúltba is visszanyúló mélysége, amellyel arra figyelmeztetsz, hogy a bajok, a magyar élet – féltő, hogy gyógyíthatatlan – betegségei, fertőzetei nem most kezdődtek, évtizedekkel, vagy talán évszázaddal korábban. Valóban: az „új” Magyarország (nem a volt lapod, hanem az állami függetlenségét visszanyert ország) betegen született újra a Mohácsnál évszázadokra elvesztett önálló állami lét visszaszerzése után, tragikus orvosi műhibával: a trianoni diktátummal a világra segítve. Azt írod, hogy Trianon legsúlyosabb „átka”, hogy „hatására a lelkekben is összeomlott az ország”. Könyved talán legmélyebb és legfontosabb megállapítása ez, amely megérne még egy – még több – misét is, mert ezt az összeomlást tette aztán teljessé, rombolta a földig lelki épületeinket, azt, amit Babits „az igazi hazának” nevezett 1919-ben, a kommunista ideológia, bulldózereivel [sic] és terrorcsapataival. Képletesen szólva: mi nem Mátyás király Budájának a várát kaptuk vissza négyszáz esztendővel az ő halála után, teljes pompájával,

Corvináival stb., hanem ennek a valaha volt várnak a romjait, vagy még azt se, közben elveszett az erőnk és a hitünk, hogy ezt – a kor követelményeit is figyelembe véve – újjá tudnánk építeni. Hogy érdemes volna nekirugaszkodni. Hogy akkor is neki kellene rugaszkodnunk, ha lelünk mélyén sejtjük, hogy lehetetlen újjáépíteni. A hit veszett el, amiről szintén nagyon lucidusan és bölcsen szölsz.

De ennek a hitnek van egy komplementer kiegészítője, árnyéka, a kollektív depresszió. S a depresszió úgyszintén történelmi okainak elemzése közben úgy éreztem, s ne vedd zokon, hogy elmondom őszintén ezt is, hisz ebben a vonatkozásban is nagyobb ügyről van szó, mint kettőnk esetleges nézetkülönbsége; szóval, úgy éreztem, hogy kihagy Benned a megértő tárgyilagosságra való írói törekvés ihlete.

Az Adyval, illetve a népi – népi? jó szó ez, Magyarország legműveltebb, európai, sőt világszemhatáru írószellemeivel kapcsolatban? – íróit érő, szerintem kissé egysíki megállapításaidra gondolok. Ellenvetéseimet ezzel kapcsolatban legfeljebb egy kis könyvecske terjedelmű írásban tudnám összefoglalni, most csak a legfontosabbat érintem, szintén szubjektív aspektusból. Én magam is az ún. történelmi középosztályból származom, belülről ismerem hát ennek a történelmi időben kövületté vált rétegnek a szemlélet- és gondolkodásmódját, amelyről bebizonyosodott, hogy ösztönszerűen a legnagyobb közegellenállást jelentette történelmileg is és társadalmilag is a valódi megújulást, újjászületést sürgető reformálommal szemben, amelynek Széchenyi volt az elindítója, amit egyébként a nemes gróf is minduntalan megtapasztalt, s okozója volt depressziójának. S ez folytatódik tovább. Ennek a rétegnek a tagjai személyükben lehettek kiváló jellemek, de azt a szemellenzőt, amivel képtelenek voltak meglátni koruk feladatát, képtelenek voltak levetkőzni. Nem vitatom, hogy Tisza István római jellem volt, sajnos képtelen volt a döntő történelmi pillanatokban, még saját legmélyebb felismeréseit és meggyőződéseit követve eljárni az ország vezetőjeként. Azt hiszem, nem kell Téged arra emlékeztetni, hogy a koronatanácsban és egyebütt a legélesebben tiltakozott az első világháborús hadbalépés ellen, majd – Isten se tudja, miért és hogyan – jó hivatalnokként – vagy egyfajta, s általad is jellemzett „jogászai gondolkodás” foglyaként? – fejest ugatta az országot a háború kataklizmájába, amelynek mélyén Trianon várta a magyarságot. De nem ugyanezt tette a németellenességéről híres Jány Gusztáv szégyenletes hadparancsának³² kiadásával a doni katasztrófa pillanatában, vagy Horthy, 1944 októberében? S hogyan van az, hogy annak az osztálynak vagy rétegnek a tagjai, akik sze-

³² Utalás arra, hogy a Don-kanyarban vereséget szenvedett 2. második magyar hadsereg parancsnoka, Jány Gusztáv tábornok (1883–1947)

1943. január 24-én kiadott hadparancsában úgy fogalmazott: hadserege „elvesztette becsületét”.

mélyükben akárcsak egy kártyaadósság miatt is képesek voltak golyót röpíteni fejükbe, beledobták – valamilyen szolgalelkűségről árulkodó hamis (a Herczeg Ferenc-regények álvilágába illő) becsületérzésnek engedve – a történelmi tömegsírokba az országot, népüket? Önmagukat se kímélve, persze... Ezért volt egyebek közt, s van ma is, szó szerint igaza Ady látomásos diagnózisainak, s ha azokat a folyamatokat, önmagunk hamistudatát sem kímélve, történelmi távlat világosságával vesszük szemügyre, akkor megvilágosodik a mindenkori magyar élet egyik fő baja, amiről Eötvöstől, de már Jókaitól kezdődően az *Iskola a határon*-ig az egész magyar irodalom beszél: a rettenetes kontraszelekció morbus hungaricusa, ami bizony lassan, de biztosan belülről torzította el a magyar alkatot. Legálábbis azokét, akik a magyar életet valamilyen szinten irányító szerephez juttatott jósorsuk – a mi balsorsunkra.

S még valamit, kedves Gábor: az élet jobbá, emberhez méltóbbá tételének a vágya egy igazságosabb társadalom keretének a létrehozandó utópiájába ágyazva nem jellemezhető a napi politika fogalmaival. A Hegyi Beszéd üzenete vagy a Szabadság Egyenlőség Testvériség óhajtása nem jobboldali és nem baloldali, legfeljebb azzá válik a törvényszerűen silány megvalósítás során, megvalósítóik jóvoltából. S itt történt a fogalom kisajátítás, s ezen a ponton válik el az igazi baloldal és az álboldal egymástól, s áll szemben – meredekebben és kibékíthetlenebbül – egymással, mint a bal- és a jobboldal (akár ma is). Bartók Béla vagy Ady Endre igazságát a kunbélák (gyalázatos) politikai gyakorlata nem minősíti és nem kompromittálhatja. (Egyébként ez a különbségtevés, illetőleg az utópiához való ragaszkodás lelki és filozófiai motivációjának a történelmi elemzése az általad meghivatkozott Furet-ben³³ is benne van, s idézhetnék, bőven, Eliot-tól³⁴ is, aki, ellentétben a francia szerzővel, sose volt sem ilyen, sem olyan értelemben „baloldali”. Vagy kiábrándult baloldali, mint az általad ugyancsak említett Popper,³⁵ aki azt mondta, hirdette, hogy az embernek veleszületett kötelessége, ha ugyan van lelkiismerete, hogy jobbá tegye maga körül a világot – de sohasem mások élete árán.)

S ezen a ponton megállok, mert különben sose érne véget ez a levél. De amivel befejezni szeretném: írsz arról, hogy a vagyon egyre kevesebb ember kezében összpontosul, a világon egyre nő a szegénység tengere. A *Somogy* legutóbbi számában közlik Takáts Gyula³⁶ 1981-es naplójának néhány részletét,³⁷ s Gyula bátyánk egy helyütt – látszólag minden apropó nélkül – azt írja, hogy „az emberiség történetének és társadalmának tragédiája az, hogy nem a gazdagok tartják el a szegényeket, hanem a szegények a gazdagokat. A szuronyokon villog legszebben a demokrácia.”³⁸ Azért hívom föl a figyelmedet ezekre a mondatokra, mert a benne megjelenő felismerés igaz, ennél többet, ugyanakkor véglegesebbet nem lehet mondani; hogy ez a megállapítás nem fogható bele a jobb- vagy baloldali skatulyákba, s hogy egy olyan költő, akit munkássága alapján nem lehet a mostanában divatos „képviselési költészet” kategóriájával jellemezni, különösebb szociográfiai kutatások nélkül is, pusztán a lelkiismeretére és humánus érzékenységre hallgatva tudja kimondani a végső lényegét. – Megváltoztatni, persze, nem tudja, de bizonyos értelemben nem is ez a fontos, hanem amit Epiktétosszal teljes egyetértésben vallhatunk mind a ketten, hogy ne foglalkozzunk azzal, amire nem lehet befolyásunk, de igenis minden erőnkkel törődjünk azzal, ami hatalmunkban áll. Ha ezt a gondolatot – igazságot – tudatosítani lehetne, elfogadtatni, akkor ez lehetne az az arkhimédieszi pont, ahonnét kimozdítani lehetne a magyar társadalmat mai tespedtségéből. Dehát én éppen e tekintetben vagyok borúlátó, mert – s ez nemcsak az én tapasztalatom – mitől sem irtózik jobban a magyarság, mint hogy Bocskai fejedelm intését követve „magát az dolgot nézze”. Persze ennek is megvannak az okai, de ha ezt meg tudná tenni, elkezdődhetne a gyógyulás akár visszaesésekkel is keserves folyamata.

Elnézést, hogy ilyen időtrabló voltam, de hát Te tehetsz róla. A könyved. Zsuzsát szeretettel üdvözlöm, Téged barátsággal köszöntelek

D. Mátyás

³³ François Furet (1927–1997) francia történész. Előbb marxista, majd revizionista történetfilozófiai álláspontot képviselt (mindenekelőtt a francia forradalom értelmezése kapcsán).

³⁴ Thomas Stearns Eliot (1888–1965) amerikai születésű angol költő, esszéista, konzervatív világképéről ismert gondolkodó.

³⁵ Karl Popper (1902–1994) osztrák származású angol filozófus, a „nyílt társadalom” koncepciójának kidolgozója.

³⁶ Takáts Gyula (1911–2008) költő, író. 1949 és 1971 között a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum igazgatója.

³⁷ TAKÁTS Gyula: *Naplójegyzetek egy majdan megírandó életrajzhoz I. = Somogy*, 2003, 3. sz., 195–208.

³⁸ Uo., 207.

A feketekerámia ősi és új útjai

„Aki erre adja a fejét, az hivatásként választja” – mondta ifj. Fazekas István beszélgetéseink egyikén. Meglepett, milyen tudatosan, egyszerű kijelentésként határozta meg mestersége lényegét. Ha ránézünk legújabb alkotásaira, a forma, a funkció és a díszítés olyan harmonikus egységét fedezhetjük fel, amely ma ritkaságszámba megy. Napjainkban a világon elég kevés helyen készül feketekerámia. Ilyen színvonalon és kifinomultsággal alig valahol. Ifj. Fazekas István kerámiai – legyen az gyümölcsöstál, tárolóedény, bödön, ételhordó, fedeles korsó, szilke, sakkkészlet – hordozzák az ősi tudást, technikát, és egyszerűsmind modern alkotások. Évtizede foglalkozva pályájával, ma is talány, hogyan lehetséges: a nehéz agyagból, a „Föld és Tűz” anyagából egyre légiesebb művek születnek.

Ősi technika

Lehetséges, hogy megújulhat egy hat-nyolcezer éves módszerrel készülő tárgy? Hisz épp a lényegének a része, hogy nem változik. A mester találó szavai szerint „szerencsére ez a technika nem modernizálható”. Akkor viszont hogy maradhat fenn évszázadok múltán is, ha ma más eljárással sokkal egyszerűbben készülhet el bármilyen használati tárgy? Ennek járunk utána. Otthonunkban az ebédlőasztal feketekerámia tála közel az emberiséggel egyidős módszerrel készült – és ma is él! Rádöbbenve adódik a kérdés: megbecsüljük eléggé? Óvatosan írom le: népművészetünk egyik legrégibb ága a megfelelő égetéssel, lefajtott füsttől fekete kerámia – a feketekerámia.

ifj. Fazekas István, Bonbonier, 2021, Nádudvari feketekerámia bemutatóház
Fotó: ifj. Fazekas István



Megújulás, híven a hagyományokhoz

A Műcsarnokban, 2018-ban megrendezett népművészeti nemzeti szalon, a KÉZ–MŰ–REMEK című kiállítás alap gondolata híven vonatkozik tárgykörünkre is. „Ma, a könnyen megvásárolható és könnyen kidobható termékek özönében a generációkat kiszolgáló – és összekötő – minőségi kézműves tárgyak nem elévülő értéket képviselnek.” Az idei műcsarnokbeli kiállításon is központi helyet kapott a tizenegy generációra visszatekintő Fazekas család lenyűgöző kerámiasorozata.

Mi kell ahhoz, hogy ez a gyönyörű ősi feketekerámia itthon és a világ több pontján jelen legyen? Nagyon izgalmas kérdés, amelyre csak látszólag könnyű a válasz. Komplex jelenséggel van dolgunk, amelynek egyenként is fontosak az összetevői. Össze kell kapcsolódnuk – és a népmesei hőshöz hasonlóan megsokszorozódott erővel – fel kell erősíteniük egymás hatását. A napi használati tárgyakban valóban megjelenik a művészi érték.

Első és nélkülözhetetlen feltétel a legmagasabb szintű szakmai fölkészültség. Nem csoda, hogy a nádudvari fazekas Fazekas családban tíz-tizenegy nemzedék mesterségbeli tudása hozta létre azt az alapot, amely egy-egy generáción belül is több alkotót indított útjára. Figyelemre méltó ifj. Fazekas István gondolata az elődökről. A szép-, ük-, dédapa vitán felül igazi mesterek voltak, de a nagypapa és a nagymama tudása még a nagyok között is kiemelkedő volt. Ők – Fazekas Lajos és a felesége, Csizmadia Ilona – a teljes mintakincs birtoklása mellett is újtottak.

A hagyományos elbírja az újítást, sokszor így őrzi meg leginkább. A nagymama kivételes technikával dolgozott, „kontúrozott”, újra körülvéste a mintát. A rendkívül nehéz, munka- és időigényes módszer kevésbé volt folytatható. Nagyon igényes, elegáns, de nem vált fősodorrá. Zsákutca sem lett, mert itt van velünk néhány fennmaradt darab. Elgondolkodhatunk. Vissza kell-e nyúlni? Érdemes-e? Vagy új utakat keressünk? A Fazekas család nem mond le róla. Ez is a tudásuk része. Egy műremek ki van téve a bemutatóházukban, az elődök munkáit kiállító fő helyen.

„Mindenki láncszeme az egésznek.” A népművészet lényegéhez tartozik a gyökerekhez való ragaszkodás. Enélkül nincs népművészet. Beletartozik a helyhez való erős kötődés is. Népművészeink állítják, hogy minden ott teljesedik ki, ahol létrejött. Így Nádudvar a magyarság néprajzi-népművészeti térképén előkelő helyet foglal el.

A Kárpát-medencében harminchét feketekerámia-központ bizonyítottan működött, ahogy ezt Szabadfalvy József kutatásaiból, örökbecsű monográfiájából tudjuk. Csupor István népi kerámiáról szóló összefoglaló munkája is kellő arányban tárgyalja.

Minden régtől működő, mázas kerámiát készítő műhelyben eredetileg volt feketekerámia. Tiszafüreden, Mezőtúron és Mohácson is. A színes cserépedények elterjedésének idején a mázas kerámia a legtöbb helyen kiszorította a feketét. De szerencsénkre nem mindenütt! „Maradtunk egyedül mi” – foglalta össze ifj. Fazekas István 2023. júniusi, egész napokat a szakmának szentelő beszélgetéseink során. Fazekasmesterünk szerint két okból: „Az elhivatottság rajtunk állt és áll.” „Mást is tudott és tud ez a fajta kerámia.”

Néprajzkutató csak elismerheti ezt az áttekintőképeséget. A szakíró egyet tehet: idézi a szavait. A mélyen megragadott lényeg kap lakonikus megfogalmazást. A hatalmas anyag áttekintése után sem mondhatunk mást. Több tanulmányomban fontosnak tartottam és tartom megörökíteni a kiemelkedő népművészek szavait. Meg kell őriznünk őket! Ősi és modern egymásba játszik. Előfordul, hogy egy-egy vásárló „valami modernet” kér

a portékák közül, és rámutat a legrégebbi geometrikus díszítésű edényre. Sokszor a „legmodernebb” a legrégebb.

Különböző utak és elágazások

A fennmaradáshoz a történetiség és a jelen ismerete egyaránt fontos. Id. Fazekas István testvérei is Nádudvaron élnek, dolgoznak. Különböző, elismert teremtmények, alkotóegyéységek. A báty, Fazekas Lajos híres mester. Nyolcvanadik évében még dolgozik a műhelyében. Az öcs, Fazekas Ferenc is a saját útját járja. Id. Fazekas István nagy érdeme, hogy az 1970-es, az 1980-as években visszahozta az eltűnőfélben levő virágmintás stílust, kiteljesítve azt. Népművészet-szeretetét jól mutatja, hogy nyugdíjba vonulása után még kilenc évig tanított a kézműves iskola kerámia tanszakán.

A mai nemzedékből ifj. Fazekas Istvánhoz érkezünk, akinek a munkáit Európa jelentős múzeumai őrzik, akinek korongozását napi harmincezer néző várta ki türelmesen (kordon között) a milánói világkiállításon, akinek Atlantából komoly megrendelések vannak, aki ma is ugyanolyan lelkesen beszél munkájáról, mint évtizedekkel ezelőtt.

ifj. Fazekas István,
Sakk-készlet,
2020,
Nádudvari feketekerámia
bemutatóház
Fotó:
ifj. Fazekas István





Ífj. Fazekas István,
Cseréppipa,
2023,
Nádudvari
feketekerámia
bemutatóház
Fotó:
Ífj. Fazekas
István

Apa és fiú múlhatatlan érdeme, hogy létrehozták azt a három egységből álló kiállítási együttest, ahol valóban megismerhető a nádudvari feketekerámia. A műhely, a népművészeti gyűjtemény háza és a bemutatóház a jelen alkotásaival mind ezt a célt szolgálja. Hasonló léptékű központ Európában nem található. A fennmaradást ez éppúgy segíti, mint a többi újítás. Megáll rajta a szem, ahogy Ífj. Fazekas István munkáit jellemezte értő nézője. Valóban megáll a szemünk a legújabb műremekeken. Érdemes sorra venni a további megújulási utakat munkásságában-művészetében. „Ha csak csirkeitatót csinálunk, mi öljük meg.” Nem lehet megragadni bizonyos formáknál. „Ha csak egy fazonú tányért csinálunk, nem sokra megyünk. Mit használnak az emberek? Négy-öt félét kell készíteni! Meg kell találnunk, milyen legyen az új portéka, ami használható és szép is.”

A díszítmények ritmusa, elhelyezése szintén új lehetőségeket biztosít. Régen minden tárgynak adott helye volt a lakásbelsőben. A tányér fent, a falon, a kanta lent, a vízspadon. A szem látószögében levő részeket díszítették a legjobban, a kantánál például a nyakát. A teljes felületen csak a szemmagasságban elhelyezett edények kaptak díszítést, leginkább a tálak, a tányérok.

Mikor változik nagyot egy adott terület népművészete? Amikor megváltozik maga az élet. Más életforma közepette más lesz a tárgy funkciója, mérete. Ma nincs korsószék, de van polc a konyhában. Régen a tárolóbodonok húsz-harminc literesek voltak, ma két-három literesre van szükség. A kisebb jól használható, a nagyot nem tudja az ember hova tenni. A mester szívesen megcsinálja a kisebbet, de örül, ha nagyobbat is kérnek tőle. A hagyományokhoz ragaszkodó, nagy alapterületű lakással rendelkezők mostanában gyakran vesznek szép nagy méretűt. „Egyre kevésbben tudnak ma már szép, nagy edényeket készíteni.”

Egyszeri, egyedi alkotások

Az újítás egyik legsajátosabb útja a teljesen egyedi tárgyak létrehozása. Ífj. Fazekas István hetekig dolgozott egy sakkkészleten, amely egészen különleges, egyedi tárgye gyűjtemény, a legősibb technikával készítve – kétféle égetéssel: fekete- és terrakottaégetéssel. A vörös-fekete sakkfigurákat népies bájjal formálta meg, a sakkasztal kockáit hajszálpontosan, egyesével illesztette össze a művész. Ebből egyetlenegy van a világon. Hármasként motiváció segítette a munkát: feltett szándéka volt az alkotónak valami egyszeri létrehozása, a két égetési technika együtt-használata, és a személyes inspiráció is nagyon fontos volt. A sakkozó unokaöcs számára készült.

Elfelejtett kincseink

Ífj. Fazekas István egyik kedvelt gondolatköre az „elfelejtett kincseink”, régi tárgyak visszahozatala az életbe, a használatba. Aratókorsót már nem csinálnak, lisztessodron ma nincs használatban. Alig készül cseréppipa. (A XIX. században milyen nagy kultusza volt.) Híres a debreceni Déri Múzeum cseréppipa-gyűjteménye (jelen sorok írója leltározta be egy egész nyáron át, túl a néprajzi gyakorlaton is); Nádudvaron még megvan a neve a „Pipagödörnek”. Igen elmés találmány volt a hideg vajtartó, nomád körülmények közt dolgozók még ma is használhatják. Cserépsíp, persely, gyermekjátékok – e tárgyaknak még van keletjük, ez is folytatható. Újra „legyártva” a régi tárgyak nem mennek feledésbe, sőt a múlt a jelenben tovább él.

Népművészet és közönség

Tudatosítanunk kell magunkban: olyan gazdag a népművészetünk, hogy van miből merítenünk. Csak tiszta forrásból... A hímzések, szöttek, fafaragások, kerámiák és a többi kézműves ág a tájegységek, stílusok tekintetében is szerteágazó, így a variációk is végtelenek lehetnek. Megállja a helyét bármely népművészeti ág ma is. Betehető a modern világba. „Nincs olyan ország, amelynek ilyen gazdag a kerámia kultúrája” – hihetünk Ífj. Fazekas Istvánnak. Ajándéktárgyként mindenütt ugyanazt árulják Bécs-től Tokióig. Ugyanazt kapjuk a világban. Mi járhatunk/járunk egy másik úton! Nekünk annyi a helyi jellegzetesség, van belőlük bőven, merítsünk hát abból! „Fontos, hogy tudjuk az értékeinket! Tényleg ez különböztet meg minket bárki mástól.”

Már néhány, ajándéktárgyakat is kínáló galéria, bolt tulajdonosa tudja ezt. Nem véletlen, hogy a Pesti Vigadó épületében működő elegáns galéria a tiszafüredi Szűcs Imre és a nádudvari Ífj. Fazekas István kerámiáit állítja az

üzlet leglátványosabb terébe. (Itt nem találunk olyan darabokat, amelyeken gyors, látványos „minták” díszlenek eredeti magyar formákon...) Itt a külföldi turista is csak autentikus alkotásokkal, a legmagasabb igényű népművészeti tárgyakkal találkozhat. Nem mindegy, mit visz magával haza – hazánk kultúrájából. Sajnos, ma nincs vagy alig van a népművészetnek értő közönsége. Honnan is lenne, amikor a honismeret tantárgy csak választható kategóriában van jelen az ötödik osztályos tanrendben? A vásárokon, fesztiválokon – ahogy id. Fazekas István tapintatosan fogalmaz – „túl vegyes a kínálat”.

Nincs hol találkozson vásárló és a népművészet. „Valaha a meghirdetett népművészeti vásárokon mind meseter volt, aki benevezett, portékát vitt. Ma a szappankészítő is – anélkül, hogy megbántanánk – kézműves. Azért, mert valaki kézzel létrehoz egy terméket, még nem kézműves!” Egyértelműen ki kell mondanunk, nem minden kézzel készült dolog tekinthető és nevezhető népművészetnek. Napjainkban nem egyértelmű a szóhasználat. „Ami nem kézzel készül – nem alkotás. Ugorhat a bögrén bármilyen bájos kis szöcske – nem népművészeti alkotás” – állítja ifj. Fazekas István. Az igazi népi kerámia ma kiállításokon, közösségi házakban, galériákban jelenik meg leginkább. E helyszínek üdítő igényességgel dolgoznak. Ez is biztató.

A feketekerámia a világban

Ha a nemzetközi ismertségre tekintünk, egy nagyszabású eset kínálkozik. Amerikai, 2022-es bemutatkozása során a Santa Fé-i kiállítása kapcsán ifj. Fazekas István kétezredarabos megrendelést kapott Atlantából. 2023 januárjától áprilisáig négy ütemben készítette el az edényeket. Napi tízóránynál leginkább több volt a munkaidő. Apa és fiú közösen csomagolt – és elkészültek. A messzi éttermek, közintézmények fogadótermei most eredeti, szép magyar népművészeti tárgyakkal emelik színvonalukat, és viszik a magyar fazekasság híré a világban. Érdeemes kitekinteni a feketekerámia nagyvilágbeli jelenlétére. Ma már nem sok helyen készítenek feketekerámiát a világon, de néhány fontos, számontartott műhelyben és helyszínen – Indiában, Mexikóban, Etiópiában, Afrika egyes más részein – vannak működő műhelyek, falvak is, vásározással.

„Ma is van egy néprajzi része a világnak! Izgalmas, hogy árucserével találunk gazdára a kerámiatárgyak. De jó lenne ezeket a különböző világgrészekről származó feketekerámiákat egy kiállítóterben látni!” Nagy gondolat, bár megvalósulna! A sava-borsa egy adott kultúrának a saját népművészete. Az egyetlen, amely képes megkülönböztetni, reményeink szerint össze is kötni, ismertté tenni helyeket, településeket, életmódot, életmódváltást, ízlést. A közös, ősi, több ezer éves technika milyen

helyi formák, díszítések kialakulásához vezetett? A legfigyelemreméltóbb ma a mexikóiak művészete. Bárhová megyünk a világ múzeumaiba, a legrégebbi régészeti leletek között ott van egy feketecserép-darab.

A nádudvari mintakincs hímzéseken

A megmaradásnak komoly esélyt ad az is, ha egy másik népművészeti ág merít a régebbiből. A domborműves kerámiamotívumok átmehetnek a hímzésbe. Nagy lépés a népművészeti ágazatok között: a nádudvari feketekerámia motívumai megjelennek a hímzés területén is. Kézenfekvő is volt, mert a népi feketekerámia már benne van a Hungarikum-rendszerben, kapcsolódik a *Hungarikum Textil 5 éve* című pályázathoz, és két-három más területen mindig megkapta a speciális lírvédít.

Ifj. Fazekas István felesége, Sütő Brigitta hímző népművész a férje hatására kezdte el a hímzést kerámiamotívumokkal. Így a textilen ezzel valami igazi továbbmegy. A virágos is, a geometrikus is. Szépen szabott kosztümkabáton, szoknyán is láthatjuk. Ez is egy elágazás. A megmaradás-újítás egy útjának tekinthetjük, mert méltó módon történik a felhasználás. Brigitta varr is. Itt jegyzem meg, hogy nem kellő szakmai tudással, nem megfelelő textilen „beépített”, néha még meg is változtatott (például más színnel varrt) népművészeti elem nem tekinthető felhasználásnak, és többet árt, mint használ. A női divatban erre is, arra is van példa.

Sütő Brigitta gyönyörűen hímzi a nádudvarit a maga varrta ruhákon, kedvencét, a szilágyságit és a hajdúsági kisbunda-mintákat szintén. Kilenc alkotása mind kiállítási darab, valamennyi zsűriszámot kapott. Az idei műcsarnokbeli népművészeti nemzeti szalon kiállításon is szerepelt fiatal alkotóként. A hajdúsági kisbunda-motívumokkal sok női darab van díszítve: táska, stóla, kendő, laptoptáska, válltáska, neszesszer. Kreativitásért neki sem kell a szomszédba mennie... A motívumok mai használati tárgyakon élnek tovább. A Nádudvari Hímzőkörben nyolc-tizenöt asszony, lány hímmez. Elismert, díjazott alkotóközösség, Sütő Brigitta vezeti a munkájukat.

Régen a textilek mintáit még egy másik funkciójú textilre sem tették át. A felső-tiszai, beregi keresztaszemes vásznakhoz kapcsolódó kutatásainkban is nyilvánvalóvá vált, amit rég tudhattunk: más az abroszminta, más a törülközőminta, mást varrtak a kenyereszsákra. A halotti vásznak rendje még kötöttebb volt. Mindezt összefüggő, egységes motívumrendszerben valósították meg a szövő- és hímzőasszonyok a XIX. században és a XX. század első felében. A rendszerszerűséget kell hangsúlyoznunk. A párnákon már előfordult közös minta is. Arra ritkán volt példa a népi kultúrában, hogy egy adott mintakincs megjelenjen egy másik népművészeti ágban, mint ahol létrejött.



ifj. Fazekas István –
Sütő Brigitta,
Női alkalmi ruha
feketekerámia
ékszerekkel,
2021,
Nádudvari
feketekerámia
bemutatóház
Fotó:
ifj. Fazekas István

A XX. század második felétől aztán gyakran előfordult. Ez akkor sem volt baj, ma sem az. Ezzel is gyarapodik a teljes magyar népművészet. Az autentikusság kérdését – ha páratlan szakmai tudással, tehetséggel, a népművészetből kinövő, és nem tőle idegen módon valósul meg – nem érinti. Az új utakat, a megmaradást, a továbbélést segíti.

Jelen és jövő

Szólnunk kell még egy útról, amely a jelenben a jövőt egyengeti: a nádudvari kézműves iskoláról. A hivatalos neve: BSZC Nádudvari Népi Kézműves Szakközépiskola. Id. Fazekas István fazekasművész több művésztársával alapította 1992-ben. Az első tizenkilenc év alatt az iskola országos-nemzetközi szintűvé vált fazekas, faműves,

szövő-takács, nemezes, bőrműves szakágakban. Kezdetben nyolcosztályos általános iskola volt, erre épült a középiskola, majd érettségizettek, sőt, egyetemisták is jelentkeztek. Id. Fazekas István sokat tett azért, hogy a kezdetben csak a nyolcadik osztályt befejezetteknek meghirdetett iskola mára a néprajz szakos egyetemisták gyakorlóhelyévé is kinőtte magát. „Úgy látom, egyre sikeresebb az iskola” – mondja az alapító és sok évig ott tanító fazekas-tanár.

Id. Fazekas Istvánnak számos díja közül a Kőlcsey-díj a legkedvesebb. Ifj. Fazekas István is nehezen tud egyet kiemelni. A 2017-es Folktrend-díjat első fazekasként nyerte el 2018-ban. A huszonöt éves jubileumi kiállításának azért örült, mert otthon, Nádudvaron rendezték, ahol korábban még „ismerik, és mégse ismerik”. Ma már komoly megbecsülés övezi. 2019-ben Prima díjas lett a nádudvari fazekas Fazekas család. 2020-ban fazekasművészünk Pro Urbe díjat kapott, s nagyon örül a város elismerésének. Műveiből átfogó kiállítást rendeztek 2020 adventjétől 2021 januárjáig, és ifj. Fazekas István pályája egyik legnagyobb kitüntetésének tekinti, hogy a debreceni Nagytemplomban, a magyar reformátusság legjelentősebb épületében. Nádudvar és Debrecen elismerése az alkotó számára a szűkebb haza szeretetét is megtestesíti. Látjuk, az elismerések sora folytatódik, mint ahogy a kemény fizikai és szellemi munka is. Idén Németországból és Amerikából kapott nagy léptékű megbízásokat, de több felkérése van nagykerámiákra is, például jókora bodonokra.

Készülnek az idei kiállításokra – Cegléd, Mende meghívására, és nem szünetel az újítás sem. A további új utak egyike a Dél-Amerikából hozatott fekete agyag megmunkálása. Ritkaság az egész világon: fekete agyag – fekete mázzal. Ilyen sem volt eddig, de már van!

Mázas feketekerámia-edények, amelyek művészi igény-nel készültek, és a napi életet szolgálják. Forma, funkció, díszítés hármassága, amely készítőjük eszménye és fő törekvése. Ha ellátogatunk a debreceni Csokonai Étterembe, a fogásokat ifj. Fazekas István rendkívül szép vonalú, elegáns fekete mázas feketekerámiákban tálalják föl. A hat-nyolcezer éves technika, a mesterségbeli tudás maximuma, a szakmaszeretet, a továbbfejlesztés igénye ismét értéket teremtett.

Az alkotó és a néprajzos is kérdezi magától, s kérdezik egymástól: ki készíti e szép napi használati tárgyakat? Ki ő? Mester? Iparos? Művész? Népművész? Iparművész? Bizony, gyakran nem egyértelmű e szavak értelmezése. Nem a titulus a lényeg, osztja meg ifj. Fazekas István. „A fazekas szót használjuk és szeretjük leginkább.”

A XX. és a XXI. század *Bánk bánja*

Negyven éve mutatták be az *István, a királyt*

Az *István, a király* rockopera mellett nem lehet szó nélkül elmenni, az azt meghallgatót/megtekintőt mindenképpen állásfoglalásra készíti. Az elmúlt negyven év mindent elsőprő sikerei bebizonyították, hogy a XX–XXI. század könnyűzenei *Bánk bánjáról* van szó, bár Szörényi Levente messze nem ezt tekinti zeneileg legjobb alkotásának. A negyven évvel ezelőtti, 1983. augusztus 18-i királydombi előadás óriási közönség- és kasszasikere azonban a korabeli kritikusok liberális részét tolluk megragadására és vitriolba mártására ösztönözte, amikor arról írtak, hogy minek ez a nemzetieskedő frázispuffogatás, amikor az internacionalizmus langyos tavában mindenki jól érzi (?) magát. Ezek a szíréhangok egyenesen odáig jutottak, hogy Kádár János apoteózisát, hovatovább – Liszt Ferenc után szabadon – *Koronázási miséjét* látták a darabban. Valószínűsíthető, hogy a Kádár-rendszer kultúrpolitikusi számára ez is egyfajta érv lehetett annak érdekében, hogy a művet legfelsőbb körökben is hivatalosan elismertessék és ennek folytán bemutathassák, de István király dilemmáját és Koppánnal való politikai konfliktusát nem lehet ennyire leegyszerűsíteni, ahogy a tomboló rajongás is arra enged következtetni, hogy a rockoperát befogadók sem feltétlenül törődtek az aktuálpolitikai vonatkozásokkal – igaz, a nemzeti függetlenség és szabadság megéneklése ugyanakkor bizonyosan megdobogtatta a szívüket.

Előzmények – egy legenda genezise

Hogy mikor merült fel először Szent István király, illetve az államalapítás történetének könnyűzenei, valamint zenei műfajokon átívelő feldolgozásának ötlete, az napra pontosan nem mondható meg, mindenesetre tény, hogy a „kis magyar Woodstock” néven elhíresült, 1973. június 10-én rendezett diósgyőri popfesztivál erre az alkalomra megjelent hivatalos, *Pop* című lapjában írták meg először, hogy „Boldizsár Miklós–Bródy János–Szörényi Levente együttműködésében újdonságszámba menő bemutatóra készül a Fővárosi Operettszínház is. I. István korából meríti témáját az a színházi kísérlet, amelyet egyelőre így lehet megnevezni: történelmi musical”.¹ Nos, hogy a „bejelentés” után mennyi ideig, milyen intenzitással görbével

és amplitúdóval lappanghatott ez a téma a szerzők tudatalattijában, azt úgyszintén igen nehéz megállapítani, annyi azonban bizonyos, hogy a közben eltelt szűk egy évtized végén alkotói munkájuk gyümölcse testet öltött az *István, a király* című rockoperában. Igaz, hogy nem „történelmi musical” lett belőle, és az is igaz, hogy nem az Operettszínházban mutatták be (ez utóbbi tény jót tett a darabnak), ahogy azt 1973-ban a diósgyőri popfesztivál lapjában beharangozták – más együttesek előzetes tervei sem pont úgy valósultak meg később, ahogy azt az újságban megírták –, de az biztos, hogy az akkori lakosság szinte teljes egészéhez eljutott, a csecsemőtől az aggastyánig. Szörényi Levente mindenesetre határozottan állítja – és ezt a rockopera egésze is alátámasztja, valamint a kritikusok is észrevették –, hogy a *Jézus Krisztus szupersztár* megjelenése (1971-ben a Broadwayn, a filmet pedig 1973-ban mutatták be) adott Bródyval együtt egy lökést nekik ahhoz, hogy elgondolkozzanak egy nemzeti rockopera létrehozásán.

Ahhoz, hogy ez a remekmű elkészülhessen, kellett egy katalizátor, Koltay Gábor, aki mivel tagja volt a Budapesti Pártbizottságnak, nem mellesleg pedig az elfogult és tendenciózus Kádár János-életrajzt jegyző Gyurkó László unokaöccse volt, aki a 25. Színházat gründolta – emiatt innen is jöttek szereplők a zenés darabba –, pályája elején járó filmrendező volta ellenére rendkívül jó kapcsolatokkal rendelkezett a kulturális életben. Varga Miklós szerint Koltay Gábort a mai napig sokan kárhoztatják azért, mert a Budapesti Pártbizottság tagja volt, holott a magyar nemzeti öntudat erősítéséhez hozzájáruló történelmi produktumokat hozott létre, amelyeket az ő pozíciója nélkül nem tudtak volna bemutatni. Koltay Gábor tehát tervbe vette, hogy zenés filmet forgat Szent István királyról, és az ehhez szóló muzsika megírására a Szörényi Levente–Bródy János alkotópárost kérte fel, de a szükséges pénz előteremtése, úgy látszik, hogy már a 80-as évek elején is központi téma, illetve nagy nehézség volt, főleg, hogy ez a kezdeményezés, akárhogy is nézzük, alulról jött, nem „fentről” utasították őket erre. A kielégítő költségvetés megteremtése érdekében azt találták ki, hogy az állami támogatás (amiről a kezdet kezdetén még azt sem tudták, hogy mek-

¹ *Pop. Műsorújság*. 1973. június 10., 47.

kora lesz) kiegészítésére előadásokat hoznak létre – nem tető alá, ugyanis szabadtérre tervezték a művet.

Eközben Nemeskürty István, a Budapest Filmstúdió vezetője, akit mindenki csak „tanár urazott” a szakmában, hivatalos szintre emelte az ötletet, és a Kádár-rendszer négy állami filmstúdiója egyikének igazgatójaként megrendelte Koltaytól a filmet. A „tanár úr”, aki szocialista producerként működött, nem volt elnéző pártfogoltjával szemben, és meglehetősen maximalista lehetett, ami abból is látszott, hogy négy forgatókönyv-tervezetet is kihajított, csak az ötödiket fogadta el, amely kifejezetten István és Koppány konfliktusát dolgozta fel, úgy látszik ebben érzett annyi dramaturgiai feszültséget, ami méltó volt a feldolgozásra. Ez azonban még nem volt elegendő az üdvösséghez, mert a forgatókönyvet ezután a Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága akadályozta meg az érvényesülésben, legalábbis első körben. Ebben a lélektani pillanatban az 1959 óta a filmstúdió élén álló Nemeskürty István, szolidaritást vállalva Koltay Gáborral, egy vele folytatott megbeszélésen utóbbi elmondása szerint olyan indulatosan csapott rá az asztalra, hogy még a kávéscsészéről is leugrott a kanál, miközben azt mondta: „Szeretném én azt látni, hogy valaki ebben az országban megakadályozza egy István királyról szóló filmnek az elkészítését! Ezt akkor is megcsináljuk!” Hogy ezt a határozott kijelentést miféle egyezkedések és esetleges háttéralkuk követték a színpad mögött, pontosan nem tudjuk rekonstruálni, de az tény, hogy egyszer csak mégis engedélyezte a Filmfőigazgatóság a rockopera filmváltozatának elkészítését, amiben nyilvánvalóan szerepet játszott Nemeskürty István szaktekinétye és a kulturális életben tapasztalható befolyása. A rendező ezáltal jóformán szabad kezet kapott a mű elkészítéséhez, hiszen a Budapest Filmstúdiónak a másik háromhoz hasonlóan a zöld jelzés felvillanása után volt valamekkora mozgáster a alkotói folyamatban, amelyben Koltay Gábor maga dönthette el, hogy kikkel és milyen módszerekkel dolgozik. Ez a kényelmes helyzet pedig úgy állhatott elő, hogy Nemeskürty István tökéletesen megbízott Koltay Gáborban. Amikor pedig megtudta, hogy a Szörényi–Bródy szerzőpáros által alkotandó rockopera lesz az alapja a filmnek, felhangzott Nemeskürty István szájából az az ominózus mondat, miszerint „Szent István dalra fakad? Ez akkora képtelenség, hogy csakis zseniális lehet!”²

Így már elhárult a cenzurális akadály a művészek alkotótevékenysége elől, a legendás zeneszerző-szövegíró páros pedig leszerződött a MAFILM-mel az István királyról szóló film zenéjének elkészítésére. Nem nagyon volt szá-

mukra kérdéses, hogy egy dupla nagylemeznyi anyagot kell írni, mivel ezzel számolt a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV)³ is, és ez volt az a hosszúság, amely már elegendőnek ígérkezett egy egész estét betöltő darabhoz, nem beszélve arról, hogy ez a négyszer húsz perc volt az az időintervallum, ami technikailag a vinyl- (a köznyelvben tévesen: bakelit-) lemezek sajátjaiból fakadóan a rendelkezésre állt. A nagylemezen és a filmben hallható *István, a király* ugyanakkor egy ponton mégis eltér egymástól: utóbbiban nem szerepel a *Jaj, de unom a politikát* című szám, ami minden bizonnyal a szocialista erkölcs prüdériájával hozható összefüggésbe. Mindenesetre a szerzők ma is a lemezen megjelent zenei anyagot tekintik az eredeti műnek. Ahhoz azonban, hogy az *István, a király* a XX. és a XXI. század *Bánk bán*jává válhasson, kellett a felülről jött segítség is, ami ezúttal Maróthy László személyében érkezett. Ő volt ekkoriban a Budapesti Pártbizottság első titkára, és mint ilyen, hatalmas befolyással bírt nemcsak a fővárosi eseményekre, de általában véve az országos fejleményekre is, lévén, hogy ez a poszt egyfajta ugródeszkának is számított a pártállami hierarchiában. Nem beszélve arról, hogy Tamáska Mária, Kádár János felesége nagyon protezsálta őt az „Öregnél”, a rendszer névadójánál, és így fordulhatott elő az, hogy ekkoriban már Kádár János örökségének továbbvivőjeként, a párt első titkára utódjaként emlegették. Még az is megesett, hogy egy protokolláris fogadáson az egyik diplomata úgy kezdte pohárköszöntőjét, hogy nyíltan Kádár János utódjának titulálta, ami után hirtelen fagyos csönd állt be, mert ilyet azért még akkor sem illetett mondani. A mindent elsöprő hátszelének köszönhetően Maróthy László szemtelenül fiatalon, alig harmincegy évesen lett az MSZMP KB tagja, harminchárom évesen pedig már – 1975-től egészen 1988-ig – a pártállam legfelsőbb vezető plénumába, a Politikai Bizottságba is beválasztották, ami beláthatatlanul nagy, a polgári demokráciákban szinte elképzelhetetlen befolyást biztosított számára.

Maróthyval Szörényiéknek az *István, a király* előtt csak felületes kapcsolatuk volt: az 1978-as havannai Világifjúsági Találkozón ugyanabban a delegációban foglaltak helyet, a zenészek akkor még a Fonográf tagjaként, Maróthy pedig természetesen a magyar küldöttség vezetőjeként, a KISZ KB első titkaraként. Szörényi Levente még arra is emlékezik, hogy a kelenföldi Skála Áruházban is többször összefutottak véletlenül, mivel az épülettel szemben volt a Műegyetem Bercsényi utcai kollégiuma, ahol ők rendszeresen játszottak, de ismeretségükből akkor is csak egy-egy köszönésre futotta. Szörényi Levente azonban

² STUMPF András: *Szörényi. Rohan az idő*. Bp., Helikon, 2015, 149.

³ 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 így is maradt a pártállami idők végéig.



nyilatkozataiban egyértelművé tette, hogy Maróthy László nélkül ebben a formában nem valósulhatott volna meg az *István, a király*: „Nem kell érte hálásnak lenni, de biztos vagyok benne, hogy neki köszönhetjük azt, hogy bemutathatták az *István, a királyt* 1983-ban, a később Királydombra keresztelt városligeti halom környezetében. Egyébként az elsők között olvasta el. Bementünk hozzá a Köztársaság térre, az MSZMP Budapesti Bizottságának székházába, de a darabról nem esett szó, csak úgy általában beszélgettünk arról, hogyan képzeljük el a mű megvalósítását. Ha Maróthy nem támogatja, akkor nincs *István, a király* a Városligetben. Ez egészen biztos. Abban is biztos vagyok, hogy ő oltotta be az öreg komcsikat azzal, hogy nyugodtan bemutathatjuk. Nem tudok semmi biztosat róla, de a premier után egy évvel hallottam vissza, hogy az volt az ő elképzelésük, hogy ez a darab azért jó, mert Kádár az Európa felé néző Szent István, Koppány pedig Nagy Imre. Ezzel nyugtatgatták magukat. Mondom, én elképzelhetőnek tartom, hogy Maróthy etette be őket, ő nem volt hülye gyerek, reformer volt a pártban. Szóval, Maróthy harcolta ki az elvtársaknál az *István, a király* bemutatóját, és az most más kérdés, hogy Koltaynak ebben

milyen szerepe volt.”⁴ Tegyük mindehhez hozzá, hogy az *István, a király* alapjául szolgáló *Ezredforduló* című drámában Boldizsár Miklós apjának, Boldizsár Ivánnak az 1956 utáni dilemmáit szerette volna feldolgozni Szörényi Levente visszaemlékezése szerint, amikor is az újonnan berendezkedő, a hatalmat véres kézzel megragadó Kádár-rezsimet Boldizsár Iván ugyan kiszolgálta, de a forradalom és szabadságharcban aktív szerepet vállaló írói társadalom érdekeit is megpróbálta képviselni a kádári–aczéli kultúrpolitikával való kapcsolattartásukban. A 80-as évek reformkommunistáinak éppen ezért tetszett a darab, ahogy a magát „demokratikus ellenzéknek” definiáló szamizdat-értelmiségnek éppen ebből az okból nem tetszett, mert a műben Kádár János apoteózisát látták, aminek még a leg-halványabb szándéka is persze a lehető legtávolabb állt mindkét szerzőtől.

Az alkotói folyamat és annak dilemmái

Szörényi Levente visszaemlékezésében nem hagy kétséget afelől, hogy egyfajta isteni sugallatra írta meg a zenét, ahogy fogalmazott: „Úgy írtam akkoriban a dalokat, ahogy

Szörényi Levente –
Bródy János:
István, a király,
a rockopera
bemutatója és
filmfelvétele 1983.
augusztus 18-án
a budapesti
Királydombon
rendező:
Koltay Gábor
adományozó:
Urbán Tamás
© Fortepan

⁴ Szörényi Levente személyes közlése 2016. március 31-én.

soha korábban. Mintha nem is én írnám őket. Mintha csak közvetítő lennék. [...] meglepő volt, ahogy szakadnak ki belőlem az ötletek, dallamok. Olyan volt az egész, mintha irányítottak volna valahonnan. Sőt, mintha addig is azért járaták volna velem végig az utamat, hogy megfelelő médium legyek ezeknek a daloknak és zenének a megfogalmazására. [...] Az *István* írása mindenesetre mágikus időszak volt.”⁵ Szörényi Levente, aki a Törökvész úti háza alsó szintjére bezárkózva írta meg a darabot, ahhoz hasonlított az alkotói folyamatot, mint amikor Bródyval a nógrádverőcei KISZ-táborban 1965 júliusában megalkották az első saját dalaikat, mégpedig úgy, hogy időnként egy-egy sort vagy gondolatot Szörényi Levente öntött szövegbe. Maga a mű születése egyébként általában úgy zajlott, hogy amikor egy-egy résszel a zeneszerző elkészült, akkor kazettán átadta azt Bródynak, aki megírta rá a szövegét, de előfordult ez fordítva is, amikor a szövegre írt dallamot Szörényi Levente. Még az is megesett, hogy úgynevezett vakszöveget alkalmazott Szörényi, miközben megírta a maga dallamát, és az alkotói folyamat részeként bennmaradtak ezek a sorok a darabban, így lett bizonyos drámai párbeszédnek is ő a szerzője (hogy pontosan melyeknek, az az idő homályába veszett).

Mindenki látta a zeneszvilágban, és ezt Bródy János is megerősítette, hogy Szörényi Leventének éppen az *István, a király* során, illetve azt követően vált fontosabbá a zeneszerzői-alkotói énje az előadói attitűdjénél. A munka során Szörényi kazettákra énekelt fel a zeneszámokat nemcsak Bródynak, de az énekeseknek is, mindenkinek csak a sajátját, még a női szerepeket is előadta egy szál gitárral, falzettben, így ennek alapján tanulták meg a szereplők a saját szövegeiket. Eleinte a Fonográf zenei műhelyében vették fel az alapanyagot, az MHV csak azután biztosított erre stúdiót, hogy a Budapest Filmstúdió megkérte erre. Az éneksávokat az MHV Rottenbiller utcai stúdiójában vették fel, de az énekesek nem is ismerték egymás szövegeit akkor, ha nem ugyanabban a dalban szerepeltek. Varga Miklós – akinek első számú példaképe Vikidál Gyula volt, miatta kezdett el énekelni – úgy tudja, ő volt az első, aki felénekelte a számokat, és Nagy Feró, illetve Vikidál Gyula állítólag ennek hallatán úgy érezték, hogy össze kell szedniük magukat. A stúdióbeli feléneklés a rockereknek nagyon simán ment, a színészekkel viszont már akadt némi probléma, de Szörényi Levente jó szívvel korrigálta a keverésnél a hangjukat, immáron az MHV törökbálinti stúdiójában. Az alkotás közben úgy érezte, nagyon jó darabot írt, de amikor elkészült a zenei anyag – a hangszerelést Márta Istvánra bízta, mondván, hogy ő sokkal jobban ért

ehhez – és a stúdióban egyedül végighallgatta, valami megmagyarázhatatlan sugalmazás miatt elbizonytalanodott. Ez az érzés egészen a királydombi ősbemutatóig tartott nála, amikor is a közönség reakciói frappáns választ adtak a zeneszerzőnek, a kételyeit eloszlatva. Egy apró kulisszatitokra még hívjuk fel a figyelmet: a darab fináléjának megírásakor Szörényinek a Rákosi Mátyást éltető behízeglő stílusú indulók, dalocskák, rigmusok jártak a fejében, ezek adták a mintát a *Felkelt a napunk, István a mi urunk...* kezdetű szám hangulatához, mivel efféle érzéseket keltett benne az, hogy valaki idegen fegyverekre támaszkodva ragadja meg a hatalmat, és e tekintetben Szent István és a véres kezű diktátor Rákosi Mátyás között adott volt a párhuzam. Ebből kiindulva már nem is csodálkozhatunk azon, ha Szörényi Levente kijelentette: ő a darab írásakor mindvégig Koppány pártján állt.⁶

Bródy János szövegíróként annak a meggyőződésének adott hangot több évtizeddel a rendszerváltás után is, hogy az *István, a király* megszületésében nem törekedtek a legkisebb mértékben sem a kompromisszumok megkötésére, vélekedése szerint talán azért nem, mert „senki nem gondolta, hogy jelentős mű született”.⁷ Emlékei szerint a mű nagyon lassan készült, sok idő telt el az ötlet és a megvalósítás között, sőt egy időben még úgy is tűnhetett, nem lesz a darabból semmi. Ő is úgy látja, a zenés film számainak megírására való felkéréssel gyorsultak fel az események, de természetesen ekkor még senki nem tudta, hogy mekkora sikerre lehet számítani. A film forgatókönyvével kapcsolatban is akadtak szép számmal dilemmák, még a sci-fi és az *Egy jenki Arthur király udvarában* típusú megoldások is szóba jöttek, például az, hogy egy embert fejbe kólintanak, majd eszmélése után István palotájában találja magát – ezek voltak azok a változatok, amelyeket Nemeskürty István lesöpört az asztalról. Miután eldőlt, hogy a darab az István–Koppány-konfliktusra koncentrál, Szörényi és Bródy egy emberként amellel döntött, hogy mivel a filmzene kitesz egy dupla nagylemeznyi anyagot, amelynek négy oldala van, meg lehetne úgy komponálni a darabot, hogy ezek mind egy-egy felvonást jelentenek a darabban. Szörényi Levente ennek megfelelően négyféle zenei stílusban gondolkodott – pop, rock, népzene és egyházi zene –, bár azt a cselekmény menete is meghatározta, hogy mikor, melyik szólaljon meg, így nem lehetett vegytisztán elkülöníteni az egyes felvonásokra lebontva a zenei irányzatokat, az is igaz azonban, hogy az egyes felvonásokban megvoltak a domináns zenei irányvonalak. Ennek fényében külön terminológiai kérdésként vethető fel továbbá, hogy a rockopera – mint műfaji

⁵ STUMPF: i. m. (2015), 150.

⁶ Uo., 154.

⁷ Bródy János személyes közlése 2017. január 22-én. Ezt megerősítette Varga Miklós is 2021. február 21-én, a szerzőnek adott interjújában.

besorolás – opera része milyen módon jelenik meg a darabban, de a szimfonikus vonulat és a vokális, úgynevezett zártzamos megoldások mindenképpen ezeket a jegyeket erősítik, ahogy a grandiózus tablók (akár a német keresztény térítők és lovagok bevonulása, az István és Koppány közötti csata bemutatása vagy maga a finálé) is erre mutatnak.

A filmforgatókönyv alakításába is értelemszerűen belekerült a Szörényi–Bródy szerzőpáros, Koltay Gábor rendező és az *Ezredforduló* című alapdarabot író Boldizsár Miklóson kívül. Koltay Gábornak volt egy-két olyan ötlete, ami végül nem került be se a darabba, se a filmbe. Ide tartozik az, hogy Koppány felnégyelésekor a lepedőt, amit aztán a kivégzés végén jelzésértékűen négyfelé tépnek, ne fessék vörösrre, mert az túl direkt utalás lett volna a kommunistákkal szemben – ez ellen Nemeskürty István emelte fel a szavát. Ugyanígy az öt Csajka (más néven Sirály) autó szerepeltetését is elvetették, amelyek a *Veni lumen cordium* című számnál vonultak volna be a keresztény sereggel, minden bizonnyal azért, mert ezek a személygépkocsik is túlságosan kötődtek a szovjet megszálláshoz, lévén, hogy a legmagasabb pártállami tisztviselők jártak ezekkel.

Te kit választanál?

Szereplőválogatás és helyszíneresés

A szereplőválogatás nagyon olajozottan működött. Az alapvetés az volt, hogy a „jó oldalon”, István táborában a színészek, míg a lázadó Koppány oldalán az egyébként a pártállam által alapvetően kívülállónak és renitensnek tartott „kemény rockos” énekesek álltak – bár azt is meg kell jegyeznünk, hogy 1983-ban már mindhárom „fekete bárány” együttes, illetve annak tagjai egyenként is valamilyen módon és szinten integrálódtak a rendszerbe. A zenéhez az énekeseket Szörényi Levente visszaemlékezése szerint ő maga válogatta össze, a filmen szereplőket a rendező. Így fordulhatott elő, hogy a Koppány lányát, Rékát a filmen Kovács Otília színésznő alakítja, míg Sebestyén Márta „csak” az énekhangját kölcsönözte neki, amin egyébként sokat bosszankodott Szörényi Levente, mert Sebestyén Mártát a legmesszebbmenőkig alkalmasnak tartotta a színpadon és a filmen való alakításra is mindamellett, hogy ragyogó hang adottságokkal rendelkezett már akkor is. Ugyanígy Varga Miklós mellőzése a filmvásznon szintén furcsán hathatott, hiszen az ő hangjára tárogott Pelsőczy László színész a címszerepben – igaz, Varga Miklós akkor még igencsak a pályája elején állt.

Szörényi Levente –
Bródy János:
István, a király,
a rockopera
bemutatója és
filmfelvétele 1983.
augusztus 18-án
a budapesti
Királydombon
rendező:
Koltay Gábor
adományozó:
Urbán Tamás
© Fortepan



A legeggyértelműbb azonban akkor és most, negyven év távlatából is az volt, hogy a lázadó Koppányt Vikidál Gyulának kellett alakítania. A szerepre való felkéréséről azonban már eltérőek a visszaemlékezések: Koltay szerint ő hívta fel Szörényi Levente figyelmét a robusztus alkatú, ízig-vérig a lázadó szerepre termett, hatalmas hangterjedelmű – az *István, a király*-ban is kiénekelte három oktávot – és hangerejű bariton énekesre, Szörényi Levente viszont úgy emlékezik, hogy már korábban is ismerte kvalitásait a P. Mobilból, ami teljesen életszerű, biztosra vehetjük, hogy fedi a valóságot. Ő úgy emlékezik, hogy Vikidált egyrészt még jóval a darab elkészülte előtt, egy a Műegyetem E Klubja előtt zajlott spontán beszélgetésben kérte fel előzetesen egy akkor még közelebből meg nem határozott alakításra, majd később az ORI-büfében már konkrétan elhangzott Koppány szerepe, amire Vikidál Gyula azonnal igent mondott annak ellenére, hogy tisztában lehetett azzal, hogy a rockéneklés ezúttal ugyan jó alap lesz, de nem elegendő a siker learatásához. Már csak azért is tudhatta ezt, mert egy évvel korábban a Városmajori Szabadtéri Színpadon már játszott Máté Péter és S. Nagy István *Krízis* című rock-storyjában, amelyben Góré néven a főszerepet vitte Csongrádi Kata mellett. Vikidál szerint az itt zajlott előadások egyikén is ott volt Koltay Gábor, aki kiszemelte a pogány lázadó alakítására, arra pedig konkrétan emlékezik, hogy a Kertészeti Egyetem Klubjában együtt nézett meg egy P. Box-koncertet Koltay és Szörényi, amikor meggyőződhetek arról, hogy jól döntenek Koppányt illetően, ha Vikidált választják. Vikidál még azt is elmondta, hogy Koltay állítólag kicsit nógatta is a szerzőket, hogy készüljenek el a művel, mert a szereplők már megvannak.⁸ Amikor aztán Vikidál Gyula bement a stúdióba, hogy felénekelje az *Elkészett a békevágy* című opust, ami tulajdonképpen az ő szerep szerinti búcsúdala, örömmel konstata, hogy ennek a dalnak a másik két szereplője, Varga Miklós és Sebestyén Márta már előtte letette névjegyét, és olyan meggyőző erővel tették mindezt, hogy neki is nagyon össze kellett szednie magát ahhoz, hogy a nóta tökéletes legyen. Ez az apró mozzanat példa arra is, hogy a zenésztársak húzták egymást a minél jobb teljesítmény felé. Vikidál teljesítménye másfelől azt is kifejezetten jól szemlélteti, hogy egy énekes is alakíthatja a már megírt darabot a maga képére, ugyanis előfordult, hogy a Rottenbiller utcai stúdióba Szörényi Levente nem tudott időben megérkezni, de mire megjelent, Vikidál és Kálmán Sándor hangmérnök már jelezték a zeneszerzőnek, hogy felvették az anyagot – ám eközben

némi fazonigazítás történt a dalban, amibe beleegyezett a szerző.

Vikidál Gyula esetében ugyanakkor némiképp skizofrén lehetett a helyzet az alkotói munkafolyamat során, bár ekkor ezt még senki nem tudta az énekesen és tartótisztjén kívül. Az aranytorkú énekes ugyanis 1983-ban már mintegy négy éve dolgozott a Belügyminisztérium hálózati embereként „Dalos” fedőnéven, és egyebek között a darabról is adott információkat. Zenésztársainak többsége múltjának kiderülésekor azonban nem vetett rá követ – ez alól kivételt jelent Schuster Lóránt, a P. Mobil vezetője –, mert egyrészt átérezték, mekkora nyomás helyeződhetett rá ez ügyben a pártállam részéről, másrészt lényegében teljesen köztudott ismereteket adott át a titkosrendőrségnek, még nem kis iróniával azt is megtette, hogy a *Magyar Ifjúság*-ból ollózott ki komplett bekezdéseket, így véve teljesen komolytalanul a megbízatását, ami totálisan szembement a „titkos” jelzővel. Vikidál Gyulára emiatt nemcsak a rendszerrel kollaboráló művészként tekinthetünk, hanem áldozatként is, akinek állambiztonsági szerepe messze nem volt olyan hálás, mint Koppányé. (Az érintettek erkölcsileg legszigorúbb részének állásfoglalása szerint viszont minden körülmények között lehetett és kellett volna tudni nemet mondani az állambiztonsági „felkérésekre”). Alig néhány nappal az ősbemutató után és még az előadás-sorozat közben, 1983. augusztus 24-én operatív tisztje, Gábor Róbert rendőr hadnagy adta neki utasításba, hogy azonnal jelentsen, ha az *István, a király* forgatásán megjelenik a nacionalizmus.⁹ Ez azonban fából vaskarika jellegű parancs volt, mert a *Himnusz* eléneklésével és a hatalmas piros-fehér-zöld lobogó kifeszítésével ezen már réges-rég túl voltak az alkalmi társulat tagjai. Vikidál éppen ezért mert kiállni felettese előtt is a nemzeti érzés táplálása mellett, ami arról tanúskodik, hogy érezhette, a magyar lobogó használata már nem jelenthet főbenjáró bűnt. Azért megfelelni is akart feletteseinek, mert amikor a Fővárosi Művelődési Házban megkapták az aranylemezt, 1984. január 10-én azt jelentette, hogy „nacionalista vagy egyéb politikai megnyilvánulás nem volt”.¹⁰ Vikidál próbálta a zenésztársai érdekeit is szem előtt tartani, amikor jelentett róluk, 1983. szeptember 20-án arról írt, hogy Nagy Feró „jó útra tért”. Ugyanebből az állambiztonsági iratból az is kiderül, hogy egy kis ideig szerették volna pihentetni elfoglaltságai miatt (stúdióba kellett vonulnia), ám ezt a felsőbb állambiztonsági vezetőség megakadályozta,¹¹ így 1983. október 12-én újabb jelentést adott.¹² Gábor Róbert 1983. november 30-án arra kérte,

⁸ Vikidál Gyula nyilatkozata a Kossuth Rádió *Az este* című műsorában, 2023. május 4-én.

⁹ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTTL) M-41.343. „Dalos” dosszié. 1983. augusztus 24.

¹⁰ ÁBTTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1984. január 10.

¹¹ ÁBTTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1983. szeptember 20.

¹² ÁBTTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1983. október 12.

hogy az *István, a király* közönségtalálkozóiról is jelentsen,¹³ rá nyolc napra pedig már a filmbemutatóról kellett hantulatjelentést írnia.¹⁴ Sérelmeiről is beszámolt, amikor 1984. április 16-án azt nehezményezte, hogy a filmet hozzá méltatlan körülmények között mutatták be,¹⁵ 1984. június 4-én pedig a Budai Ifjúsági Park *István, a király* produkciójáról állította, hogy egy kisebb társaság – valószínűleg P. Mobil- és Hobo Blues Band-rajongók – azt kiabálta be a közönség soraiból, hogy a magyar rockopera a *Jézus Krisztus szupersztár*ból merítette az ötleteit.¹⁶

A pogány táborhoz tartozó Torda, a táltos szerepét a néhány évvel korábban még a televízió és az Országos Rendező Iroda (ORI)¹⁷ által is fél lába miatt színpadkép-telennek (!) kikiáltott Deák „Bill” Gyula kapta, ami már csak azért is a sors furcsa fintora, mert az eredeti pogány magyar hiedelmek szerint erre a posztra azt választhatták meg honfoglaló őseink, aki „csontfelesleggel” rendelkezett, azaz születése pillanatában már volt foga vagy éppenséggel valamelyik végtagján hat ujj volt. Laborcot a „nemzet csótányára”, Nagy Feróra osztották, aki ekkor már válójában nem volt semelyik hivatalból sem kitagadott, hiszen az úgynevezett Ős-Bikinnel (ez az elnevezés majd csak 1985 után lesz elfogadott, hiszen Nagy Feró kiválásával vált az eredeti együttes a további, szintén sikeres bandának az „ősevé”) ebben az évben elkészíthette első önálló nagylemezét, de azért persze még mindig kicsit körül-lengte a kívülállás mítosza, amit az énekes is előszeretettel táplált. Bródy János találékonyságából fakadóan pedig mindkét Koppány-táborbéli szereplő határon túli magyar földrajzi neveket viselt, Torda egy város és egy vármegye Erdélyben, a Laborc pedig egy felvidéki folyó.

Az István-tábor létrejötte sem volt kevésbé érdekes: a címszereplőt megtestesítő Pelsőczy Lászlót és az édesanyját, Saroltot játszó Berek Katit még az első hivatalosan engedélyezett, ám akkoriban éppen hivatalosan önállóan nem működő alternatív színházból, a 25. Színházból ismerte Koltay Gábor. A hangi adottságok miatt azonban Varga Miklós (aki a szintén „fekete bárány” P. Mobilból a nagylemez kiadásának reményétől hajtva kivált zenészek által alapított P. Box legénységének alapítói közé tartozott) énekelte fel István szerepét. Hogy ő hogy került a produk-

cióba, arról legalább háromféle verzió kering a könnyűzenei szcénában. Az egyik szerint Bródy János fedezte fel egy tehetségkutatón, és ajánlotta Szörényi Levente figyelmébe.¹⁸ Varga Miklósnak további két variációja is van ebben a témában, az egyik szerint Papp Gyula, akivel akkor a Safari együttesben játszott együtt (és aki később a Varga Miklós Band tagja is lett), lemezfelvételtől Svédországból hazajövet adta át a hanganyagot Szörényi Leventének, hogy hallgassa meg, a másik szerint pedig Koltay Gergely, a Kormorán együttes vezetője is besegített, ugyanis rendező bátyjának ajánlotta a figyelmébe, amikor egy alkalommal a P. Box előtt játszottak.¹⁹ Minden bizonnyal mindhárom történetnek van valóságalapja, és akár mind a három egyformán igaz lehet. Varga Miklós elmesélte, hogyan kérték fel a szerepre, és végül 1983-ban miért nem lett ő a színpadon is István: „Arra emlékszem, hogy egy verőfényes januári nap volt, otthon laktam még a szüleimmel, és megcsörrent a telefon. Bejelentkezett Koltay Gábor, és annyit mondott, hogy készül egy rockopera *István, a király* címmel, Szörényi és Bródy jegyzi, és fel akarnak kérni a főszerepre. Akkor kiesett a telefonkagyló a kezemből. Nem akartam hinni a fülemnek, hogy kerülök én a képbe zöldfülűként? Aztán Koltay Gábor készített velem egy úgynevezett próbafelvételt a Népstadion zöld gyepén. Azt mondta, hogy vigyek magammal egy dalt, én a P. Box *Bolond* című számát vittem. Volt egy fekete köpenyem kínai hímzéssel, és jöttem-mentem-fontoskodtam. Valószínűleg ez Gábort nem nagyon hatotta meg, mert teltek-múltak a hónapok, és hallom a híradásokból, hogy próbálják az *István, a király* rockoperát. Közben természetesen felénekeltek a stúdióban. Gondoltam, kimegyek és megnézem, hogy hogyan játszom én ott a főszerepet. Akkor azt láttam, hogy egy szakállas, rendkívül szimpatikus fiatalember tátog az én hangomra. Így tudtam meg, hogy nem én leszek a főszereplő. Ez végül Koltay Gábor döntése volt, aki nem bízott abban, hogy ezt meg tudom csinálni.”²⁰

Szinte extravagánsnak mondhatjuk István felesége, a bajor hercegnő, Gizella megformálásának körülményeit, ugyanis Sára Bernadette mindössze fél évvel korábban adott életet első lányuknak, Sárának, és így a csecsemő

¹³ ÁBTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1983. november 30.

¹⁴ ÁBTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1983. december 8.

¹⁵ ÁBTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1984. április 16.

¹⁶ ÁBTL M-41.343. „Dalos” dosszié. 1984. június 4.

¹⁷ Az Országos Rendező Iroda (ORI) 1958 és 1991 között működő belföldi koncertszervező monopólium volt, az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság jogutódjaként. Lakatos Éva, Keszler Pál, Bulányi László, Bali György és Gál Iván igazgatóként, majd a rendszerváltás-kor Gödöllői Lajos kormánybiztosként állt az élén. Mint cenzurális intézmény kiadta a működési engedélyeket, amennyiben az ORI-vizsgákon megfeleleltek a művészek, illetve megállapította a fellépti díjukat. A zenészeket tudásuk alapján A, B, C és D kategóriákba so-

rolta, amely egyúttal meghatározta fizetésüket is. A koncerteket egy-részt az ORI maga szervezte a vele szerződésben álló zenészeknek, másrészt a muzsikuskok által lekötött koncerteket előzetesen jóvá kellett hagynia.

¹⁸ Bródy János személyes közlése 2017. január 22-én.

¹⁹ Varga Miklós személyes közlése 2021. február 22-én és 23-án.

²⁰ LÉVAI Balázs: *Azok a régi csibészek. Párbeszéd a rock and rollról 2.* Szerk. MURZSA Tímea, CSATÁRI Bence, Bp., Kossuth, 2020, 210–211. Varga Miklós aztán, amikor már ő formálhatta meg Istvánt, elhatározta, hogy sokkal határozottabb karaktert fog megjeleníteni, mint elődje.

mellől kellett eljárnia próbálni. Eleinte nem is akarta vállalni, a családja beszélte rá, hogy legalább a castingra menjen el, ahol viszont sikerrel járt, mert a rendező éppen olyan karaktert keresett, mint ő. Az volt a szerencséje, hogy szintén Zuglóban, az ősbemutató helyszínétől nem túl távol laktak, s így könnyebben el tudott szabadulni otthonról, miközben kislányukra a családja vigyázott.²¹ A három főúr szerepére eredetileg három pop-rock sztárt szemelt ki Koltay (Fenyő Miklóst, Hobót és Soltész Rezsőt), ám végül letett erről, a zenészek visszaemlékezései szerint a megkeresésükig el sem jutott, és színészekkel (Balázs Péter, Sörös Sándor és Szakácsi Sándor) játszatta el a szerepeket, ahogy a három német lovagot is (Balázsovits Lajos, Halmágyi Sándor és Körtvélyessy Zsolt). A három főúr esetében a visszaemlékezések szerint különösen nagy nehézséget okozott, hogy playbackre énekeljenek, nyilvánvalóan az ebben való rutin hiánya miatt, állítólag többek között innen jött az ötlet, hogy kissé elmosódott képeket közvetítsenek róluk, amit Tímár Péter trükkoperatőr képeivel oldottak meg.

Az *István, a király* ősbemutatójának helyszínválasztása ugyanígy nem ment zökkenőmentesen. A Népstadion ötletét gyorsan feladták a szervezők (1990 szeptemberében aztán ez mégis megvalósult az Illés koncertjével karöltve), a III. Kerületi Tanács Művelődési Osztálya pedig a nagy hangerőtől tartva műemlékvédelmi okokra hivatkozva mondta le az óbudai amfiteátrum átengedését erre a célra. Végül a XIV. kerületi tanács Művelődési Osztálya engedélyezte, hogy a második világháborús romokból és építkezési törmelésekből az idők folyamán összeállt városligeti Szánkódombon – amit Bródy János keresztelt át Királydombra, s így ez lett Budapest első rocktörténeti elnevezésű helyszíne – adják elő az *István, a királyt*. A XIV. kerületi rendőrség is hozzájárult az előadásokhoz, és elvileg, mivel ötszáz fő feletti rendezvényekről volt szó, az ORI engedélye is kellett volna, de erre mégsem volt szükség, mert a koncertszervező monopolcég mellé – kissé disszonáns módon – ugyancsak a pártállam már 1982-ben létrehozott egy konkurens vállalatot a KISZ égisze alatt Ifjúsági Rendező Iroda (IRI)²² néven, amely az *István, a király* körüli szervezési teendőkkel is foglalkozott. Ma már nem lehet tudni pontosan, hogy az IRI hibája-e vagy a körülmények miatt nem lehetett kivédeni, de a korabeli szóbeszéd szerint lehetett tudni, hogy kerültek forgalomba hamisított belépőjegyek is, ami miatt a nézőtér egy

része túlszűfoltta vált, de szerencsére nagyobb botrány nem lett belőle (néhányan azért hangot adtak itt-ott a nemtetszésüknek, de mivel még nem létezett közösségi média, ennek nem lett nagyobb hírverése). Ehhez a jelenséghez még az is hozzájárulhatott, hogy a jegyszedők nem feltétlenül voltak mindannyian rutinosak, több helyütt nyári diákmunkával oldották meg a közönség beengedését, ami szintén adott lehetőséget a visszaélésekre.

Elementáris erejű erkölcsi és anyagi siker

Már a városligeti próbák idején is lehetett érezni, hogy „valami lóg a levegőben”, néhány nap után pedig a nagy közönségérdeklődés miatt már kordont kellett felhúzni, hogy illetéktelenek ne hatolhassanak be a majdani színpadként használatos területre. A helyszíni próbák azonban nemcsak arra szolgáltak, hogy az ősbemutatóhoz bejárják a terepet a szereplők, hanem arra is, hogy a filmhez szükséges jeleneteket leforgassák. A pénzhány miatt ugyanis nem tudták a hagyományos módon, snittről snittre felvenni a darabot, emiatt egyrészt az előadásokat használták fel arra, hogy rögzítsék a filmhez szükséges anyagot, másrészt a fellépések előtt és után kellett a szereplőknek újra eljátszaniuk azokat a jeleneteket, amelyeket Koltay Gábor kért tőlük. Nem nehéz belátni, hogy az euforikus hangulatban telt előadások után, amikor negyvenötven perces vastapsot kaptak az 1983. augusztus 18-án induló produkciók – a nagy érdeklődés miatt egymás után hétszer adták elő a darabot, összesen száznegyven-ezer embernek –, ugyancsak felfokozott lelkiállapotban kellett tovább folytatniuk a munkát a művészeknek, rendszert hajnalig.

A próbákon arra is kellett figyelnie a rendezőnek, hogy a színészek ne „játsszák le” az énekeseket, valamint, hogy ez fordítva se fordulhasson elő, azaz az énekesek se „énekeljék le” a színészeket. Koltaynak különösen sok instrukciót kellett adnia Vikidál Gyula számára, hiszen ez a műfaj mégiscsak teljesen más hozzáállást igényelt, mint a rockszínpadok világa, és Koppány szerepe a nagy fajsúlyán túlmenően a tekintetben is nehézséget jelentett, hogy számtalan apró árnyalattal kellett ábrázolni a lázadó törzsfő személyiségét. Az *Örökség* című első felvonásban István és Koppány első konfliktusa Géza nagyfejedelem temetésén tört ki, amihez Koltay állítólag azt az instrukciót fűzte bátorításképpen Vikidál Gyulának: „Az sem baj, ha

²¹ Hír TV. *Szélesvásznú történelem*. 2023. január 21. https://www.youtube.com/watch?v=f6qz_GbcvNA

²² Az IRI 1982. június 15-én jött létre a KISZ KB felügyelete alatt álló Expressz Ifjúsági és Diák Utazási Iroda szervezeti keretein belül, önálló gazdasági egységként, országos hatáskörrel. Központjuk a Budapest VI. kerületi Székely Mihály utcában volt, a könnyűzenei csoportjuk pedig a 32-esek terén működött. Sajtó bemutatójuk alapján

a szervezet a tevékenységét „elsősorban az ifjúság szórakozási igényeinek felmérésében és kielégítésében fejeje ki [...]”. Célja, hogy a tömegpolitikai rendezvényekhez, országos és megyei kulturális találkozókhoz színvonalas programot szerkesszen és valósítson meg. Az ifjúsági táborok, építőtáborok és az ifjúsági klubok programjainak szervezésében segítséget kívánunk adni mindenkinek, akik igénylik munkánkat.”

keresztülharapod a torkát!” Ennél keményebb dió volt a vasgyúró testalkatú rockernek a női nemhez való viszonyulása, ugyanis a feleségekkel (Húvösvölgyi Ildikó, Nyertes Zsuzsa, Tóth Enikő) közös jelenetük frivolsága zavarba ejtette őt, és egy ideig nem tudott mit kezdeni ezzel a szituációval. Az erotikától túlfűtött jelenetben a színésznők a poligámia jegyében próbálták elcsábítani, elkényeztetni a férjüket, de kezdetben valahogy nem akart összeállni a kép, ami Vikidál Gyula feszélyezettségéből következett. Koltay Gábor ekkor megállította a forgatást, és invitálta a főhőst a büfékocsiba, ahol egy vagy két unicumot megittak, majd rögtön lazábban folyt tovább a felvétel, és a végén Koppánynak is sikerült feloldódnia, amit a filmvászonon is láthatunk.

Szintén Vikidál Gyula emlékezik úgy, hogy meghatotta és elgondolkodtatta, amikor életében először meglátta Novák Ferenc koreográfust, ahogy megszállottan, néptáncosaitól körbevéve, alacsony termete miatt közülük ki sem látszódva, egy pocsolyában cuppogva magyarázta nagy vehemenciával a megfelelő lépéseket. Ekkor szűrődött le benne, hogy ahol ekkora elánnal vetik bele magukat a munkába még a statisztaszerepre szánt táncosok is, ott neki is nagyon oda kell tennie magát. Sára Bernadette pedig arra lett figyelmes, hogy amint a próbákön begyakoroltak szerint Gizella és István egyszerre tárta ki karjait egy közös éneklés során, az olyan lett, mintha egy kettős keresztet formázna, s ezt a közönség egy nagy felhördüléssel hangosan le is reagálta az előadásokon.²³ Egyházi motívumokban egyébként sem volt hiány a darabban, még a villany-felsővezeték oszlopát is felhasználták egy nagy kereszt megjelenítésére. De a klerikalizmus bélyegétől valószínűleg azzal menekült meg a darab, hogy az egyház szerepe nem éppen pozitív színben volt feltüntetve, hiszen a függetlenségünk elvesztésében játszottak kulcsszerepet.

A siker titkának elemzésére Varga Miklós is tett egy kísérletet: „Ez egy nagyon jó időben jött dolog volt. Egyrészt született valóban egy zseniális mű, egy olyan mű, aminek nincsen gyenge pontja. Összehoztak egy olyan szereplőgárdát, ami a rockzene, a rockénekesek krémjéből állt össze. Olyan nagynevű színészek kaptak apró kis szerepeket, akik szintén óriási hatással voltak a nézőkre. És a társadalmi közhangulat is megvolt hozzá, a kommunizmusnak a falai már repedezni kezdtek. Nagyon jókor, jó időben és elementáris erővel szakította fel az emberekből azt az egészséges nemzeti érzést, amit itt negyven évig nem volt divat kiengedni a palackból. Arra, hogy egy harminc méter széles trikolórt kifeszítettünk, és a darab végén előre megfontolt szándékkal elhangzott a *Himnuszunk*, nem tudhattuk, hogy az aktuális hatalom hogyan fog rea-

gálni. Amikor Horváth István belügyminiszter jött és megnézte a darabot, akkor mindenki körmét rágya várta, hogy mi lesz. Amikor odajött, gratulált és vett másnapra a lányának is két jegyet, akkor tudtuk, hogy nyert ügyünk van.”²⁴

A siker aztán meghozta az anyagi hasznot is: a hét előadás jegybevétele ragyogó tárgyalási alap volt Gombár József MOKÉP-igazgatónál, aki legfőbb jóindulatáról és támogatásáról biztosította a rendezőt, és nagy lelkesedésben azt találta mondani, hogy bármennyi hiányzik még a büdzséből, ők kipótolják. Az összeg így már rendelkezésre állt a film teljes elkészítésére, de a legtisztábban Koltay Gábor festette fel az anyagi viszonyokat egy 1985-ben, a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetőségének írt levelében, miszerint „a produkció hivatalos párt- és állami szervek, intézmények nagyvonalúsága és jóindulata következtében valósulhatott csak meg. Ugyanis az összköltségvetés mintegy 20 millió forintot tett ki, amelyre mintegy 11-12 millió forintos fedezet volt csak.”²⁵ Ebből világosan látszik, hogy a film jelentős pártállami támogatással készült el, melynek eredményeként a mozikban másfél millióan, a Magyar Televízióban hétmillióan látták a bemutatás évében. Az anyagi siker lehetőségén még egy furfangosat csavarva Bors Jenő MHV-igazgató megtette azt a lépést, hogy állami támogatást kért a pop-rockzenei lemezek közül egyetlenként az *István, a király*ra azzal az indokkal, hogy a rockopera komolyzenei műfaj. A Művelődési Minisztériumban ráharaptak a csalira, és megadták rá az állami dotációt, holott az MHV enélkül is jelentős profitot realizált az *István, a király*ból, hiszen ez lett az első magyar gyémántlemez a maga több mint egymillió eladott példányával (ha kettőnek számoljuk a duplalemezeket).

Bródy János a siker kapcsán kiemelte: számukra úgy tűnt, hogy ők lettek az új kor eljövételének hírnökei, és utalt az 1978-as erdélyi Fonográf-turnéra, amelynek bizonyos szempontból lettek hatásai a gondolkodására és ezen keresztül a rockoperára is, mert akkoriban sokat gondolkodott azon, mit is jelent valójában a magyar kultúra. Mint mondta, Szörényi Levente számára az István–Koppány ellentét inkább történelmi konfliktusként jelentkezett, mert hatottak rá édesapján keresztül azok a tételek, miszerint István idegenekkel győzte le az ősi magyar kultúrát, és így nem biztos, hogy a megfelelő útra vitte a magyarságot, amelyet ezáltal megfosztott ősi önazonosságától. Bródy viszont saját elmondása szerint inkább arra törekedett, hogy a történelmi szereplők igazságát a lehető legáltalánosabb, legteljesebb módon mutassák be. Ehhez konstruált dramaturgiai elemeket, a három magyar főurat és Rékát, Koppány lányát, akik a történelmi tudatban

²³ Hír TV. *Szélesvásznú történelem. i. m.* (2023)

²⁴ LÉVAI: i. m. (2020), 212.

²⁵ Artisjus Irattár. Jogi Osztály. 39043. *István, a király*. dosszié. Koltay Gábor levele a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetőségéhez. 1985. február 1.



Szörényi Levente –
Bródy János:
István, a király,
a rockopera
bemutatója és
filmfelvétele 1983.
augusztus 18-án
a budapesti
Királydombon
rendező:
Koltay Gábor
adományozó:
Urbán Tamás
© Fortepan

nem szerepeltek. Úgy érezte, hogy ezen a történeten keresztül a magyar történelemben folyamatosan meglévő és időről időre kiújuló konfliktust lehet bemutatni, ami akár 1956-ban is jelentős szerepet játszhatott. Meglátása szerint „Magyarország történetében roppant szerencsétlen és tragikus módon a nemzeti önazonosság vágya és az európai nemzetek közösségébe való felemelkedés igénye nagyon ritkán járt kéz a kézben. Akik a magyar hagyományokat és az önazonosságot, a szuverenitást pártolták, azok általában gyanakodva figyeltek a megújító, progresszív, európai, nyugatos törekvésekre, akik pedig a nyugati nemzetek mintáit tekintették követendőnek, azok mindig maradónak és provinciálisnak tartották az ezzel szemben fellépőket, és ez a mai napig így van.”²⁶

A siker magyarázataként azt is hozzátette, hogy „az érzelmek a zenében rendkívül erősen hatnak a közönségre, és Koppány tábort nem véletlenül jellemezte a kemény rockzene. Koppányt sokkal könnyebb érzelmileg elfogadni, még akkor is, ha a történelmi tudat és a racionális gondolkodás István igazságát erősíti. Réka figurája egyébként annak a gondolatnak a megtestesítője, hogy talán volna lehetőség arra, hogy az ellentétek feloldódjanak valamilyen

megegyezésben, de ezt az indulatok valahogy mindig megakadályozzák. Réka, Koppány lányaként közeledik a korban hozzá illő Istvánhoz, és kettőjük kapcsolata talán megoldás lehetne, de nem jöhet létre, mert ennek mindkét oldal ellenáll. Kezdetben a Koppány-tábor gyalázza Rékát, hogy miért fogadja el az új, keresztény eszméket, később István anyja fenyegeti, amikor apja holttestét kéri ki az udvartól.”²⁷

Hogy a műnek voltak 1956-os áthallásai, és az István–Koppány konfliktus leírható Kádár János és Nagy Imre ellentétéként is (lásd: „Rómába vezet minden út, vagy pusztulásba”, amit nem túl nagy fantáziával úgy is át lehetett írni, hogy „Moszkvába vezet minden út, vagy pusztulásba”), szintén emelte a népszerűségét, hiszen a Kádár-rendszer egyik legfontosabb és megdönthetetlen tabutémája éppen 1956 volt, így a tiltott gyümölcs ízét érezte mindenki a szájában, aki ezt a darabot látta-hallotta. Szintén 1956-os vonatkozású az a jelenet, amelynek során Réka kikéri apja holttestét, de azt nem kapja meg, hiszen számtalan 1956-os szabadságharcost temettek jeltelen sírokba, illetve a kivégzetteket is egyebek mellett a 301-es parcellába helyezték titokban örök nyugalomra, ahol a hozzá-

²⁶ CSATÁRI Bence: *Nekem írod a dalt. A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben*. Bp., Jaffa, 2017, 76.

²⁷ Uo., 76–77.

tartozóik jelen sem lehettek, és azt sem tudták, hol nyugszanak. Bródy szerint azonban nemcsak ez az üzenete ennek a motívumnak, hanem az, hogy rámutasson arra, hogy a Magyarországon a mindenkor politikai győztes nem tiszteli a versenytársát, és a vesztest mindig a földbe döngölik. Ehelyett szerinte a jövő Magyarországa helye kell, hogy legyen Istvánnak és Koppánynak is. Külön érdekes színfoltja volt a darabnak a *Nem kell olyan Isten* című szám Nagy Feró előadásában, amelyből nem volt túl nehéz kihallani a Beatrice *Nem kell* című betiltott számát. Bródy, amikor a szöveget írta, elmondása szerint még nem volt biztos abban, hogy Nagy Feró lesz Laborc alakítója, de persze örült, hogy elvállalta, hiszen úgy látta, hogy nála jobban senki nem tudta volna előadni, mert az eredeti előadás rockerei kiválóan és hitelesen képviselték Koppány táborának ellenzéki indulatát.²⁸

Néhány intermezzo az *István, a király* körül

Az *István, a király* bemutatója hozott néhány abszurd jelenetet, ezek egyike, amikor Nagy Feró az útlevelét kérte vissza a belügyminisztertől. Itt adjuk át neki a szót: „Elkapott Novák Tata: »Ferókám, gyere, fogadás van!« Ott álltam abban a ruhában, amiben felléptem, mint Laborc, ami egyébként eredetileg egy beatricés borszerelés volt. »Tata, nekem nincs fehér ingem, hagyjál, én nem megyek!« – mondtam neki. »Dehogynem jössz!« – és bevitt a fogadásra. Ott állt bent Horváth István belügyminiszter, Tata bevitt a szokásos nagy lendülettel: Horváth elvtárs, szeretném bemutatni az egyik sztárunkat, Nagy Ferót! És én ott álltam... Horváth belügyminiszter elvtárs, az útlevelemet add vissza! – gondoltam magamban. Most jattolni fogunk, milyen kínos ez. Ott állt Bródy, Koltay, Szörényi, én meg, amilyen hülye vagyok, odaléptem és a következőt mondtam: Örülök, hogy megismerhetem belügyminiszter elvtárs! Nekem miért nincs útlevelem? Halálos csend lett. Biztos azt gondolták, hogy a Feró milyen ciki, hát ilyen nem szabad kérdezni az elvtárstól, hogy miért nincs útlevele. Nincs, és kész. Utána rájöttem én is, hogy tiszta hülye vagyok, hát nincs nekem elég bajom? Örüljek, hogy benne vagyok az *István, a király*ban, vagy adnak enni. Nagyon rendes volt a Horváth elvtárs, mert azt mondta: Feró, az ügyről nem tudok konkrétan, de egy héten belül intézkedem, és üzenek önnek, és ha egy mód van rá, visszakapja az útlevelét. Megelégszik a válasszal? Végre valaki mond valamit! A többiek meg néztek rám, hogy hát ez a Feró milyen egy kellemetlen alak. Egy hét múlva kaptam egy felszólítást, hogy menjek be. Átadták az útlevelem, és még azzal is biztattak, hogy ha már ki-

mentem, maradjak is kinn.”²⁹ Nagy Feró élt is az alkalommal, Vedres József gitárossal elutaztak az NSZK-ba, és még az is felmerült, hogy tényleg maradnak pár hónapig. Közben felajánlották neki, hogy írja meg a Beatrice történetét cikksorozatban, de ezt az énekes elhárította, mert hazaárulásnak tartotta volna, ha külföldről kritizálja a kádári Magyarországot, így végül hamarosan haza is tértek.

Nem feladata e tanulmánynak az *István, a király* negyvenéves történetének a feldolgozása, az utózőngék közül most csak két vonatkozást emelünk ki, ami időben is közel állt az 1983-as ősbemutatóhoz. Az egyik a Nemzeti Színházban való színre vitele, amelynek során egyetlen szereplő maradt az eredeti városligeti szereposztásból, a Koppányt alakító Vikidál Gyula. Ahogy Szörényi Levente elmondásából kitűnik, viszonylag hosszú út vezetett az 1985-ös kőszínházas bemutatóig, és kellett hozzá a szakmaiság nagy fokú tisztelete is: „Az 1984-es szegedi előadásokat már nagyon megelégteltem. Sajnos az is teljes playbackkel ment, mint az 1983-as városligeti produkció, abban az időben még nem volt ugyanis az élőzenés előadásokhoz megfelelő technika. Egy évvel később már mindenki felbátorodott, mert jól ment a szekér. Az előadók közül többen betintáztak, mert nem kellett énekelni, úgylis szólt a szalag. A közönség pedig lelkesedett a darabért, de én oldalról mindent láttam, és nagyon rosszul éreztem magam. Eléggé bepipultam, és mondtam is Tininek [Bródy Jánosnak], hogy nekem elegendő van Koltayból, vigyünk be a darabot egy színházba. Nagyon bedühödtem, emlékszem, Novák Tata meghívott Szegeden egy búcsúvacsorára, és ott azt mondtam Koltaynak, hogy ide figyelj, Gábor, ha majd lesz időd – akkor még jóban voltunk –, elmagyarázom, hogy miről szól az *István, a király*. Fel voltam dűlva. Hazajöttünk, és mondtam Boldizsárnak, hogy próbáljunk meg valamit. Neki több sem kellett, Aczél pajtásnak üzentünk, hogy szeretnénk kőszínházba vinni az *Istvánt*, hogy kipróbáljuk, csak afféle majális-e vagy vannak belső értékei is. A kéréstől számítva talán egy héten belül megkaptuk az időpontot Aczéltől. Egyetlenegy gond volt. Mondja nekem Miki, hogy csak ketten megyünk. Hát, de miért? Ne vigyünk magunkkal Bródyt, mert nem lehet úgy leülni tárgyalni, Aczél akkor mindjárt felrúgná az asztalt. Így is lett – mármint, hogy ketten mentünk. Mikor odaértünk, azt mondja Aczél: tudják maguk, hogy én többször nagyon dühös voltam magukra, de ez a darab művészet, magyar témát dolgoz fel, a Nemzeti Színházban a helye. És ezt mindenhol, ha ez szóba kerül, elmondom. Nem azért, mert őket szeretném vissza, hanem azért, mert Aczél művelt ember volt. Nem volt tök hülye, neki is kellett valamihez igazodni, és a megfelelő pillanat-

²⁸ Uo., 78.

²⁹ CSATÁRI Bence – POÓS Zoltán: *Azok a régi csibészek I. Párbeszéd a rock and rollról*. Bp., Jaffa, 2016, 149–150.



Szörényi Levente –
Bródy János:
István, a király,
a rockopera
bemutatója és
filmfelvétele 1983.
augusztus 18-án
a budapesti
Királydombon
rendező:
Koltay Gábor
adományozó:
Urbán Tamás
© Fortepan

ban idáig el tudott jutni.”³⁰ A zeneszerző tehát csaknem négy évtized távlatából szakmai szempontból egyfajta dilettantizmusként élte meg, ami a Szegedi Szabadtéri Színpadon történt – valószínűleg ezt 1984-ben is így érezte –, ami az utolsó impulzust adhatta ahhoz, hogy szerzőtársaival magasabb művészeti közegbe emeljék a darabot. Ehhez kellett a „mindenható kultúrpápa” hozzájárulása és segítsége. Aczél Györgyöt ugyanakkor ebben a szituációban a rocktörténeti előzmények ellenére a pop-rock-zenészekkel szimpatizáló és együttműködő politikusként írja le, mint aki a feljebbvalókhöz és a marxista ideológiához való igazodással együtt is alkalmasnak találta a darabot a kőszínházi bemutatásra – bár e tekintetben mindössze egy politikus állt fölőtte, maga Kádár János.

További idevágó momentum Köpeczi Béla művelődési miniszter 1986 májusában írt tájékoztató jelentése az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának, amelyben a szórakozás és szórakoztatás tartalmi és szervezeti kérdéseiről adott tájékoztatást a testület 1986. június 24-i ülését előkészítendő. A tárcavezető a pártállami vezetéstől – és személyes habitusához képest is – némiképp szokatlan módon sokat foglalkozott a könnyűzenei élet részletes elemzésével, nyilvánvalóan beosztottjainak beszámolóí alapján. Nyomon követhető ebben a dokumentumban az, hogy a nemzeti érzés megjelenítése egyes rockzenei darabokban akkor már voltaképpen bizonyos mértékig érénynek számított az egypártrendszer vezetésének szemében. Ennek az a magyarázata, hogy az efféle zenés előadásokban az imperializmus elleni küzdelmet látták. Nem tudhatjuk, hogy a hatalom képviselői a jelentés írásakor homokba dugták-e fejüket, és nem szerettek

volna tudomást venni arról, hogy ennek a jelenségnek a hátterében mégiscsak a proletár internacionalizmus burkolt tagadása jelent meg, és nem az antikapitalizmus, az mindenesetre bizonyos, hogy támogatóan léptek fel a nemzeti érzés színpadon való megjelenítése kapcsán, ami nem is csoda, hiszen a fentiekből is jól láthatóan a legfelsőbb kulturális vezetés, élén Aczél Györggyel, zöld lámpát adott ennek a társadalmi feszültségeket lecsapoló szelepnek. Köpeczi Béla megjegyezte: „minőségileg új törekvés a hazai rock zene [sic!] történetében az *István, a király* szabadtéri, kőszínházi előadása és filmfeldolgozása. [...] Napjainkban – különböző felmérések tanulsága szerint – csökkenni kezd a nyugati hatás a könnyűzenében. Ezt a várhatóan kialakuló vákuum-helyzetet ki lehet, és ki kell használni.”³¹ Az *István, a király* ezek szerint a hatalom szemében jónak tűnő eszköz lehetett, amivel a nemzetközi kapitalizmust éppen a nemzeti érzés felvilágosításával lehetett kritizálni. Persze a darabnak ezt a fajta pozitív, akkoriban újdonságként ható mondanivalóját a zeneszerző teljesen másként, a valódi indokok mentén látta: „Önbecsülést, nemzeti önazonosságot adott abban a korban, amikor azon kísérleteztek, hogy kitenyesszék belőlünk a »szocialista embertípust«. A közönség katarziséból számomra nyilvánvaló lett, hogy ha értek is el részsikereket az elvtársak, a nagy tervüket nem koronázta siker.”³²

Keserédes utóhang

A pártállami kultúrpolitika az alkotók és a társulat törekvései ellenére sok tekintetben meghatározta a bemutatás viszonyrendszerét. Ide tartozott, hogy az énekesek a dalok stúdióbeli rögzítése után kaptak ugyan úgynevezett percdíjat – ez már akkoriban sem volt túl jelentős összeg –, de előadói jogdíjat a szocialista felfogásnak megfelelően nem, ami azt jelentette, hogy bármilyen sok példányban adtak el egy lemezt, vagy bármilyen sokszor játszott a rádió egy dalt, az előadó már nem kapott pénzt ezek után. A nemzetközi jogi szerződésekre fittyet hányva az előadói jogdíjat a pártállami rendszer a vasfüggönytől keletre egyáltalán nem ismerte, ez alól csak Magyarország képezett kivételt. Persze itt is kizárólag a kiválasztottaknak, az exkluzív szerződéssel rendelkezőknek járt előadói jogdíj, és az is csak a 70-es évek második felétől. (Ahhoz, hogy valakivel exkluzív szerződést kössön az MHV, a zenészeknek el kellett ismerniük a kontraktusban a szocialista kultúra és erkölcs felsőbbrendűségét, amelynek fe-

³⁰ Uo., 220–221.

³¹ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) M-KS 288. f. 41/1986 469. ö. e. 15–16. (Az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának iratai)

³² STUMPF: i. m. (2015), 154.

jében évente lemezhez juthattak, és minden egyes eladott példány után a zenekari tagok fejenként előadói jogdíjat kaptak.) Ezt az égbekiáltó igazságtalanságot orvosolandó 1984 nyarán, a Szegedi Szabadtéri Játékok előadásai után Bors Jenő MHV-igazgató, mintegy megköszönve, hogy a legjobban jövedelmező kiadványukban közreműködtek, kvázi paraszolvinciaként, megalázó módon pénzt dugdosott az énekesek zsebébe. A rockénekesek ezt megelőzően többször nyilatkoztak méltánytalan helyzetükről, holott az ő énekhangjuk adta el a lemezt, s ezt próbálta kompenzálni a lemezgyári főnök ezzel a gyermeteg lépéssel. A megalázottság azonban itt még nem ért véget: Varga Miklós arról is nyilatkozott indignálódva, hogy neki a mai napig nincsen sem arany-, sem platina-, sem gyémántlemeze az *István, a király*-ból, ami több mint egymillió példányban kelt el, de a szereplők egyike sem dicsekedhet ilyen lemezekkel.³³ Bródy János ezt így idézte fel: „Senki nem tudta, mi lesz a darabból, ennek következtében az énekesek felvették a sztenderd gázsit. Fölénekeltek, és örültek neki, hogy megkapták a percpénzt. Aztán később jött a morgolódás, mondván, hogy az MHV lehetett volna gálásabb is. Annyi történt, hogy 1984 nyarán, a Szegedi Szabadtéri Játékokon előadott *István, a király*-előadások után Bors Jenő borítékokat dugdosott a szereplők zsebébe. A Fonográf-nak a lemezgyárral volt exkluzív szerződése, amit én verekedtem ki Erdősnél. Ez úgy szólt, hogy nemcsak a Fonográf-lemezekért kapunk fejenként egy forintot, hanem azokért is, amit a Fonográf kísért. Ennek következtében Németh Oszkár, a Fonográf dobosa is kapott az eladott lemezek után jogdíjat, a szólisták viszont nem, és ez bosszantotta őket. De hadd tegyem hozzá, hogy a P. Box több száz sikeres koncerten adta elő az *István, a király* dalait, a főszereplőknek pedig nem tett rosszat a rockopera sikere. Minket ez nem zavart, én kifejezetten örültem neki, hogy azonosultak a rockopera figuráival, mert ez csak erősítette a dalok hatását.”³⁴ Ez utóbbi ténnyel kapcsolatban Varga Miklós megjegyezte: „Megvolt a másfél órás kőkemény P. Box-koncert, és azután jött a közel ugyanolyan hosszú *István, a király*-blokk, ahol valóban ott volt Sebestyén Márta, Feró, Bill, mindannyian. Ez egy élő koncert volt, imádta a közönség.”³⁵

A színpadokon ritkán látott sikersorozat sem mentette meg azonban az *István, a király*-t attól, hogy a kritikusok fogást keressenek rajta. Ugyan voltak elismerő jellegű kritikák is szép számmal – a kultúrpolitika pozitív hozzáállását ismerve immáron nem is olyan meglepő módon –,

például a *Népszabadság*-ban és a *Magyar Nemzet*-ben, de a kákán is csomót kereső ítések előszeretettel hozták fel a *Jézus Krisztus szupersztár*-ral való zenei vagy dramaturgiai hasonlóságot, illetve azt, hogy „a szerzők összehoztak [...] egy görögtüzes-nemzetilobogós-himnuszfeldolgozós frázispufogatást. Nem is az a baj, hogy anakronisztikus, [...] hanem az, hogy nagyon is nyilvánvalóan a zenei dramaturgia hiányosságát kívánja ilyen hatásvadász módon helyettesíteni. Kár érte.”³⁶ Volt a zsurnaliszták között, aki a „mély, összetett jellemábrázolást” és az „igazi gondolatokat” hiányolta, és külföldieknek szóló folklór-műsorhoz hasonlította, valamint – rosszindulatú elfogultságról téve tanúbizonyságot – Szörényi Levente és Bródy János gyenge munkájaként jellemezte. A *Magyar Ifjúság*-ban azonban megnyilvánulhattak az ezzel ellentétes véleményű olvasók is, igazi kérdezz-felelek alakult ki.³⁷ Az érzelmek ellentétes amplitúdójú megnyilvánulásait híven jelzi, hogy Sós Péter János újságíróba hatalmas ellen-szenvvel és hangerővel fojtotta a szót a darabbal rajongásig szimpatizáló közönség azon a nyilvános vitán, amelyet a Magyar Televízió Ifjúsági Osztálya szervezett a korábban az Illés Klubnak is helyet adó, s emiatt kultikussá vált Fővárosi Művelődési Házban.

A nemzeti érzést újra felszínre hozó rockopera a fentiek túlmenően is számos hátrányos megkülönböztetésben részesült. A cannes-i filmfesztiválra a Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága eleinte nem engedte ki, csak nagy sokára sikerült ezt elérni. Koltay Gábor elmondása szerint a mozifilmnek még díszbemutatót sem rendezhettek, amit akkoriban viszont minden új alkotásnak tartottak. A zenés darab és a film parlamenti felszólalást is eredményezett, és a dupla nagylemez megjelenítése is vontatottan haladt, mivel az előadások után csak több mint két hónappal került forgalomba.³⁸ Mindamellet a filmes szakma nagy része és a zeneszerző Szörényi Levente is egyetértett azonban abban, hogy maga a film tényleg nem tartozott a jól sikerült alkotások közé. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Tim Rice, Andrew Lloyd Webber szövegírója erősen érdeklődött a film iránt, tervbe is vette, hogy a tengerentúlon bemutat belőle részleteket a televízióban, majd átülteti angol szövegre, és a Broadway-n is színpadra viszi, de aztán látva a mozit, le-tett róla.³⁹ Így vált az *István, a király* a Kárpát-medence mindent túlragyogó kulturális állócsillagává annak ellenére, hogy megérdemelte volna – és még ma is megérdemelné – az átütő és tartós nemzetközi figyelmet és sikert.

³³ LÉVAI: i. m. (2020), 212.

³⁴ Bródy János személyes közlése 2017. január 22-én.

³⁵ LÉVAI: i. m. (2020), 214.

³⁶ SÓS Péter János: *Történelmi revü, marcipánnal = Magyar Ifjúság*, 1983. szeptember 2., 29.

³⁷ *Magyar Ifjúság*, 1983. október 14., 39.

³⁸ Koltay Gábor közlése. Hír TV. *Szélesvásznú történelem*. i. m. (2023)

³⁹ STUMPF: i. m. (2015), 156.

Sokféleség és egység összhangzata

– egy színházi találkozó színei „...sárból, napsugárból összegyúrva” I.

Az idei, 9. MITEM programfolyama a Színházi Olimpia miatt különleges, és számos izgalmas tanulsággal szolgált. Az erővonalakat tekintve három fontos témakör rajzolódott ki: a háborús tematika, az emberi-ökológiai felelősség kérdése és Kelet–Nyugat párbeszéde, persze olykor ezek átfedésbe is kerültek egymással. Ezek mellett egy-egy előadás kicsit „kilógott” ezekből az erővonalakból, ami nem azt jelenti, hogy ne fontos vagy aktuális témát jártak volna körül. Igyekszem ezekből az erővonalakból kiindulni az összefoglalóban.

A 2023. április 15-étől 2023. június 24-éig tartó színházi találkozóknak sajátos, akár szimbolikusan is mondható keretet adott a Madách-évforduló. Nem véletlen, hogy a tragédia maszkját küldte el Epidauroszból a 10. Színházi Olimpia megnyitójára Theodórosz Terzopulosz, hiszen, ahogy a megnyitóban Vidnyánszky Attila is utalt rá, nekünk, magyaroknak zsigeri érzékünk van a tragédiához, a most kétszáz éve született Madách Imre, a fesztivál

Theodórosz Terzopulosz és Suzuki Tadashi beszélgetése



névadója is mindjárt magáét az emberét írta meg főművében. Ez a kapcsolódás éppolyan gyönyörű és szimbolikus, mint az, hogy a Színházi Olimpiára küldött maszkot ifjabb Simet László artista az emberi küzdőképesség határait feszegetve, óriási kockázatot vállalva hozta át

a Duna fölött. A színész a veszély határán egyensúlyoz – fogalmazott a maszkot küldő Theodórosz Terzopulosz, az olimpia egyik alapítója, és ez a lét s az örület határán való balanszírozás valóban hasonló a kötéltáncoséhoz. Annak rendkívüli teljesítményéhez, amely ugyanolyan katarzist tud okozni, mint amikor „telibe talál” minket a színház. És az sem véletlen, hogy a gigantikus Madách Projekt jelentette a 2023-as, a Színházi Olimpia részeként megvalósult fesztivál záróakkordját, de erről később még szólok.

A MITEM alaphangjait az alapító mesterek is megadták, s érdekes módon szinte profetikusan csengenek egybe az általuk megfogalmazott gondolatok a számomra végül markánsan kirajzolódó erővonalakkal. A béke és a párbeszéd ideje volt az ókori olimpiák időszaka, és a Színházi Olimpia is ilyen gondolatok mentén fogant – hallhattuk azon a színháztörténeti jelentőségű beszélgetésen,¹ ahol az olimpia két alapítója, a világsszínház két emblematisztikus alkotója, a japán Suzuki Tadashi és a görög Theodórosz Terzopulosz beszélgetett egymással. A nyolcvanhárom éves japán mester első körben azt fejtegette, hogy miközben technikailag fejlődünk, és a tudomány, a mesterséges intelligencia segítségével egyre több minden megvalósítható, mégsem biztos, hogy az ember ezek által gazdagabbá válik. A technikai fejlődés vagy az anyagi gazdagság, bár sajnos egyformán céllá vált a világban mindenütt, még nem jelenti azt, hogy az ember ettől jobbra válik. A technológia változása, korszerűsödése még nem jelent emberi értelemben vett fejlődést. Ezt jól példázzák a görög drámák is, bontotta tovább a gondolatot Suzuki, hiszen azokban minden olyan alapkonfliktus benne van, ami ma is az ember sajátja. Ott vannak az ember alapproblémái, a bűn, a háború, a családi konfliktusok, ma is ugyanezeket éljük meg. Mivel ezeket nem tudtuk megváltoztatni, joggal tehető fel a kérdés: vajon valóban fejlettebbek vagyunk-e, mint emberiség? Suzuki szerint ez az egyik legfontosabb kérdés, amit végig kell gondolni mindannyiunknak, és ezért is hozott el éppen két görög drámát Budapestre. A fejlett civilizáció vs. emberi fejlettség problematikája számomra a találkozó öko-tematikájára is rímel. Theodórosz Terzopulosz az olimpiai eszme megszületése kapcsán arról beszélt, neki fontos motivációt jelentett, hogy

¹ A Színházi Olimpia gondolkodásmódja és együttműködései. Theodórosz Terzopulosz és Suzuki Tadashi beszélgetése 2023. április 18-án.

a görög olimpiák idején még a háborúzó is letették a fegyvereket. Amikor kicsit több mint harminc éve megszületett benne a gondolat az olimpiáról, az is ott motoszkált a fejében, hátha el lehet ezt érni nemcsak a sport, hanem a színház segítségével is. Megfogalmazásomban a fegyverek vs. műzsák egy másik nagyon fontos témacsoportot jelöl ki, a háború és az ezzel szembeálló művészet kérdéseit. Mindketten szót ejtettek ezen a fontos beszélgetésen is a hagyomány és a megújulás gondolatáról. Theodórosz Terzopulosz napjaink művészetének érdekes, kétarcú jelenségéről is beszélt. Kiemelte, hogy rendkívüli az, ahogy a Nemzeti Színház a motorja tud lenni ennek a soknyelvű, sokszínű Színházi Olimpiának. Egy olyan időszakban, amikor a művészetben erősen érezhető a globalizáció, vagyis a nemzeti sajátosságok elvesztése. Sajnos sokszor a kormányok sem támogatják a hagyományok találkozásának lehetőségét. Az egyirányúság nem szerencsés – fogalmazta meg Terzopulosz. A görög mester 2015-ben publikált kötete, a *Dionüszosz visszatérése* kapcsán is arról beszélt, hogy az idő az alapja mindennek, az ő színházi kutatómunkája is ebből indult ki, amelynek segítségével – Suzukihoz hasonlóan – kifejlesztette saját módszerét. „Hiszem, hogy a tradíciók nélkül nem létezik jövő” – emelte ki sommásan a görög mester. Az egyedi sajátosságok vs. globalizáció témája a Kelet–Nyugat párbeszéde kapcsán is érdekes vetületét jelölte ki a találkozóknak.

A lineáris rend helyett tehát inkább ezt a problémafelvető tematikus felosztást igyekszem követni a cikkben, amelynek végén említést teszek azokról az előadásokról is, amelyek különböző okok folytán nem férnek bele ebbe a kategorizálásba.

Fejlett civilizáció vs. emberi fejlettség

„Az ember ezt, ha egykor ellesi, / Vegykonyhájában szintén megteszi.”

Az ebbe a témacsoportba sorolható előadások alapvetően azokat a kérdéseket boncolgatták, hogy vajon képesek vagyunk-e lépést tartani emberként a technikai fejlődésünkkel. Az is ide tartozó gondolat, vajon tudunk-e változni egyáltalán, vagy leginkább ugyanazokat a köröket futjuk, mint a civilizáció hajnala óta már annyiszor? Ebben a gondolkodókörbe többféle előadás is csatlakozott a 9. MITEM programjából, s az alkotók habitusa szerint találhattunk ezek között sötétebb végkicsengésűt éppúgy, mint humoros megközelítésűt.

Emberlétünk illúziói

Két, jól ismert Shakespeare-mű adaptációjával járta körül az emberben élő gonosz problémakörét a Tbiliszből ér-

kezett Liberty Színház, ezek a produkciók rendkívül izgalmas reflexiót adtak napjainkra is, túl azon, hogy örök kérdések sorjázta bennük. Mi készítt minket a rosszra? Hogyan születik meg bennünk a bűn? Milyen célokat érhetünk el általa? S vajon megéri-e? A rendező, Avtandil Varszimasvili stílusa már talán nem hatott újdonságként a magyar nézőknek, hiszen januárban az ő rendezésében mutatta be a Nemzeti Színház Brecht *A kaukázusi krétakör* című darabját, amelyhez a most látott két Shakespeare-adaptáció nagyban hasonlított. Az alkotó több értelmezési réteget felkínáló, gazdag szimbolikával dolgozott, s ahogy már korábbi interjúiban beszámolt róla, most közvetlenül meg is tapasztalhattuk: a grúz színház igazán teátrális, erőteljes, plasztikus játékmódot használ, nagy érzelmi amplitúdóval dolgozik.

Mindkét Shakespeare-darabban láthattunk nagyon is újszerűen ható ötleteket, remek színpadi megoldásokat. Ilyen volt a *III. Richárd* multifunkciós színpadi „objektuma”: ha kellett asztallá alakult, ha kellett, cellává, de koporsóként is működött, és alkalomadtán a híd palló szerepét is betöltötte a vasszerkezet. Az *Othellóban* hasonlóan többjelentésű tárgynak bizonyult a függönyökkel ellátott keresztrúd: hol hálófülke bejárataként volt értelmezhető, hol vitorlarudat és vitorlát, hol pedig mintegy színpadot formázott. Avtandil Varszimasvilitől szokatlannul erős színpadi gesztusokat is láthattunk. *III. Richárd* figurájának rímeltetése a patás ördögre (amely az előadás egy pontján fény–árnyék kiemelését is kapott), vagy az, ahogyan Othello nem egyszerűen megfojtja Desdemonát, hanem szinte rituálisan feláldozva betekeri egy vérpiros lepelbe – mind erőteljes színpadi akcióknak mondhatók. A színészek sem fukarkodtak az érzelmekkel a két előadásban, ugyanakkor rendkívül erős alakításokat nyújtottak a grúz művészek, kiemelhető a *III. Richárdot* és *Jagót* is játszó Apolon Kublasvili, de például emlékezetes marad a Desdemonát alakító Ani Aladasvili is.

Érdemes visszaidézni a Szuzuki Társulat *Elektráját* is ezzel kapcsolatban, hiszen mindhárom klasszikus mű feldolgozása a bűn kérdéskörében kutakodott. A Szuzuki-féle *Elektra*-adaptáció egészen konkrét véleményt is megfogalmazott a bűnt elkövető feleség és a bosszúra áhítozó lány mentális állapotáról, hiszen az egész cselekmény egy pszichiátriai osztályon zajlott. A gyilkosság, az erőszak, a bosszú ebben az olvasatban betegség, az ember „rákfeneje”, amelyből meg kell gyógyulni – sugallta Szuzuki. Avtandil Varszimasvili Richárdja a figyelemre és hatalomra ácsingózó politikus diktátorrá válásának folyamatát követte rendkívül pontosan felépítve, és plasztikusan ábrázolva azt, ahogy a sokak hulláján átgázoló figura bűnlajstroma magában hordozza a büntetést is, és ahogy fokozatosan örül bele a félelembe és a bizalmatlanságba. A bizalmatlanság Othello esetében is kulcsszónak bizo-



Shakespeare:
III. Richárd
Tbiliszi Színházi
Központ &
Liberty Színház
rendező:
Avtandil
Varszimavili
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt

nyult, itt pedig (ahogy a rendező a közönségtalálkozóan meg is fogalmazta) annak lehettünk tanúi, ahogy a belső komplexusokkal küzdő ember ellenállás nélkül adta meg magát a gonosz ármánykodásnak. Utóbbi, vagyis Jago cselszövése Varszimavili értelmezésében szintén bűnben fogant: Jago szintén szerelmes volt Desdemonába, és ezért az irigyelt kapcsolat megrontására tört. Főbűneink tehát mindenkor ugyanazok, és ugyanoda is vezetnek. Varszimavili két előadásának üzenete a felismerés fontosságáról szól, arról, mennyire fontos végiggondolni, hová vezet minket az erőszak, a bosszú, a hatalomvágy vagy a féltékenység. Arról, mennyire fontos, hogy időben felismerjük magunkban vagy másban a gonoszt, hogy telessünk ellene.

Szintén egy nagy klasszikus művön keresztül vizsgálta a már korábbi korokban is fontos, ám napjainkban egészen égető kérdést: a képzelet és a valóság kegyetlen játékát a nagy spanyol barokk szerző, Calderón *Az élet álom* című művének kortárs adaptációjában a londoni Cheek by Jowl társulata. Az 1981-ben alapított nemzetközi társulat első spanyol nyelvű produkcióját a színház alapító rendezője, Declan Donnellan rendezésében láthattuk a találkozón. Számos irodalmi példát lehetne sorolni a spa-

nyol szerzőnél is megjelenő problematikára, nem véletlen, hogy a majdnem kortárs Shakespeare-nél is találunk hasonló gondolatokat: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi / Értelme nincs” (*Macbeth*, Szabó Lőrinc fordítása), vagy: „Oly szövetből / Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk / Álomba van kerítve” (*A vihar*, Babits Mihály fordítása). Vagy akár a fesztivál-névadó Madáchot is idézhetjük: „És átalán több-é, mint álom, a lét, / Egy percre mely a holt anyagra száll, / Hogy azzal együtt végképp szétbomoljon?”

A valóság és illúzió problematikája általánosan emberi, hiszen Platónig visszavezethető. Ma, amikor a XXI. század internetes virtualitásában élünk, érdemes elgondolkodni azon, hogy mit jelent számunkra a realitás vagy az „álom”. Ezt tette meg a „spanyol Hamlet” ürügyén Declan Donnellan és a londoni Cheek by Jowl társulata. A „származását tekintve ír, neveltetésében angol, kultúrájában európai” alkotó (ahogy ő maga egy interjúban fogalmaz) rendezésében decemberben láthatta először a közönség a darabot Madridban, és az ottani hatalmas siker után érkezett Budapestre. A külföldi kritikák nem fukarkodtak



a jelzőkkel az előadás kapcsán: kivételes, ragyogó, eredeti, merész, kényelmetlen, ellentmondásos, zseniális. Izgalmas vállalkozás volt ez mindenféle szempontból, hiszen a spanyol klasszikus mű hatalmas anyag, fordulatos, sok szálon futó történet, ezt minden bizonnyal nehéz volt a mai közönség által is befogadható mennyiségűre redukálni. A másik kihívást nyilván a korszerűség kérdése jelentette, hiszen ma talán vétek is lenne egy ilyen művet

velünk volt. A képzeletünknek köszönhetően mindig is találtunk egy kijáratot egy másik létforma felé. Érdekes módon az igazi művészet mindig vissza tud vezetni bennünket a valósághoz. Az emberi természet nem változik, csak a technológia. Ez utóbbi persze félelmetes perspektívákat tud nyitni” – fogalmazott a rendező egy interjújában.² Valóban elgondolkodtató előadás született meg *Az élet álom* apropóján, amelynek segítségével látszat és valóság örök kérdését, a virtuális valóság korunkat nagyon is izgató problémáját vagy akár a hatalom, a politika, az „egyszer fent, egyszer lent” jelenségét is végiggondolhattuk.

Ökológiai felelősség

A másik londoni színház, az idén negyvenéves Complicité is új produkcióját, a Nobel-díjas lengyel író Olga Tokarczuk művéből készült, *Hajtsd ekédet a holtak csontjain át* című előadást hozta el. A nemzetközi koprodukciós alkotás zajos sikerrel szerepelt a Nemzeti Színházban. Egy egészen speciális, nem könnyen kategorizálható mű színpadi adaptációját láthatta a londoni társulat előadásában a közönség. Ökoregény, metafizikai krimi vagy, ahogy a *The Guardian* nevezi: „egzisztenciális thriller”? Nehéz eldönteni hová sorolható a Nobel-díjas lengyel író, Olga Tokarczuk műve. Természetfilozófiai és morális kérdések keverednek benne a költészet szókimondó szépségével és csipetnyi misztikummal fűszerezve, miközben sajátos nyomozás tanúi lehetünk. A bűnügyi történetbe ágyazott filozofikus regényt Simon McBurney színpadi változatában láthattuk, aki különleges látványvilágú produkciót hozott létre. Az egészen friss, decemberben bemutatott produkcióról máris szuperlatívuszokban írnak a nemzetközi sajtóban, dicsérik az innovatív adaptációt, a mesteri technikai kivitelezést, és azt, hogy a rendkívül komoly társadalompolitikai üzenetet humorral tálalják az alkotók. Nagy vonalakban egyet is lehetett érteni velük a látottak alapján, bár az adaptáció szerintem túlzottan szövegcentrikus volt, szinte végig a főszereplő narrációját láttuk-hallottuk, ami kicsit képeskönyvrizet adott a feldolgozásnak. Persze, nagyon nehéz egy regényt színpadra átültetni, s különösen igaz ez egy olyan regényre, mint ez is, amelyben nemcsak a történet számít, hanem a nyelvezet poétikussága vagy az a misztikus atmoszféra, amely körülengi a prózai történeteket. Az előadás látványvilága ugyanakkor sok mindenért kárpótolta a nézőt, a vetítéseket, különböző technikai effektusokat igazán bravúrosan használták az alkotók (dísztet- és jelmeztervező: Rae Smith; világításterv: Paule Constable;



Hajtsd ekédet a holtak csontjain át, Olga Tokarczuk regénye alapján Complicité, London
rendező: Simon McBurney
Fotó: Eöri Szabó Zsolt

valamiféle kosztümös-múzeumi formában színpadra tenni; szerencsére Donnellan ízig-vérig modern előadást alkotott meg, amelyet állandó alkotótársával, Nick Ormeroddal közösen minimalista díszletben és jelzésszerű, de nagyon mai jelmezekkel álmódott színpadra. Ugyanakkor (mint ezt megerősítették később az előadásban közreműködő színészek is a közönségtalálkozón) a szöveget egyáltalán nem modernizálták, az megmaradt a spanyol klasszikus szerzőtől ismert változatban. Az archaikus szöveg és a modern külsín kontrasztja az előadás egyik legnagyobb ügyessége volt, amit nagyon jól használtak ki az alkotók a játéköröket tekintve. A közönség folyamatos és közvetlen megszólítása is egyfajta közelségérzetet teremtett a nézőben. A spanyol színészgárda erősnek bizonyult, ám furcsamód én nem a főszereplőt, a Segismundót alakító Alfredo Novalt éreztem a legerősebbnek. Rebeca Matelán, David Luque, Ernesto Arias, Manuel Moya vagy Irene Serrano nevét talán érdemes megjegyezni a produkcióból. Érdekes volt még számomra az előadás játékestilistikája, amely szintén rendkívül ügyesen reflektált napjainkra, a sitcom játékmódot, a televíziós show-k világát is megidézve. „Bennünket az izgat Calderón történetében, ami örök emberi: márpedig a virtuális valóság mindig

Shakespeare: *Othello*
Tbiliszi Színházi Központ & Liberty Színház
rendező: Avtandil Varszimasvili
Fotó: Eöri Szabó Zsolt

² *A spanyol Hamlet Budapesten*. LUKÁCSY György interjúja = *Nemzeti Magazin*, 2022/23-as évad, 6. sz., 32.

hangterv: Christopher Shutt; videóterv: Dick Straker). A történet misztikája leginkább ezekben a képi hatáselemben elevenedett meg. A misztikus krimihez illő, alapvetően sötét tónusú képi világban rendkívül jól mutatnak a mozgáselemek is (mozgásterv: Toby Sedgwick), vizuálisan összességében igazi remeklést láthattunk, ahogy a zene is jól működött az előadásban. A színészek is kitűnőek voltak, de gyakorlatilag csak a főszereplő van fókuszban. Kathryn Hunter törékeny testalkata dacára hatalmas erővel vitte végig az egész előadást. A színésznő egyébként igazi „nagyágyú”, Laurence Olivier-díjas, több ízben játszott már férfiszerepeket is pályafutása alatt, köztük a *Lear királyt* vagy a *III. Richárdot*, és rendezett is a Royal Shakespeare Companyben. Filmszerepei közül a szélesebb közönség Arabella Fig szerepéből ismerheti a *Harry Potter és a Főnix rendjéből*, legutóbb pedig 2021-ben egy amerikai *Macbeth*-feldolgozásban alakította egymaga a három boszorkányt, a Macbethet megformáló Denzel Washington mellett.

A fesztivál öko-blokkjának másik darabja a világhírű belga „összművész”, Jan Fabre rendezésében volt látható. Az író, rendező, koreográfus, performer, festő és szobrász *Resurrexit Cassandra* című produkcióját az olasz Ruggero Cappuccio külön erre az előadásra készült költői szövegére komponálta meg. Az egyszemélyes produkcióban a poétikus szöveg elevenné válásának és a német színésznő, Stella Höttler egészen elképesztő, szinte rituális révületbe hajló átlényegülésének lehettünk tanúi. Cassandra „újjáéledése” történetfilozófiai szempontból az emberiség örök buktatóira irányította rá a figyelmet leginkább: „összemberi hübriszünk”, hogy azt gondoljuk, minden a miénk, s mindennel rendkívül pazarlóan bánunk, egészen addig, amíg hiányt nem szenvedünk valamiben. Holott csak időlegesen a miénk mindaz, amit a Föld ad, ezért a Föld szimbolikája nem véletlenül jelent meg az előadásban, s nemcsak az utalások szintjén, hanem egészen konkrét matériaként is. Fülünkben csenghet a Madách-idézet a falanszterből: „Midőn az ember földén megjelent, / Jól bérházott éléskamra volt az: / Csak a kezét kellett kinyújtani, / Hogy készen szedje mindazt, ami kell. / Keltött tehát meggondolatlanul...”

Nemcsak a földszimbolika tette izgalmassá az előadás világát. Őt alapszínből készült ugyanolyan ruhát váltott a színész, s ez az öt szín sajátos ívét adta meg a játéknak és az értelmezésnek. Abból a zöldből indultunk ki, amely a burjánzó természetet, egyfajta édeni ősidőt juttatott az eszünkbe. Aztán a fekete színben az anyaföld és a termékenység jelent meg, s talán azok az idők, amikor az ember művelni kezdte a földet, de még közel állt hozzá, még harmonikus kapcsolatban volt vele. A kék az óceánokat, az esőt, a víz körforgását is eszünkbe juttathatta vagy az emberiségnek azon korszakát, amely épp az óceánok leküz-



désével tágitotta ki az akkori világ horizontját. A vörösből a vérre és a húsról asszociálhattunk, de akár arra is, hogy napjaink nagyüzemi élelmiszer-termelésében milyen szerepet szánunk az állatoknak. Végül, az utolsó ruha a fehér, amely ebben az esetben valamiféle légiességgként gondolható el, talán azt is felidézi bennünk, mi lesz, ha majd meghódítjuk az űrt is, ahová elillanunk? De vajon nem visszük-e magunkkal oda is ezt a hübriszt?

Szintén izgalmas szimbólum volt a teknősök megjelenése a színpadon. A páncélos állat szimbolikája hihetetlenül gazdag, az ázsiai kultúrákban világ-jelképként is megjelenik, de általában véve, még a nyugati kultúrában is, a bölcsességet, a hosszú életet juttathatja eszünkbe. Ugyanakkor más érdekes asszociációink is támadhatnak a teknősök kapcsán. Darwin a galápagosi teknőcökből jut el az evolúciós gondolatig, és ha ebből a dimenzióból nézzük, akkor is nyugtalanító a gondolat: vajon a „csúcson trónoló” ember megérdemli-e az ajándékot, amit kapott

Ruggero Cappuccio:
Resurrexit Cassandra
Troubleyn-Jan Fabre Színháza, Antwerpen
rendező: Jan Fabre
Fotó: Eöri Szabó Zsolt

a Földdel? Az előadás esszenciális súlypontja a fel nem ismert prófécia. Hányszor kell még kikiabálnia Cassandrának, mi mindent követünk el a világban? Hányszor kell még rámutatnia, hogy vannak dolgok, amelyeknek nem lesz jó végük? Hányszor kell még feltámadnia, hogy észre vegyünk, és hallgassunk rá? A Cassandra-téma azért is szép választás, mert benne érezzük a művész nézőpontját is. A sámáni révületben, amit a színpadon a filmesen többszörözött nőalakban láthatunk, az elhangzó szövegek poétikus foszlányaiban vagy abban, ahogyan az alkotó ember üzen nekünk, nézőknek ebben a rendkívül összetett struktúrájú, ám nagyon is gondolatébresztő előadásban. A szépség az esztétikai és etikai elvek összessége – fogalmazta meg az alkotó a közönségtalálkozón. Egyetértünk.

A természettel szembeni felelősség kérdése, illetve az állat-ember problematika a fesztivál elején látott görög *Jelentés az akadémiának* című Kafka-feldolgozásban is tetten érhető volt. A 2008-ban alapított fiatal görög társulat, az athéni Zero Point Theatre, az alapító Szavvasz Sztrumposz irányításával Franz Kafka egyik ismert metamorfózistörténetét dolgozta fel, amelyben a Rőtpéter nevű majom emberré válásának lehetünk tanúi. Szintén az állat-

ember párhuzamot láttuk megjelenni – ebben az esetben humorral átítva – a zakopanei Witkacy Színház remek abszurd szkeccsfüzérében, amely a lengyel avantgárd színházi zseni, Stanisław Ignacy Witkiewicz gyermekkori zsengein alapult. Érdekes volt látni azt, hogy szinte tapintható vonalként bukkant fel a természettel való kapcsolatunk, az állatélmények tematikája, az élővilággal szembeni felelősség és a saját jövőnk kérdése a programban szereplő előadások egy részében, s valószínűleg nem véletlenül. Persze korántsem egyformán. Az előbbiekben említett Witkacy Színház előadása elfeledett infantilizmusunk jótékony visszaidézésével, az állatok megszemélyesítésének játékosságával hozza kontrasztba az előadás végének disztópikus jövőképét, a vakon tapogatózó szürke ruhás emberek falanszterszerű látványát, amely Andrzej Stanisław Dziuk rendező szándéka szerint nagyon is konkrét utalás a félelemtől, jóléttől, lustaságtól, tévétől elvakult mai társadalomra. A londoni Complicité előadása egyenes felszólítás a természetkárosítás, az állatok ész nélküli kiirtása ellen. Jan Fabre performanszszerű víziója pedig egy poétikusabb, filozofikusabb megközelítése az ökológiai egyensúly felbomlásának, ennek az egyre hűs-bavágóbb összembeni létkérdésnek.

Franz Kafka:
*Jelentés
az Akadémiának*
Zero Point
Theatre, Athén
rendező:
Szavvasz
Sztrumposz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt



Háború vs. műzsák

„...de mindegy, bármi hitvány / Volt eszmém, akkor mégis lelkesített, / Emelt, és így nagy és szent eszme volt.”

A háborús tematika volt a másik uralkodó kérdésköre ennek a fesztiválnak, noha több esetben felmerül, mi volt előbb, vajon háborúra reflektáltak-e az alkotók, vagy éppen ellenkezőleg, azt mintegy előre megérezve nyúltak az alapanyagokhoz. Furcsán hangzik, de a legtöbb esetben az utóbbi az igaz. Éppen ez is bizonyítja a művészet erejét, így teljesen jogos a fejezetcím párosítása. Háború idején a műzsák nemhogy hallgatnának – kapaszkodót nyújthatnak, adott esetben az egyetlen mindahhoz, ami emberi, ez is tanulsága lehetett a találkozó programjának, amelyben – számomra revelatív erővel – több előadásban is megjelent a brutális és szomorú látletelek mellett a mindent túlélni képes színpadi költészet.

„A pokol a többiek”

Nemcsak fizikai, hanem szellemi-eszmei háborúk is zajlanak a minket körülvevő, kaotikusnak tetsző világban, és ennek is volt megrázó színpadi lenyomata a fesztiválon.

Narratívák háborúja – ezzel foglaltam össze azt a döbbenetes kórképet, amelyet Robert Icke *A doktor* című műve adott. A darabot a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház társulata hozta a MITEM-re, a világhírű román alkotó, Andrei Șerban rendezésében. Az előadás az identitásbeli, faji, vallási, szexuális hovatartozási kérdések aktuális jelenségeinek tartott görbe tükröt, igencsak elgondolkasztó módon, hiszen az előítéleteknek éppúgy „odamondott”, mint az ezekkel szembenálló woke-kultúrának. A még fiatalnak mondható angol drámaíró és rendező, Robert Icke különös érzékkel nyúlt már eddig is a klasszikusokhoz.

A *doktor* előképe Arthur Schnitzler 1912-es, *Bernhardi professzor* című drámája, amit az író rendkívül ügyesen írt át a mai korjelenségekre. Az alapszituáció szerint Ruth Wolff, az Erzsébet Intézet alapító orvos-igazgatója nem hajlandó beengedni egy katolikus papot a műtőbe, ahol egy lány haldoklik egy saját magán végrehajtott abortusz miatt. Ebből sajtóügy és szakmai meghurcoltatás lesz, amelyben a főszereplő szakmailag-emberileg gyakorlatilag ellehetetlenül. A Schnitzler-darab alaphelyzete is lényegében ugyanez, a legfontosabb változást az jelenti, hogy míg az osztrák írónál valódi bírósági tárgyalás zajlik,

Robert Icke:
A doktor
Csiky Gergely
Állami Magyar
Színház,
Temesvár
rendező:
Andrei Șerban
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt



addig Icke darabjában a meghurcoltatás egy másik dimenzióba, főként a média terébe helyeződik át. A produkciót először 2019. augusztus 10-én mutatták be az Icke vezette londoni Almeida Színházban, így Andrei Șerban



Romeo
Castellucci:
Bros
Societas,
Cesena
rendező:
Romeo
Castellucci
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt

egészen friss anyaghoz nyúlt, amikor a temesvári előadást készítette. A magyar nyelvű ősbemutatóba a román világnagyság minden bizonnyal saját tapasztalatait is beledolgozta, hiszen több évtizedes amerikai munkája után, 2019 végén a Columbia Egyetemen betöltött pozíciójáról éppen a politikai korrektség „túltolása” miatt mondott le, és tért haza Romániába.³ A temesvári produkció nagyszerűre sikeredett. Șerban stilisztikai bravúrja, hogy még ebben a nyilvánvalóan realista darabban is tudott játszani a stílusokkal: a szinte sitcom jellegű játékmódból és jelenetekből észrevétlenül megyünk át a kőkemény drámba, amely egyébként a klasszikus tragédia jellegzetességeit is kiválóan mutatja (különösen a konfliktust illetően).

A színészek hajszálpontosan kidolgozott karaktereket hoznak, világos motivációkkal és megszólalásokkal. A legnagyobb feladat kétségtelenül a főszereplőé; az általam látott verzióban B. Fülöp Erzsébet alakította Ruth Wolff szerepét, egészen megrendítően. A temesvári előadás számos ponton készítette elgondolkodásra, akár önvizsgálatra is a nézőt. Az elfogultságra épülő manipuláció világát éljük. Az előadás egyik legmegdöbbentőbb jelenete a tévéshow. Amikor a különböző ideológiák és társadalmi „érdekvédő” csoportosulások képviselői szedik ízekre az orvosnő életét, döntéseit, és mondanak visszavonhatatlan ítéleteket mindarról, amit valaha tett, miközben ő csak

azt hajtogatja: én doktor vagyok, nem azért tettem, nem tartozom egyik szekértáborhoz sem. Felszínes és gyors értéktételeket alkotunk, többnyire előítéletek alapján, és az erre épülő narratívák uralják a mindennapjainkat. Nincs bizonyosság, a nekünk éppen tetsző értelmezésekre támaszkodunk. Ma már az ítélkezés nem a bíróságon, vagy nem a jogrendszerben történik (erre Icke jól tapintott rá), ma a médiában zajlanak le a „tárgyalások”. Elég egy-két sértődött vagy egyszerűen csak rosszindulatú ember, hogy valakiről a valóságtól teljesen eltérő kép alakuljon ki a médiában, illetve a még „vadabb” közösségi médiában, ahol kiragadott szavak, szándékosan rossz hatású képvígázások, teljesen félreértelmezett mondatok nyomán komplett hadjáratok indulnak el, amelyek alkalmasak az illető teljes lejáratására, rosszabb esetben tönkretételére. Napjaink boszorkányüldözéseihez sokszor még látszólagos bizonyítékok sem kellenek, bőven elég az, hogy az általunk kedvelt szekértáborban mi az irányadó vélemény, amelynek mentén felmagasztalnak, avagy sárba tipornak a szekérkövetők. Az ismeretek, a tények és személyes tapasztalat teljes hiányában ítélkezik a „köz” koncepciókról, szakmai hozzáértésről, netán magáról az emberről. Ráadásul súlytalanul, következmények nélkül. Ezt hozta a XXI. század. Az előadás másik legdöbbenetesebb jelenete, amikor az alapkonfliktus két szereplője üldögél egymás mellett, és kimondják: mindketten megértik a másikat, hiszen azt kellett cselekedniük, amit tettek. Csakhogy itt már késő...

Nyomasztó képsorok, erős effektek, szokatlan, formabontó megoldások. Romeo Castellucci és a cesenai Societas társulatának *Bros* című előadása Magyarországon is nagy sikert aratott a MITEM programjában. Az olasz sztárrendező nyugtalanító víziójának világpremierje 2021 októberében volt a dél-svájci Luganóban, a FIT Fesztiválon, ezután dolgozták át belső színházi helyszínekre. Az erőteljes színpadi hatásairól, kimunkált és szinte képzőművészeti installációként is értelmezhető, különleges látványvilágú produkcióiról ismert Romeo Castellucci sajátos, némiképp önreflexív színházi előadást alkotott meg. Már ha lehet így értelmezni azt a megoldást, amellyel kvázi a nézőket is bevonva szólította meg a közönséget. Az előadásról ugyanis már előzetesen lehetett tudni, hogy helyben válogatott szereplőkkel dolgozik majd, akiknek „fülesen” keresztül sugnak instrukciókat. Ez a gesztus maga is egy metafora, amit értelmezhetünk akár a színházban levés, akár az életben való működés metaforájaként: vajon tudjuk-e, hova visznek, kik, milyen

³ CRISTESCU, George-Andrei Cristescu: *Regizorul Andrei Șerban explică de ce a plecat de la Columbia University: „Nu pot să cred că el poate juca Julieta [...] acest băiat care a devenit fată de trei ani”* = *Adevărul.ro*, 2022.08.03.

<https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/regizorul-andrei-serban-explica-de-ce-a-plecat-de-1981713.html>

szándékkal irányítanak bennünket? Képesek vagyunk-e szembemenni a „fősodorral” vagy csak kilépni ebből? Van-e mindebben saját akaratkunk?

Megannyi nyugtalanító kérdés fogalmazódott meg a nézőben, miközben egy riasztó, borzalmakkal teli víziót látott maga előtt. Tucatnyi rendőrruhás alak mozgott a sötét színpadon, s a homályban felsejlettek az erőszak változatos formái, verések, kínzások, ám mindez pontos koreográfiát követve, majdnem mintegy táncprodukcióként jelent meg az előadásban, amelyben gyakorlatilag nincs „szöveges kontent”, a rendőralakok mozgásformái alkotják a vizuális gerincét a produkciónak. Ugyan az előadás elején megjelenik egy öreg, aki beszél, ám szavait nem lehet kivenni, később, a közönségtalálkozón kiderül az is, hogy ez szándékolt: a szereplő (Valer Dellakeza román színművész) *Jeremiás könyvének* sorait kántálja román nyelven, de felismerhetetlenül. Ő, a nem értett próféta indítja el s foglalja keretbe az előadást, hiszen a végén megjelenő fiatal fiú képében talán az ő reinkarnációját láthatjuk. Ez a próféta figyelmezteti Izrael népét a rabszolgaság veszélyére, de senki sem figyel rá. Vajon ma mire figyelmeztet minket Jeremiás?

A másik metafora az alkotók szándéka szerint a rendőr. A rendező munkatársa, Silvano Voltolina is erről beszélt a közönségtalálkozón, hogy a terrorveszélytől tartó párizsi utcákon nyüzsgő rendőrök adták az első inspirációt Castelluccinak ehhez az előadáshoz. Erős és hatásos metafora – így érzékeli a közönség, hiszen a legtöbb emberre frusztrálóan hat a kutyás rendőrök felvonulása, rémisztő sorfala a nézőtéren. Dermesztő a partra vetett halként való vergődésük, legalább annyira, mint amikor egymást verik vagy kínozzák. Mert bármelyikünkben lehet hóhér vagy áldozat. „Maga a pokol, jóllehet örök, Lucifer lázadásával kezdődik” – mondja az előadásban vizuálisan (egy arckép felmutatásával) is megidézett Beckett. Arra talán nem kapunk egyértelmű választ, hogyan jutunk ki a földi pokolból, s ki vezet minket tovább, mint Dantét Vergilius, de felismerésekre juthatunk, ha tovább gondolkodunk. Hogy egy másik idézettel jöjjenek: „A pokol a többiek” – mondja Sartre (»l'enfer, c'est les autres«), de az is lehet, hogy a pokol mégiscsak bennünk van, és aki másokat büntet, önmagát is bünteti. A választás viszont a miénk, milyen útra lépünk, és bár nehéz az örülettel szembenemenni, rajtunk múlik, megteesszük-e. A fehér ruhás kisfiú, amikor megkapja a botot az előadás végén, és a tenyerébe csap vele, még nem tudjuk mit választ. Próféta lesz vagy rendőr? „de Pullo et Ovo” – látszik a felirat a fekete függönyön. Nem tudjuk, mi lesz...

Döbbenetesen erős és hatásos feldolgozásban hozta el Euripidész klasszikusát, *A trójai nők* a Wybrzeże Színház Gdańskból a MITEM-re. A lengyel társulat 2018-as előadása Jan Klata rendezésében hátborzongatóan reflek-

tál egy olyan valóságra, ami azóta már megint megtörtént velünk. A színpadot beborító homok előterében egy homokvár látható. Háttul egy punkszerű lányfigura, esküvői ruhára hajazó öltözkében, bakancsban, elektromos gitárral a kezében – ennyi elég is ahhoz, hogy a néző sejtse, ő lesz Kasszandra. Már az első kép is ütős, aztán bejönnek az istenek, és szétrúgják a homokvárat, mint a kisgyerekek a játszótéren. Kasszandra a húrokba csap, fülsértő, erős hanggal elindul az örület, a borzalmak tobzódása, és megtudjuk, mi történt Trójában a görögök győzelme utáni másnap. Olga Śmiechowicz, az előadás dramaturgja tulajdonképpen három műből fésülte össze ezt az adaptációt, Euripidésztől nemcsak *A trójai nők*et, hanem a *Hekabé* című drámáját és az ehhez a témakörhöz kapcsolódó szatírtjátékát is felhasználta, utóbbit az alkotók az ukrán háború kitörésekor azonban kivették a produkcióból.

Jan Klata rendezése egészen rendkívüli, erős, mondhatni, durva hatásokra építő, ugyanakkor minden elemében átgondolt és nagyon tudatosan felépített alkotásnak bizonyult. A székhez szögezte a nézőt, és nem engedte el egy pillanatra sem. Az előadás látványvilága lenyűgöző volt (díszlet- és jelmeztervező: Mirek Kaczmarek), homokba süllyedt férfiszobor-torzók között botorkáltak a szereplők, a jelmezekben is egészen elképesztő megoldásokkal találkozunk: ilyen volt a női kar egybeszabott, de több fejre készült fekete csuklyás felsőruhája, de ilyenek a torzonborz görög harcosok jelmezei is, az arcukon bamba antik szoborarcokat mutató maszk, a ruha alól kockahas-izomzatot mintázó póló villan elő. A színpadi hatásmechanizmus fontos része volt a hang is: a zenék és az elektromos gitárból előcsalt effektek nagyon erősek, nagyon fülsértők voltak, és éppen annyira kényelmetlenek, hogy fizikailag is átérezzük a trójai nők tragikus sorsát.

Az előadás íve nagyszerűen megkomponált, az első gyomorszájon vágó csúcspont Polüxéna első felvonás végi „feláldozása”, a gyilkosságot és meggyalázást ábrázoló jelenet egyszerre bestiális és költői – sose gondoltam volna, hogy ezt a két minőséget együtt meg lehet mutatni. A második felvonásban több csúcspontot is láthatunk, például amikor a Helené mentegetőzését hallgató Hekabé remegő kezében látjuk megszületni a bosszút, amely aztán az előadás végén ténylegessé válik, Polümesztor trák király megvakításában és gyermekeinek lemészárlásában. Sok-sok apró momentumot lehetne még kiemelni, de ezeken keresztül nehéz visszaadni azt az elementáris összehatást, ami arcul csapja a nézőt ebben az előadásban.

A történelmet a győztesek írják – idézték a jól ismert mondást az alkotók a közönségtalálkozón, de ez az előadás nemcsak a nézőpontokkal szembesít, hanem azokkal a nagyon konkrét kérdésekkel is, hogy vajon egy háborúban mivé válnánk egyik vagy másik oldalon. Mit tennénk meg egymással? Ugyanolyan barbár állattá aljasulnánk,

Euripidész:
A trójai nők
Wybrzeże
Színház,
Gdańsk,
Lengyelország
rendező:
Jan Klata
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt



mint a „civilizált” görögök a legyőzött „barbár” néppel szemben? És ugyanúgy bosszút állnánk-e lemészárolt szeretteinkért, ahogy Hekabé tette? Törvényszerű ez, mindenképpen? És miért nem változik meg ez soha a történelem folyamán? Persze, ahogy Vörösmarty írja: „Ment-e / A könyvek által a világ elébb?” – meg tud-e változtatni egy színházi előadás bármit is ezen a téren? A kérdés nyilvánvalóan költői.

Tolsztoj *Háború és béke* című gigantikus művéből készült katartikusán szép adaptációval szerepelt a Belgrádi Nemzeti Színház a MITEM-en. Tolsztoj hatalmas regényfolyamából sziszifuszi munkával Fedor Šili dramaturg hozott létre lényeglátó és lényegre törő színpadi változatot (az első olvasatban még 370 oldalas szövegkönyv hetven oldalra apadt a keze között). Ennek a munkának az eredménye egy „fogyasztható”, ám gondolatvilágában regényhű előadás lett, amelyben sérüléseket nem lehetett érzékelni a történet, a figurák és motivációik vonatkozásában. Bravúros volt, ahogy a belgrádi produkció megtartotta a fő cselekményszálát, a történetmesélést és az azon keresztül érvényesülő filozófiát, és „lemondott” a tablóról, amit rendkívül ügyes, szépen komponált, elemelő, színházzá szublimálódó megoldásokkal helyettesített. „Ennek

a műnek, akárcsak magának az életnek, nincs kezdete, nincs vége. Ez maga az élet a maga örök mozgásában” – idézi Romain Rolland szavait a dramaturg az előadás ismertetőjében. Ezt a hömpölygést karakteres, lényegi vonásokkal kiemelve rajzolja fel nekünk a Belgrádi Nemzeti Színház produkciója.

Roppant nehéz lenne megfogalmazni, milyen stílusban is szólalt meg ez az előadás. Lehetne beszélni benne mikrorealista részletekről, elidegenítő gesztusokról vagy éppen a szép és egyszerű színpadi szimbolikáról. Mindez azonban nem is érdekes számomra. Ami viszont igen, hogy a színpadon használt megoldások mindegyike érzelmeket és gondolatokat megmozgató, vibráló eleggyé olvadt össze. Ugyanúgy szívszorító tudott lenni Andrej Bolkonszkij és Natasa Rosztova érzelemdús egymásra találása a bálon, mint Pierre Bezuhov átütő kiszólása-kérdése a közönség felé, nyújtsa föl a kezét, aki hisz abban, hogy lesz valaha béke, vagy mint ahogy dermesztően katartikus volt a Napóleon megérkezése előtti utolsó moszkvai körtánc (haláltánc?). Boris Liješević rendezését lenyűgözőnek tartottam. A nagy történelmi tablót, vagyis a háborús jeleneteket, egyszerűen szép színpadi megoldásokkal „úsztam meg”, de egyáltalán nem hiányzott a nézőnek vért látni

Tolsztoj:
Háború és béke
Belgrádi
Nemzeti Színház
rendező:
Boris Liješević
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt





Mindaz, ami
történt és
történhetne
konceptió,
rendező,
zeneszerző:
Heiner Goebbels
PLAN B –
Carmen Mehnert
& Anne Schmidt
produkció
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt

ahhoz, hogy átérezze a háború poklát. Itt kaptak szerepet a szépen koreografált mozgásszínházi képek (koreográfus: Mirko Knežević), nagyon hatásos volt például Andrej és Napóleon „tánca”, amely bármilyen tömegjelenetnél sokkal kifejezőbben mutatja meg az austerlitz-i ütközetet. A másik kiemelendő erény a rendező pontos, mértéktartó színészvezetése és az ennek nyomán megnyilvánuló színészi erő, amit az előadás felvonultatott. Rendkívül átélte és impulzív, ugyanakkor játékosággal is teli szerepfarmálásokat láthattunk, kitűnő színészekről. Danilo Lončarević Andrej szerepében éppen olyan, amilyennek ezt a figurát olvasva elképzeljük az ember, visszafogott és fegyelmezett, mégis szenvedéllyel teli. Teodora Dragičević ugyanígy, rendkívüli drámai erővel és amplitúdóval hozza Natasát. A Pierre-t játszó Hadži Nenad Maričić karakteres, idealista, csupa szív alakot teremt. De a legkisebb szerepekben is mélyen megértett és átélte figurákat kapunk, csak kiragadott példaként említtem Miodrag Krivokapić idősebb Bolkonszkij- vagy Nina Nešković Szonja-alakítását. Irigylésre méltó társulata van a Belgrádi Nemzeti Színháznak.

A rendező megfogalmazásában Tolsztoj háborgó történelemtengetert mutat meg. „Európa nyugtalan tengere –

most viharosabb, mint valaha a közelmúlt történelmében. Mi történik? A világ úgy változik, mint a XIX. század elején, amikor Napóleon új világrendet hozott Európába, és közös hazáról beszélt – a határok nélküli Európáról. Halottak millióit hagyta maga után, akik nem voltak hajlandók elfogadni az ő szabadságát” – írta Boris Liješević. Nem kell ahhoz semmiféle közvetlen utalást beleszőni az előadásba, hogy meglássuk: ma is így, ma is ebben élünk.

Balladák a költészet hatalmáról

Egyedülálló formanyelvű, különlegesen szép esztétikájú, poétikus víziót rajzolt fel Európáról, az európai történelemről Heiner Goebbels *Mindaz, ami történt és történhetne* című előadása. Az avantgárd színház egyik legjelentősebb képviselőjének történelemről elmélkedő grandiózus színházi tablóját nagyon nehéz műfaji értelemben behatárolni. Az biztos, hogy egészen különleges összművészeti vízió ez, valahol a fizikai színház, a képzőművészeti performansz és a kortárs zenei installáció határán, egyfajta költői zsánerű kortárs rituálé, amely Európa elmúlt mintegy százhusz évének történetén elmélkedik. Heiner Goebbels német zenészerző-rendező alkotása Patrik

Ouředník *Europeana* – *A huszadik század rövid története* című regényét használja kiindulópontnak, emellett a produkció John Cage *Europera 1 & 2* című antioperájára, valamint no comment jellegű híradós képsorokra támaszkodik. Az előzenét, mozgásművészetet és nagyszabású multimédiás installációkat ötvöző előadás világpremierjét 2018-ban Manchesterben, a Piccadilly pályaudvar mellett található Mayfield Depot-ban tartották. Budapesten a Tüskecsarnok adott megfelelő teret ehhez a sajátos, látomásos színházi élményhez. A zenészek „hangállomásai” által kijelölt négyszögletes térben fekete overallban folyamatosan mozogtak a játszó-előadók (nem tudni, mi lehet a pontos megnevezés), különböző tárgyakat tologatva, húzva, vonszolva, drapériákat hajtogatva, amelyekből időnként felfüggesztettek egyet-egyét a fémállványokra. Ezek adták a vetítések vásznát, de maguk is különböző képeket formáltak. A mozgó alakok állandó társai a bányacsillékre emlékeztető, nyílásuknál neoncsővel körített guruló tartályok voltak, amelyek praktikus tárolóeszközként is funkcionáltak, hiszen ezekből kerültek elő a különböző tárgyak, függönyök, amelyek szerepet kaptak az előadásban. Az egész produkció legmeghatározóbb eleme a döntően zajművészeti elemekre építő zene volt. Az előadásban felhasznált foszlányszerű szöveganyag nagyon izgalmas volt (a kötet már magyarul is elérhető), és finom humorral tálták az előadás alkotói.

A Párizsban élő cseh disszidens szerző szövege egészen poétikusan csengett egybe a mai „média-valóság” képsoraival és John Cage kísérleti akusztikus kollázsának hangjaival. Az előadás alatt érzetek, asszociációk, gondolatfoszlányok cikázhattak a néző fejében, amelyekből ki-ki megfogalmazhatta a maga olvasatát a Goebbels által felkínált grandiózus tabló részleteiből. A szinte képzőművészeti élményt nyújtó képkompozíciók szintén a költőiséget húzták alá, egy újszerű színházi esztétika mezsgyéjén mozogva. A zárókép katartikus és sajnos leombozó, a lassan mozgatott csőszerű, hosszú rudak tankok kilövéscsővévé változtak, és a nagyon szépen összeálló háttérkép előtt vészjóslóan füstölgő monstrum leginkább arra emlékeztette a nézőt, hogy nincs vége, Európa még most is ott tart, ahol nagyjából száz évvel ezelőtt...

Ebbe a szakaszba soroltam magamban az olasz Alessandro Serra költői, vallomások látomását, *A vihar* előadását, ez azonban a színház és tágabban a művészet mindenhatóságának diadalát zengi az élet konfliktusai felett. A Teatro Stabile di Torino és a torinói Teatro Nazionale produkciója az alkotó sajátos víziójában gondolta újra Shakespeare utolsó művét. A kezdő képsorral már rögtön lenyűgözte a nézőket az olasz alkotó: hatalmas, fekete vászon hullámozott a színpad felett, Arielt láthattuk alatta, a tenger fenekén, amint mozgatja a hullámokat. Mozgáshírhízi produktum volt ez, amelyet kusza hangkavalkád

lengett körül, érzékeltetve az általunk nem látott felszínen hánkolódó hajók legénységének hangjait a viharban. A továbbiakban is leginkább a képek hatásaira bízta a nézőket a rendező, ezek a képek egyszerűek, plasztikusak és erőteljesek voltak, legfőképpen a világítás eszköztárát felhasználva.

A már a tavalyi MITEM-en látott, szintén Alessandro Serra rendezte *Macbett* esetében is megfigyelt puritán képi világ itt talán még kontrasztosabban mutatkozott meg, a fény-árnyék játéka, a feketeség és a fehér jelmezek, az üres tér és a bizonyos jelenetekben megjelenő színes ruhák ellentétpárjai egyedülállóan szép vizuális atmoszférát hoztak létre. A produkció teljesen díszletmentes volt, mindössze egy elem szervezte a teret: egy négyszögletű emelvény, a színpad a színpadon. Serra valóban nagyon kevés eszközzel dolgozott, ahogy megfogalmazta maga is az előadás utáni közönségtalálkozón, igazi szegény színház hozott létre, ám nagyban épített a színészi improvizációs játékra. A rendező szerint ugyanis éppen ennek az eszköztelenségnek a segítségével lehet a transzcendensig emelkedni. Shakespeare műve az ő értelmezésében transzcendens alkotás, amelyből Alessandro Serra a színház himnuszát szerette volna kibontani, hiszen magát az eredeti művet is leginkább a színház iránti esszenciális vágyának lehet tartani. Az olasz alkotó sajátos módszerre jellemző, hogy a szöveggel csínján bánik, és egyfajta mélyfúrást végez, nem elsődlegesen a szövegre alapoz. A rendező több helyütt is említette, hogy számára a legfontosabb a színész, utalva egyik mesterére, Yves Lebretonra is, aki szerint a színház nem az irodalom melléklete, és nem is valamiféle elképzelt művészeti szintézis, hanem az élő gondolat találkozása a színészen keresztül a nézőkkel. Eljátszottam a gondolattal, Shakespeare vajon mit szólna ehhez az előadáshoz, a költői képsorokhoz, a spiritualitás folyamatos jelenlétéhez, a commedia dell'artéhoz hasonlóan, néhol vaskos, mégis rendkívül izléseken tált humorhoz, a lírai csendekhez és hangjátékokhoz? Nehezen tudom azt képzelni, hogy ne tetszene neki. Alessandro Serra mélyfúrásai ugyanis a színház lényegénél járnak. Az elmúlás keresése abban a jelenetben, amikor a ruhákat próbálgatják, ahol egyszerre próbálja láttatni a fényt és a sötétséget, életet és halált. Vagy az az értelmezése, hogy *A vihart* a megbocsátás drámájának tartja. Prosperónak megvan hozzá az ereje, hogy bezárja varázskönyveit és megbocsásson – mondja Serra. S nem ugyanilyen feloldozást adhat-e a színház is, megértetve, hogy csak a szépség emelhet fel minket? „A színház olyan, mint az élet, hogy egyszerűen nem akar meghalni” – mondta Alessandro Serra a közönségtalálkozón. S talán ez az a gondolat, amely az előadás végén egy összesűrített képben megjelenik, amikor Ariel, a szellem egy fényjátéknak köszönhetően elillan az ég felé. Ez a, bátran mondhatjuk,

katartikus látványelem egyben a metaforája minden színházi mesének. „Mely csak álom, semmiség” – hogy a szerző egy másik művéből idézzünk...

Igazán érdekes, hogy az egyszerűség költészete (lásd Serra) mellett a színház mimézisének kétarcúsága, a komikum és a tragikum jin-jangja tudja kiváltani a legtökéletesebben a katartikus élményt. Ennek gyönyörű példája volt a Nyikolaj Erdman *Az öngyilkos* című művéből készült adaptáció, a Théâtre National Populaire előadásában, Jean Bellorini rendezésében. „Szovjet vaudeville-ként” jellemezte alcímében a produkciót a francia rendező, aki a társulattal immár második ízben érkezett Budapestre: tavaly *Az árnyak játékát* hozták el, ami szintén nagy sikert aratott. A műfaji megjelölés az alcímbe találónak bizonyult, a vaudeville, vagyis zenés bohózat teljes mértékben stimmelt, ugyanakkor valami egészen fergeteges, káprázatos stilisztikai bravúrnak lehettünk tanúi az előadásban. Az öngyilkos számtalan módon játszható, bár hangvétele nyilvánvalóan groteszk, mégis igen széles skálán lehet megmutatni, a mikrorealista játékmódtól a tökéletes abszurdig, minden belefér. Pár évvel ezelőtt a Macedón Nemzeti Színház mutatott be a MITEM-en egy, a most látotthoz képest gyökeresen másféle feldolgozást, az például sokkal realistább megközelítésű volt. A most látott francia verzió a farce-ból kiindulva jutott el a tragédiáig, gyakorlatilag lépre csalta a nézőt, aki végigrohogte az előadást azt híván, szintiszta komédiát lát. A legvégén viszont kiderült, hogy mégsem. Vitriolos és költői látéletet adott ez az előadás, nemcsak a szovjet rendszerről, hanem általában minden tekintélyelvű önkényuralomról, miközben elfilozofálhattunk magunkban eszmékről, vallásról, életről, halálról.

A Théâtre National Populaire produkciójában, azt hiszem, a humornak valóban mindenféle változata felvonult a fanyar szatírától az önfeledt bohóckodásig. A burleszk, az élőzene (Anthony Caillet, Marion Chiron, Benoît Prisset), a briliáns játékok, a rendkívül innovatív módon használt kivetítés, a szépen stilizált díszlet (Véronique Chazal, Jean Bellorini) és jelmez (Macha Makeïeff) – mindez együtt lenyűgöző és eredeti atmoszférát kölcsönzött az előadásnak. Bravúros volt a színészek játéka (amit a MITEM közönsége már tavaly, *Az árnyak játéka* kapcsán is megcsodálhatott). Podszekalnyikovként François Deblock

egyenesen zseniális, de mindegyik szereplő egészen elképesztően brillírozott a figurájában. A karakterek felépítése olyan jól sikerült, hogy néhol egyenesen azt a benyomást keltették, mintha bábszínházat néznénk, élő szereplőkkel. Nagyon erős társulat, s a színészek – úgy tűnik – nagyon érzik Bellorini formanyelvi megoldásait. A hányatott sorsú szerző, Erdman hányatott sorsú műve a kommunizmus ideológiájának, a szovjet pártállami rendszernek vagy a sztálini időknek a rendszerkritikus attitűdjén messze túlmutat, van ebben a darabban valami többlet, valami, ami átlép a konkrét társadalmi szatírán. Bár külön tanulmányt érne az orosz irodalmon átívelő szuicid vonulat elemzése is, de ezen túl a furcsa Krisztus-parafraíz adja a darab kulcspontját, amit Bellorini mesteri érzékkel használt ki. Az önmagát feláldozni készülő jelentéktelen „hős” Szemjon Podszekalnyikov, aki tiszavirág-életű tündöklésében elhiszi, hogy valami nagy dolgot tesz, hogy a halála fontossága által az élete is jelentőssé válik – nos, ebben a momentumban ragadható meg leginkább az a bizonyos többlet, aminek köszönhetően nem kopik ki a színpadokról az Erdman-mű. Jean Bellorini hosszasan elidőzik a Krisztus-hasonlaton: Leonardo *Az utolsó vacsora* című festményét megidézve, rendkívül komikus képben láthatjuk a szereplőket, amint sűrű vodkázás közepette várják Podszekalnyikov „nemes” önfeláldozását. Vajon van-e értelmük az ilyen cselekedeteknek? Egyáltalán van-e értelme az elvekért, bármilyen elvért meghalni bárkinek? Teték fel a kérdést az író nyomán az előadás alkotói, amelyre végül nagyon drámai választ adtak. Az előadás végén egy olyan videót láthattunk, amelyben egy orosz rapper öngyilkosságát jelenti be a háborús helyzet okán, mondván nem akarja, hogy besorozzák, nem akarja, hogy fegyvert kelljen fognia másokra. Bellorini elmesélte, hogy a videó annak a hátborzongató egybeesésnek köszönhetően került bele az előadásba, hogy ezt a rappert éppen úgy hívták, mint a darabban emlegetett, meg nem jelenő szereplőt, akiről jön a hír a végén, hogy öngyilkos lett. A mintegy kétórás farce-ból itt váltottunk valódi drámára, amellyel az előadás alkotói a jelen tragikumára kívántak reflektálni. A néző pedig ennek nyomán azon gondolkodhatott, vajon melyik az abszurdabb világ, amit a színpadon látott vagy maga az élet. Könnyen lehet, hogy végül az utóbbi felé billen a mérleg.⁴

⁴ A tanulmány második részét a *Magyar Művészet* következő számában közöljük.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

Pista imbolyogva járt, jobbra-balra kilengve, mintha gondolatai kanyarulatait követné, akár a szabályozás előtti Tisza. Figyelj, húzódott mellém Kovács Lajos, a tatabányai *Új Forrás* szerkesztője, ha a jobb oldalára kerülök, időről időre neki fog lökni a házfalnak, és észre sem veszi. 1987 nyara lehetett, én tizenöt, Kovács Lajos harmincnyolc, Baka Pista harminckilenc. Az egyik legnagyobb élő költő, biccentett feléje Lajos, ha ezt rajtunk kívül nem is tudja senki.

NAGY GÁBOR

ma
mű

Képkockák Baka Istvánról

(kisbojtár)

Minden úgy kezdődött, ha nem akarok messzebbre viszsza-
szakanyarodni, hogy általános iskolai magyartanárnőm
a tudtom nélkül beküldte verseimet a 10–14 éveseknek
szóló *Kincskereső* folyóirat pályázatára. Simai Mihály fő-
szerkesztő-helyettes személyesen nekem válaszolt, lefegy-
verző kedvességgel, épp csak mellékesen említve, hogy
a pályázat egy sci-fi-történet folytatását írta elő, ám a ver-
seim elnyerték tetszését. 1984 októberében meg is jelent
a lapban két versikém, honoráriumot is kaptam: bruttó
200-at, 40 forintot levontak adóba. Pár hónap múlva
meghívtak az országos *Kincskereső*-táborba. 1985 júliu-
sában apám vitt le Újszegedre, az ötórás autótutat végig-
szorongtam: mindaddig csak egy zánkai őrsvezetőképző
úttörőtáborban voltam, ahonnan három nap múltán írtam
anyámnak, mielőbb jöjjenek értem és menekítsenek ki.

A kéthetes újszegedi táborban is idegenül éreztem ma-
gam, noha az újságíró csoport tagjaként a végén Aranytoll-
díjat kaptam, egy valódi aranyszínű golyóstollat. Miska
bácsitól pedig, még az első napokban, két könyvet: saját
ifjúsági regényét (*A sólymok szabadnak születnek*), „Légy,
akit várunk!” dedikációval, meg egy jogakönyvet, amely,
mint mondta, segíteni fog abban, hogy elviseljem a napi
harminc-negyven szűnyogcsípést: a jogik akár a szívve-
résüket is le tudják állítani, meg fájdalomérzet nélkül szö-
get vernek a nyelvükbe.

Igazából a költőcsoportba vágytam volna, amit egy
köpcös, nagy szakállú, fekete hajú férfi vezetett, a sudár
és vékony Miska bácsi szakasztott ellentéte; irigykedve
figyeltem, amint Baka István a felnőtteknek dedikálja
verseskönyvét. Amikor a Tisza-parti táborból besétál-
tunk a városba, megvásároltam 1985-ös *Döbling* című kö-
tetét.

Miska bácsival továbbra is levelező kapcsolatban vol-
tam, újból jelent meg versem a *Kincskereső*-ben, majd
érkezett a meghívás az 1986-os táborba, amit a mexikói
futball-világbajnokságra hivatkozva – anyám legnagyobb
megrökönyödésére – visszautasítottam. A szovjetek elleni
6:0-ra következő nap osztálykirándulásra indultunk, már
azt sem tudom, hova, gyászos hangulat volt a buszon, leg-
alábbis a fiúk között. Keservesen megbántam, hogy nem
mentem el Szegedre.

Csodálkoztam is, hogy 1987-ben újra hívott Miska
bácsi, ráadásul gimnazistaként már nem kisdíák voltam,
hanem a felnőtt csoportvezetők keze alá dolgozó ifista.
Csakhogy én nem Miska bácsi újságíró csapatába kerül-

tem: Baka István lecsapott rám, így lettem az ő kisbojtárja
a költőcsoportban.

Tízéves koromtól tanulmányoztam a verstant, olvas-
tam a *Miért szép?* antológiák strukturalista verselemzéseit
(jó táptalaj az egy poétapalántának!), Domokos Mátyás
és Lator László versbeszélgetéseit, és mire Baka keze alá
kerültem, Nagy László és Weöres háromkötetese volt
a kedvencem, jóllehet kis szobám könyvespolcán a kör-
mendi könyvesbolt véletlenszerű kínálata alapján sorakoz-
tak Baranyi Ferenc és Ágh István, Garai Gábor és Utassy
József, Soós Zoltán és Füst Milán, Hidas Antal és Zelk
Zoltán, Györe Imre és Vas István kötetei.

Baka kamaszkori versküldeményeimre így reagált
1987–1988 táján:

„A költői mesterségről már most többet tudsz, mint
bárki a te életkorodban, ebben csak a kamasz-Weöres
lehetett (ha volt) jobb nálad. Viszont a hangod még
háború-előttien nyugatos (mintha valóban a kamasz-
Weörest olvasnám), s így a mai folyóiratok még aligha
fogják vállalni a verseidet. Merre tovább? Semmiképp
sem a neo-avantgard felé! Inkább egyrészt a szenvedélyes
és képárasztó Nagy László, másrészt a hűvösen parázsló,
egyszerre mélyen gondolati és magasztosan naiv Pilinszky
legyen a példád – Weöres most egy ideig ne, aztán majd
újból! És olvasd egészen új és különféle költőket – Oravecz
Imrétől Szepesi Attiláig, és Utassy Józseftől Szócs Gézáig
(én Bella Istvánt és Döbrentei Kornélt tartom legtöbbre);
tájékozódásodban nem a protokolláris *Szép versek*, hanem
egy-két karakteres folyóirat segít majd: egyfelől az újra-
indult *Tiszatáj*, másfelől a *Jelenkor* vagy az *Életünk* (bár
abban jobb a próza).”

Baka verstant és metaforaelméletet tanított a 10–14 éve-
seknek. A népdalokból ismerős ütemhangsúlyos strófák,
egy-két időmértékes forma, és az a metaforikus gondol-
kodásmód, ami akkori lírájának volt a sajátja: egyetlen
metaforamagra épülő analitikus versstruktúra, amit ő ma-
ga – többször nyilatkozott is róla – József Attila versesz-
ménye felől gondolt tovább.

Mi, ifisták különös előjogokat élveztünk; a legfőbb az
volt, hogy elkísérhettük a felnőtteket „szabadprogram-
jaikra”. Pista imbolyogva járt, jobbra-balra kilengve, mintha
gondolatai kanyarulatait követné, akár a szabályozás előtti
Tisza. Figyelj, húzódott mellém Kovács Lajos, a tatabá-
nyai *Új Forrás* szerkesztője, ha a jobb oldalára kerülök,
időről időre neki fog lökni a házfalnak, és észre sem veszi.
1987 nyara lehetett, én tizenöt, Kovács Lajos harminc-

nyolc, Baka Pista harminckilenc. Az egyik legnagyobb élő költő, biccentett feléje Lajos, ha ezt rajtunk kívül nem is tudja senki. Caplattunk a júliusi hőségben, vagy a Béke Tanszék belső zugába igyekeztünk – Petri Csathó Ferenc írt róla szép verset: „Szemüveggel a legsarokban / gubbaszt magában muzsikálgat / Baka Krisztus-szakálla leng” –, vagy a Hági kies teraszára, ahol szőke platánfák tartották fölöttünk az égboltot. Pista szeretett hallgatni a szakálla mögött, pipáját szörcsögtetve, résre húzott szemében huncut fény. Soha nem hahotázott, nem kacagott: kuncogott, mint egy szűk folyókanyarulat csobogója.

Az egy éve betiltott *Tiszatáj* ügyét és Temesi Ferenc *Por* című regényét tárgyalták nagy vehemenciával. Figyelmesen hallgattunk Bombitz Attilával (aki az osztrák és magyar kortárs irodalom tudósa lett később), mégsem emlékszem már semmi konkrétumra igazából. Egy-két korsó sört mi is elszopogattunk, és minden bizonnyal – az ifjúság naivsága – szabadabbnak éreztük magunkat, mint az országos gondokon rágódó nagyok.

1989-es beszélgetéseinkben a „rég” *Tiszatáj* újraindulása volt a fő téma, magam is megvettem azt a számot, amely a bezúzott reprintje, s onnantól vagy negyed évszázadig előfizetője voltam a folyóiratnak. Egyik nap a Dóm téren Szörényi László tanár úrral söröztünk, egy utcai talponálló asztalka körül könyökölve, és csudálkozva figyeltem, a két férfi mennyire hasonlít egymásra, még a kuncogó nevetésük is, ahogy egy-egy történet fordulatánál vagy poénjánál falzettálni kezd a hangjuk, ahogy a pipájukat szortyogatják, és a füst úgy lengi körül őket, mint a kölcsönös megbecsülés aurája. Szörényi tanár úr értetlenkedett, miért nem kapja meg Baka a versrovatot a *Tiszatáj*nál. Akkoriban havi kétezer forintot keresett a *Kincskereső*nél.

1990 fontos év volt mindkettőnk számára. Bakának akkor jelent meg első válogatott verseskötete: *Égtájak célkeresztjén* (nagyon büszke volt rá, hogy három-négy gyengébb versét kellett csak kihagynia, gyakorlatilag összegyűjtött versek), én leérettségiztem, s reménykedtem, hogy ősztől a szegedi egyetemre járhatok magyar–német szakra, s akkor Pistával rendszeresebbé válhat a kapcsolatum. Az az évi tábor – immár nem két hét, csak tíz nap – az Április 4. (ma Boldogasszony) sugárúti kollégiumban volt, Szeged jó szokásához híven rekkenő júliusi hőségben. A délután kétórai foglalkozásra Pista csapzottan, elcsigázottan érkezett meg – mint egyik levelében írta, „de hát nyár van, s ez az évszak (meg a nők) megviseli(k) a kövér embereket” –, leroskadt a hátsó padba, mondván, tartsam meg helyette a foglalkozást. Odaadta féltve őrzött József Attila-összesét (mindig abból hozott példákat a diákoknak), meg nálam volt a dedikált *Égtájak*, hát csináltam valamit az elkövetkező két órában. Hogy mit, jól, rosszul-e, nem emlékszem, csak annyi bizonyos, hogy akkor, abban a teremben hagytam el mindkét könyvet. Utolsó nap volt,

másnap utaztunk haza, mire otthon észrevettem a hiányt, a takarítónők nem találtak semmit. Pista nehezen bocsátotta meg, hogy elhagytam kedvenc József Attila-kötetét, én pedig máig álmodozom, hogy egyszer előkerül az *Égtájak célkeresztjén* nekem dedikált példánya.

(Victor Hugo utca 1.)

A Victor Hugo utcai *Kincskereső*-szerkesztőségben jó pár alkalommal jártam, de talán csak egyszer, az első látogatásomkor volt ott Baka Pista felettese, Simai Mihály. Mintha beszélgettünk volna hármásban Simai szobájában – ez a folyosón jobbra volt, míg Pista kis szobája balra, ablaka az utcára nézett –, éreztem kettejük között a feszültséget. Pista a saját zugába menekített, megkönnyebbülve elindította a lemezjátszót – Mahler szólt vagy Rahmanyinov, esetleg Sosztakovics –, pipára gyújtott, vodkát töltött magának vizespohárba. Az ajtóval szemben volt egy kis asztalka, amolyan tálalószerű, jobbra az íróasztal, az ablak alatt egy heverő, azzal szemben a zene-szentély bakelitlemezekkel és a lejátszóval. A heverőt Pista huncut mosollyal emlegette: ha elfárad, jót lehet ott szundítani. (Ehhez hasonló irodát később, a *Hitel* Hegedűs Gyula utcai szerkesztőségének első szobájában láttam, ahol aztán vasszécsenyi lakosként Pestre utazván nem egy alkalommal megaludni is módom volt.)

Egy másik látogatásomkor beszélgetésünket telefonhívás szakította félbe. Pista örömmel újságolta, Pór Judit hívta, az Európa Könyvkiadó szerkesztője. Egy készülő fordításkötet volt a téma, orosz költő versei. Pista már dolgozott a köteten, ám most egy másik fordító néhány munkáját kell átdolgoznia, mert – összezsíppentette a szemét – a többség nem tud anapesztusban fordítani, jambusszal helyettesítik, holott az orosz lírában az anapesztus az anyanyelv.

Akkor is ott ültem a Victor Hugo 1. szám alatti szobában, amikor Szörényi László hívta izgatottan. Te, Pista, tolmácsolta nekem a professzor szavait Baka, olyan Janus Pannonius-kortársra letem, akinek a pornó határát súroló erotikus verseit kurva jó móka volna latinból magyarra fordítani, én megcsinálom neked a nyerszet. Bakát felvilágyozta a lehetőség, 1990 után vagyunk, amikor az orosz irodalom iránt megcsappan az érdeklődés, a kiadók alig kínálnak neki fordítási munkát. Ekkor debreceni egyetemista voltam (nagy bánatomra Szegedre egy pont híján nem vettem fel), úgyhogy az örömhírre tekintettel Pista nekem is teletöltötte a vizespoharat vodkával. A fordításból aztán nem lett semmi.

Brodzskijt már akkor fordított, amikor még nem lehetett tudni, hogy 1987-ben Nobel-díjat kap (a *Post aetatem nostram* 1988-as, többek munkája, majd posztumusz jelent meg Baka önálló Brodzskij-kötete *Új élet* címen). Kérdeztem, tényleg olyan nagy költő ez a Brodzskij? A fenét, le-

gyintett, tíz jobb magyar költőt mondok kapásból, de hát Amerikában élő orosz emigráns...

Egyik látogatásomkor megkérdeztem, van-e Szegeden is peep show, mert Debrecenben bizony van már. Nevetett, van, de mi a fenének, ha kinézek az ablakon, a Tisza híd felé igyekvő diáklányokat kukkolóbarlang nélkül is el tudom képzelni meztelenül. Ez már a *Farkasok órája* (1992) körüli időszak, ami jelentős hangnembváltást hozott a lírájában, profánabb hangszerelést és merész erotikus képzettársításokat. Ahogy *A kisfiú és a vámpírok* megírásához vámpírfilmekkel és -történetekkel csigázta fel képzeletét, az *Én, Thészeusz* című kisregényéhez erotikus magazinokat tanulmányozott.

1991. augusztus elején kockázatos – a háborús Balkánon átvezető, éppen ezért rendkívül olcsó – tíznapos görögországi kirándulásra indultunk körmendi barátaimmal és a *Kincskereső*-tábor egyik ifistájával, a nálam fél évvel idősebb Edittel, akibe nyaranta szerelmes voltam. A kecskeméti tanítóképző kollégiumától induló Neoplan buszunk útközben lerobbant, így Szegeden, a Tisza-parton töltöttük az éjszakát. Mivel csak délutánra vártuk a cserebuszt, beugrottam Pistához a Victor Hugo utcába. Látva

elcsigázott állapotomat (természetesen ekkor is tikkasztó hőség volt), Pista elhívott a Széchenyi tér túloldalához közeli tejivóba reggelizni. Én szerettem azt hinni, olyasféle viszony fűz Edithez, mint Baka kisregényének hőseit az ő szekszárdi Editjéhez, ezen Pista csak mosolygott magában, mint egyik levelében írta: „a két Edit nem hasonlít – az enyém (kamaszkori szerelmem) egy kis apáca volt, remek családanya is lett belőle később”. Hát igen, az enyém az első éjszaka összeszűrte a levelet az egyik buszsofőrrel, három ülésel srégen előttem... (És háromgyerekes anyuka lett később.)

(Molnár u. 4.)

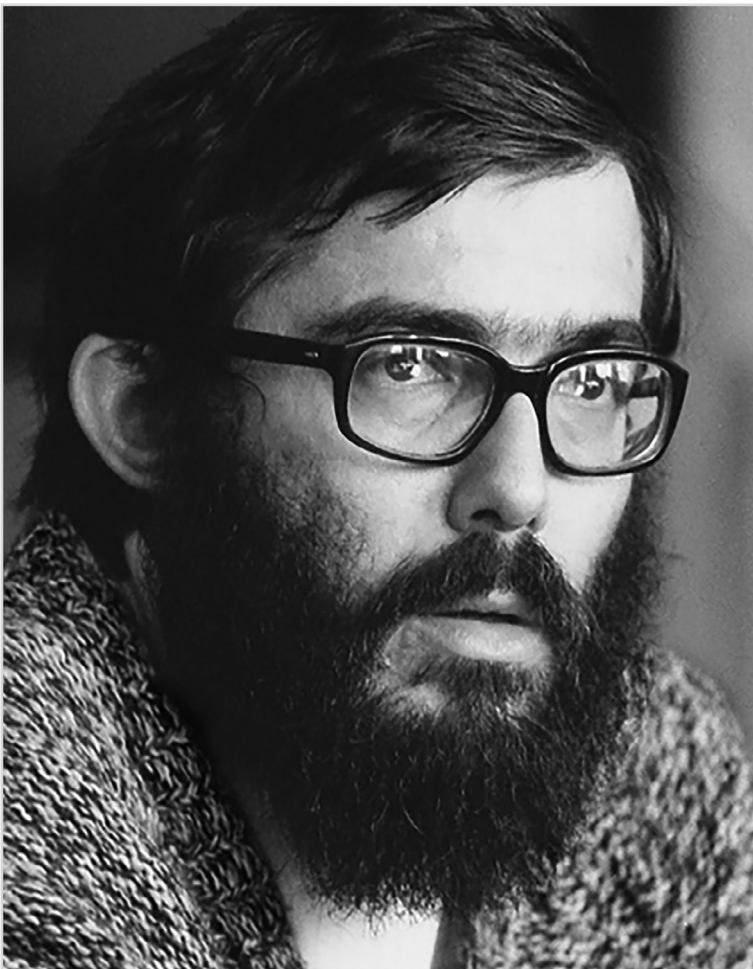
A táborozóknak nyakkendőjük is volt, drapp színű, talán zöld (vagy piros?) *Kincskereső* felirattal. 87–88-ban el is várták, legalább a nyitó- és záróünnepélyen, hogy a nyakunkba csomózzuk. Az úttörőnyakkendőt is ruhelltem, s a megnyitón Baka mellé állva örömmel láttam, rajta sincs nyakravaló. Kuncogva súgta nekem, figyeld majd meg, mit kapunk ezért Kelleszar Muttitól, a tábor KISZ-es vezetőjétől. Csak magunk közt hívtuk így, kancsalrímet csinálva nevéből; magas, amolyan ceruza formájú nő volt, a függelemsértésekre kihegyezett természettel. Szerepe volt abban, hogy kizárjanak a táborból – ahogy Pista a levelében írta, 1992-ben: „Lesz tábor, de K. M. elzárkózott a meghívásod elől. Én tiltakoztam, de Miska nem támogatott. Néhány napra, nálam megszállva, eljöhetnél...” Így zárult a *Kincskereső*-táboros időszakom, a felajánlott néhány nappal nem éltem, bárhogya fájts saját gyerekes dacom. Pistának a táborból írt levele némi ír volt a sebre: „unalom és M. megbízható közepszerűsége lengi be a 35 fokos atmoszférát”. Néhány év múlva, már Pista halála után, hívtak nosztalgia táborba is, nem mentem el.

De most még nyakkendőtenül állunk az újszegedi úttörőtábor udvarán, perzselő napsütésben, és Pista próbálja elmagyarázni, ha meglátogatnám, mi a lakcíme. Nézd, az, hogy Molnár utca, magától értetődő; a házszám pedig épp annyi – mutatja fel a jobb kezét –, mint ha levágnák az egyik ujjam: 4.

Nem emlékszem, mikor jártam először Baka lakásán, eleinte mindig a Victor Hugo utcai szerkesztőségben találkoztunk, de többet érintkeztünk levélben. A személyes találkozók alkalmával inkább a saját verseit mutatta meg. Debreceni egyetemistaként tudtam többször meglátogatni otthonában. Ha megérkeztem a vonattal, elvitt a Széchenyi tér sarkán lévő kifőzdébe, és megebédeltetett. Aztán beültünk valahova beszélgetni, néhány óránk volt csupán, mert a Szeged–Cegléd–Debrecen háromszöget csak viszonylag korai indulással lehetett vonattal bejárni.

Pista kis szobáját – amit többé-kevésbé az eredetit idézően rendeztek be a szekszárdi Babits Mihály Múzeum Baka István-émlékszobájában – ma is elevenen látom.

Baka István,
1980 körül
Fotó: Bahget
Iskander
© Wikimedia
Commons



Egy alkalommal, ki tudja már, mi okból, úgy adódott, hogy ott aludtam. Elnézegettem a rogyásig rakott könyvespolcokat; az íróasztalon ott állt Pista írógépe, már az az elektromos írógép, amelynek kezdetleges tárhelye is volt, aminek előnyeit Pista gyermeki örömmel ecsetelte. Sajátos munkamódszere volt: amíg mechanikus írógépen írt, kézzel javította, újra begépelte, s az előző változatot a papírkosárba hajította. Így aztán, mesélte, olyan vagyok, mint a szemétszurkáló, gyanút fogok, hogy az előző, kihajított változat mégis jobb volt, vagy megtalálom, vagy nem. Az elektromos írógépben viszont el tudta menteni a különböző változatokat. Soha nem küldött a folyóiratoknak *elgévelt* példányt. Ahogy a versbeszéd tisztaságára, ugyanúgy kényes volt a kézirat makulátlanságára.

Sokat panaszkodott a tiszai hajóra, hogy nem tud tőle hétvégén aludni, az éktelen zenebonát fölerősítik a Tiszaparti lakótelep betontömbjei. A nappali zajokat otthon is komolyzenével rekesztette ki, s nyaranta, ha elutazott két hétre a szülői házba, megírni az évi verspenzumot (ez sokáig két-három verset jelentett csupán), cipelte magával a lemezjátszót is. Nyárias örömről számolt be 1989-es levelében: „...nagyon sikeres volt szekszárdi tartózkodásom. Lefordítottam 200 sor Paszternakot, megírtam egy 30 oldalas novella piszkozatát, s ami a legfurcsább: az utolsó két napban három új verset, – ez évi tervem túlteljesítve máris.”

(a nagy deal)

Bármilyen furcsa, nem emlékeztem rá, hogy volt nekünk egy komoly üzleti ügyünk is. A leveleiből elevenedett meg az a különös akció, amely jól jellemzi a rendszerváltozás utáni első évek könyvkiadási helyzetét. Baka *Farkasok órája* című kötete 1992 könyvhetére jelent meg a szekszárdi könyvtár kiadásában. Nyáron fordult hozzám levélben, segítséget kérve a terjesztésben:

„Mellékelten küldök neked egy kötetet, s megkérdelek – nem tudnál-e ősszel te magad eladni vagy eladatni belőle 10–20 példányt az egyetemen? Ugyanis nincs országos terjesztés, a honorárium gyanánt kapott példányokkal magam házalok több-kevesebb sikerrel. (Szegeden kb. 120 darab kelt el, még vagy 70 maradt nálam, amit Pécsre, Debrecenbe stb. küldhetnék.)”

Megegyeztünk, és levélben rögzítette a „nagy deal” feltételeit:

„Küldök 20 könyvet, minden eladott pld. után 25 forint a tied (125 a teljes ár), – ez ellen ne tiltakozz, Bombitz is csak így adhatott el öt darabot a csoporttársai között.”

Úgy látszik, sikerrel járhattam – rémlik, körmendi és debreceni barátaim vettek belőle –, mert 1992 októberében újabb felkérés érkezett Pistától:

„Hogy te tartozol még nekem? Egyszer már küldtél 850 Ft-ot (köszönöm), nem is emlékszem, hány könyv

volt nálad – de ugye Debrecenbe is vittél belőlük. (...) Nem akarok tovább terhelni, az én példányaim el is fogytak, viszont kiderült, hogy kiadóm (a szekszárdi könyvtár) nem is terjesztett országosan. Ezért ezt is magamra vállaltam, hogy a kapcsolataim révén minden nagyobb városban elhelyezek néhányat. Megkérdeznéd-e az egyetemi könyvtárakat, vállalna-e 20–40 darabot? 36%-ot kapna érte, azaz 45 Ft-ot minden 125-ből; a bevételt a könyvtár számlájára kell átutalni – ha vállalja, küldök egy szerződést, s ha aláírta, a kért mennyiséget. Mutasd meg neki a saját könyved és dicsérd, hogy rákajon. Amennyiben te magad vállalnál további terjesztést, rád is ugyanez vonatkozik (nem az én zsebemre megy, tehát nyugodtan elfogadhatod a jutalékot.) Ha jössz, megbeszéljük a dolgot részletesen is.”

Még a nagy deal előtt én azonban sokkal többet „kerestem” a *Farkasok órájával*: életem sorsfordítójává vált.

A Molnár utca 4-ben ülünk Pista szobájában, s büszkén mutatja Görömbei András frissen megjelent Nagy László-monográfiáját, baráti dedikációval. A felvetésemen, hogy kölcsönkérném, Pista úgy fölhorgadt, mint akit darázs csípett meg, hát ez nagyon becses könyv!, de tudod mit, elviszlek a szegedi egyetem jegyzetboltjába, ott megvesszük, kifizetni persze nem engedte, ám közben kifaggatott, miért nem találkoztunk még a debreceni egyetemen Görömbei Andrással. Tanár úr a mi első egyetemi éveinkben Finnországban volt egyetemi tanár (és ekkor fejezte be a *Nagy László költészete* kéziratát), ebben a félévben jött haza. Innen jött Baka ötlete, minden alkalomnak gyerekesen örült, ha megspórolhatott egy postaköltséget, vigyem el én a dedikált *Farkasok óráját* Görömbei Andrásnak. Honnan ismeri maga Bakát, nézett le rám a tanár úr, amikor átnyújtottam az irodalom tanszék könyvtárában, behúzott vállal, a Baka küldte tiszteletpéldányt.

Ma már szinte biztos vagyok benne, Pista nem csak az ötlet üzleti részének örült annyira...

(közjáték: Debrecen)

Pistával egyszer találkoztam Debrecenben. Alföld-díjat kapott, megírta, mikor érkezik a vonata Debrecenbe. A debreceni állomás lépcsőkorlátján könyökölt mellettem egy atléta termetű, fekete hajú, szakállas, pipázó fiatal férfi, mindketten az aluljáró üregébe bámultunk. Egyszerre ugrottunk fel, amikor megláttuk Baka Pistát. Kiderült, ő mindkettőnket hívta az állomásra, de velünk ezt nem tudatta. Az *Alföld* szerkesztője, Keresztury Tibor volt társam a várakozásban.

Nagy poharazgatással készültünk az esti díjátadóra (a Csokonai Színház volt az ünnepi helyszín), nagy volt az egyetértés, éledezik az új irodalom, egy nézetkülönbségre emlékszem közöttük: Pista fölvetette, ő miért nem

fért bele Keresztury *Félterpeszben* című interjúkötetébe, mire Tibor azt mondta, valahol meg kellett húzni a határt, 1950 lett az, Baka 1948-ban született, szóval Esterházy születési éve, nyugtázta Pista.

Másnap Pista beajánlott Tiborhoz, vigyek neki verseket, ő már két éve bemutatott a *Tiszatájban*. Vittem egyszer, kétszer, fél év múlva, egy év múlva, míg Keresztury kinyögte, nem kizárt, hogy jó, amit csinálók, de nem az ő ízlésük szerint való. Mikor Pistának ezt elmeséltem, fölhorkant, akkor mi a lótúrót kuncsorognak nálam.

(szekszárdi óvörös)

A rendszerváltozás után hamarosan a *Kincskereső*-tábornak is befellegzett, így egyre gyakrabban váltottunk levelet. Majd mindig rosszkedvre, fásultságra panaszkodott. 1991. február 27-én írta:

„Én ősszel leadtam új verseskönyvem (de minek – a könyvkiadás szünetel), azóta egyfolytában depressziós vagyok, már a fordítás se nagyon megy, igaz, nincs határidős munkám, sőt!... Egyfajta érzelmi, vagy inkább érzelmetlenségi válságban vagyok jó ideje, ráadásul egyre jobban undorodom mindentől, ami ebben az országban zajlik. Régen legalább lubickoltunk a reménytelenségben, hogy nem történhet semmi, most meg minden megtörténhet és rögtön az ellenkezője is, a kétségbeesést a hányinger váltotta fel – hányinger éhgyomorrra.”

Ekkoriban követte el élete – no jó, költői életműve – legravasabb csínytevését. Fordítani való orosz költők híján kitalált egyet, majd eladta a lapoknak úgy, hogy *ford. Baka István. A Holmi* 1991. júliusi számát mutatta nekem lelkesen, látod, fogalmuk sincs, hogy ez én vagyok, pedig nyilvánvaló, a pehotnij: gyalogos. Dörzsölte a kezét, hogy még a szegedi egyetem orosztanárát, Szőke Katit is beugrasztotta.

Egy évvel később kelt levelében mintha megjósolta volna a súlyos rákbetegséget, amit 93 tavaszán diagnosztizáltak:

„Én mostanában újságot is írok – fáradt vagyok örökké. Valami betegség is bujkál bennem és a depresszió se hagy békén. Ez van.”

Őt magát is meglepte, hogy milyen türelemmel viseli a betegségét, a kórházat. Szív Ernő tárcában örököltette meg a kórházi nővéreknek pajzán humorral udvarló alanyi költő alakját. Mindig átéléssel és részletesen beszélt állapotáról, mint aki legszívesebben kibeszelné magából a kórságot. 1994. július 14-én írta:

„Magamról: sajnos újráműtöttek és kihelyezték a vastagbelemet oldalra (talán nem véglegesen, ezt egy jó féléves kemoterápia eredménye dönti el), s én ezt az állapotot, bár a mai eszközökkel már szagtalan az ember, nem tudom lelkileg feldolgozni – igaz, azóta írtam három

verset és lefordítottam kb. 400 sort, a környezetem elfogad (a nők is), mégis a depresszió legmélyén vagyok, túl nagy büntetésnek érzem ezt, a tavalyit még megérdemeltem... de hagyjuk, már nem szívesen beszélek róla, valahogy csak megnyugszom egyszer és talán – de csak talán – fél év, egy év múlva ismét ember leszek.”

Az alkotásba menekült, az évi két-három vers helyett három év alatt megírta két utolsó verseskötetét (*Sztyepan Pehotnij testamentuma, November angyalához*). Ekkoriban írta a *Yorick visszatér* címűt, és hamiskás örömmel tette hozzá: minden folyóirat kapkod a verseimért, és megtehetem, hogy senkinek nem szolgálom ki az ízlését. A *Hitel*-nek afféle posztmodern verset adott (*Szekér*), a *Yorick*-verset meg célzottan a 2000-nek, ilyen sorokkal: „Itt isten az kinek bár púp a hátán / Koalíciós partnere a Sátán / Hol jobbra ülve hol meg balra fent / Így működik az égi parlament.” Könnyen lehet, hogy ez a négy sor az oka, hogy 1995-ben nem kapta meg a Kossuth-díjat.

1994. augusztus 29-én – bár alig telt el másfél hónap előző levele óta – így szabadkozok:

„Kedves Gábor, kérlek, ne haragudj, hogy ilyen sokáig nem válaszoltam – közben átestem egy újabb onkológiai kezelésen, két hét múlva vár a harmadik, s bár erős antidepresszánszt szedek, most már hatással, nehezen tudok még kifelé figyelni. (Egyedül a versírás és fordítás megy valahogy – de hát mindkettő merő nárcizmus.)”

1995-ben kétszer látogattam meg otthonában, utoljára egy hónappal szeptemberi halála előtt. Örült, hogy Bombitz Attila a prózájából, én meg a költészetéből írom a szakdolgozatomat: „hál Isten, csináljátok csak, attól rettegtem, a Buzásék írják rólam az első monográfiát” – utalt a szegedi tanár házaspárra, akik addigra már összehordtak róla tücsköt-bogarat.

Nem volt jól, de azért a könyvek mögül előcsempészett egy üveg szekszárdi óvöröst. A Molnár utcai lakótelep kisboltja egyedül miatta tartotta készleten. Aztán ne szomorkodjunk Szekszárdon a temetésén, kuncogott, inkább igyatok az egészségemre egy pohárral.

A szekszárdi óvörös ma már igazi ritkaságnak számít. Mint Baka István költészete.

(utószó)

Most, hogy újraolvasom leveleit, elszorul a szívem, kézbe véve utolsó képeslapját. 1994 karácsonyán küldte, nyolc hónappal halála előtt, az üzenet végén félbehagyott mondat – pont, búcsúzás és aláírás nélkül:

„Kedves Gábor! Köszönöm a szép és megható verset – kérlek, küldd el a *Tiszatáj*-nak is! Az utolsó kezelés anynyit ért, mint az előzők – de most már 2 hete vitaquát iszom, az talán segít rajtam.”



INTERJÚ

Kulin Ferenc az egykori legendás *Mozgó Világ* főszerkesztője, Széchenyi-díjas egyetemi oktató, politikus, a *Magyar Művészet* alapító főszerkesztője, az MMA elnökségének tagja. Tudománypolitikáról, 2021-ben megjelent könyvéről és a *Magyar Művészetről* kérdeztük.



Hinni kultúránk életképességében

Beszélgetés Kulin Ferencel

Szorgalmazod, hogy a Magyar Művészeti Akadémia és a Magyar Tudományos Akadémia minél több területen és minél szorosabban működjön együtt. Milyen területekre és együttműködésre gondolsz?

Hadd kezdjem azzal, hogy a két Akadémia közötti szorosabb együttműködés alapeszméje nem tőlem származik. Amikor – az 1825-ös országgyűlésen Felsőbüki Nagy Pál, a rendi ellenzék vezére felszólalásának hatására – Széchenyi István a Magyar Tudományos Akadémia megalapítását kezdeményezte, és egyúttal felajánlotta hozzájárulását az intézmény működtetésének költségeihez, fel sem vetődött benne, hogy a műszaki és a humán tudományokat művelő értelmiség, illetőleg az író- és művésztársadalom szellemi elitjét ez a kezdeményezés valaha is elszigetelheti egymástól. Önmagában az a tény, hogy az Akadémia „főtitkári” posztjára Kölcseyt próbálta megnyerni, azt bizonyítja, hogy a tudomány fogalma az ő szótárában nem csupán bizonyos „reáliák” tanulmányozását és a civilizációs fejlődést szolgáló kutatások módszertanát, hanem minden olyan szellemi tevékenység eredményét is jelentette, amely akár a természeti létfeltételeinket biztosító törvényszerűségek megértését, akár a szubjektum létélményének megjelenítését és alakítását tekintette céljának. Ne felejtjük el, hogy – bár az egyes művészeti ágak tudományos igényű elemzése nem fejlődtek még önálló diszciplínákká – a pesti egyetemnek volt már több évtizedes múltra visszatekintő esztétika tanszéke, s hogy (Szerdahelyi György Alajos, majd Schedius Lajos János személyében) voltak már nemzetközi hírű professzorai is.

A művészetek, a költészet és a szépirodalom elvileg – az alapítók szándéka szerint – éppúgy megférhettek tehát az Akadémia falai között, mint a reáltudományok. A Magyar Tudós Társaság első (1831-es) „Alaprajzának” bevezetője is azt igazolja, hogy a „széptan” intézményesítésének gondolata nem volt idegen az alapítóktól. Itt még különös hangsúlyt kaptak a művészetek (ötször is szóba kerülnek a „művészségek”, és olvashatunk a „játékszín” és az „írói pálya” fontosságáról is), ám a „tudományok osztályai” című fejezetben már nem szerepelnek a reáltudományok mellett. Igaz, a „rendes tagok” tekintélyét növelte, ha „a művészségek velős ismeretéről (is) nevezetese” voltak, de ők is csak a hat tudományos osztály valamelyikében vállalhattak szerepet. Tovább élezte a művészetek elvi jelentőségének és gyakorlati pozíciójának megkülönbö-

zetését, hogy az alapszabály kétértelmű volt. Leszögezte, hogy „a rendes tagok tiszte mindenk felett a magyar irodalom előmenetelén munkálódás leszen”, tehát látszólag fontosabb szerepet szánt az íróknak, költőknek, mint a többi művészeti ág képviselőinek, ugyanakkor azt is „köbe véste”, hogy a Tudós Társaság tevékenysége „egyedül csak a’ honni nyelv műveltetésére, és az ezzel összekötött tanultságra vagy szorítva”. Azt jelenti ez, hogy a magyar nyelvnek az immár hivatalossá váló kultuszát „elrendelő” alapszabály (Alaprajz) az irodalom kötelező depolitizálását is törvényerőre emelte. Az „egyedül csak a honni nyelv műveltetésének” engedélye ugyanis arra is felszólította a Társaság tagjait, hogy „a vallást, az ország polgári állapotját és polgári kormányát illető, vagy akár-mely más politikai tárgyak vitatásától óvják magokat”. Ez a mondat meglehetősen szűkre szabta az alakuló Akadémia mozgásterét, és előrevetítette az intézmény jövőjét meghatározó szakmai és politikai konfliktusokat is. Mégsem vitathatjuk „észszerűségét”.

Kétségtelen, hogy „technikailag” megoldható lett volna, hogy az Alaprajz nyíltan hivatkozzon a – már 1745 óta érvényben lévő, majd 1790-ben „korszerűsített” – cenzúrendeletre, hiszen a „politikai tárgyak vitatásának tilalmáról” szóló mondat szinte szó szerint követi azt. Mivel azonban a Béccsel való kompromisszumkeresés stratégiáját követő reformkori országgyűlések képviselőinek elemi érdeke volt, hogy a dokumentumban rögzített elvek ne veszélyeztessék a nemzeti önállóságot jelképező Akadémia nyelvpolitikai törekvéseit, célszerűbbnek látszott, hogy az öncenzúra „intézményét” vezessék be a politikai hatalom által kijelölt korlátok kényszerű tudomásulvétele helyett.

Úgy látod, hogy kikerülhetetlenek voltak „a hatalom által kijelölt korlátok”? Bécsnek mi oka volt tartania az Akadémián belüli sajtószabadságtól olyan körülmények között, amikor a reformellenzék radikálisainak a programja sem irányult a birodalom egysége ellen?

Jogos a kérdés, és arra figyelmeztet, hogy folytatnom kell a jelenkorunk „két Akadémiájának együttműködését” nehezítő okok nyomozását. Látnunk kell, hogy a Magyar Tudós Társaság Alapszabálya a hatalom és a kultúra viszonyának nem csupán egy pillanatnyi állapotát rögzítette. A modern kori magyar szellemi élet struktúrájának

törésvonalai bármilyen irányban és mélységben ágazódtak is el, műhelyeik mozgásterének kijelölésében minden korszakban politikai, hatalomtechnikai megfontolások játszottak döntő szerepet.

Így volt ez akkor is, amikor Bécs az 1840-es években a liberális reformellenzékkel való együttműködés kiaknázhatóságának reményében teret engedett az intézményi autonómiát erősítő törekvéseknek, és akkor is, amikor – a szabadságharc bukását követően – szembefordult azokkal, majd 1858-ban az Alapszabály módosítását is kikényszerítette. Az 1867-es kiegyezést követő „békülékeny” hatalmi politika ismét növelte az Akadémia önállóságát, minek köszönhetően a széptudományok is helyet kaphattak az „osztályok” között. Mi több – és ez a dualista rendszer hosszú távú működőképessége legbiztatóbb jelének látszott – az Akadémia tudós elitje (Eötvös József, Lónyay Menyhért, Trefort Ágoston, Eötvös Loránd, Berzeviczy Albert) a kormánynak is tagja lehetett. Miután a proletárdiktatúra ideológiája, majd a Horthy-korszak avított konzervativizmusának és világszínvonalú tudományos teljesítményeinek kettőssége éppúgy rányomta a bélyegét az Akadémia arculatára, miként – később – a kommunista diktatúra és a szocializmus rendszere, nincs okunk meglepődni, amiért a rendszerváltozást követő évtizedek tudomány- és kultúrtörténetben is fontos szerep hárult a politikára. Hadd idézzem fel ezúttal egy személyes „élményemet”! Az Antall-kormány működése időszakában rám – mint az Országgyűlés Kulturális Bizottságának elnökére – hárult az a feladat, hogy előkészítsem a Makovecz Imre által alapított „civil” Művészeti Akadémia és az MTA egyesülését. A hivatali szobámban lezajlott megbeszélés Kosáry Domokos és Makovecz Imre elnökök között drámaian rövidre sikeredett. Makovecz művész úr – hogy rögtön a tárgyra térjen – azzal a kérdéssel kezdte „egyezkedésüket”, hogy van-e esélye az MTA-n belüli tagrevíziónak, s annak során a titkos ügynöki szerepet is vállalt akadémikusok kizárásának. S mert Kosáry elnök úr – alkotmányjogi érvekre hivatkozva – ezt nem ígérhette meg, Makovecz Imre felállt, barátságosan elköszönt, és távozott.

Az a 2011. július 11-én született törvény, amely a Makovecz Imre által 1992-ben – még az MTA Széchenyi Akadémiáját megelőzően – alapított Művészeti Akadémiát az MTA-val egyenrangú és egyenjogú köztestületté nyilvánította, a politika dimenziójában pótolta az 1830-ban alakult Magyar Tudós Társaságnak a „széptudományokkal” szembeni mulasztását, és méltóbb feltételeket biztosított a művész társadalomnak, mint amilyenre az MTA keretein belül szintén 1992-től működő Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia vállalkozhatott. Az így kialakult, és immár az alkotmányban is rögzített jogi és intézményi keretek önmagukban azonban nem védhetik meg

a nemzeti kultúrának – már az 1831-es Alaprajz bevezetőjében körvonalazott – egységes értékrendjét.

Amikor a két Akadémia szorosabb együttműködését sürgetem, nem egy új intézményi struktúra kialakítására, hanem olyan közügyek, közfeladatok közös vállalására gondolok, amelyek művészek, tudósok és politikusok több nézőpontú, összehangolható értelmezését igénylik. A legtöbb feladatot részint az oktatás-nevelés területén, részint a jelenleginél céltudatosabban kiaknázható közép-európai kulturális kapcsolatrendszerünk lehetőségeiben látom.

Mindkét feladat a kultúrpolitika hatáskörébe tartozik, de ez nem azt jelenti, hogy összehangolásukat a hivatali bürokráciára bízhatnánk. Hadd idézzem a *Magyar Művészet* első számából Fekete György elnök úrnak azt a mondatát, amellyel ezt a problémát felvető kérdésemre válaszolt: „miután a kulturális értékképzés első fontos állomása a tanulás, benne a nevelés mint amolyan védőtető, és az is nyilvánvaló – mert történelmi adottság – hogy az oktatás/nevelés döntően állami keretek között történik, ki mondhatjuk, hogy az állam filozófiai értelemben is belül van a kultúra hatalmas épületén.” Kétségtelenül volt ennek a mondatnak aktuálpolitikai üzenete is, de jelentésének igazi súlyát az adta, hogy a hazai tanügyi viták pragmatikus érvkésztetét egy felelős politikus bölcséletileg megalapozott állásfoglalásával szembesítette. Ezzel a XX. századi európai kultúrfilozófiáknak ahhoz a – konzervatív – irányához csatlakozott, amelynek alaptételét Ernst Cassirer így fogalmazta meg: „Embernek lenni annyi, mint kulturális feltételek közt élni. Ennélfogva az emberi tevékenységek teljes területe tárgya a kultúrátudománynak.”

Ami pedig a közép-európai környezetünkkel való kulturális kapcsolatainknak a jelenleginél mélyebb és intenzívebb ápolását illeti, látnunk kell, hogy azt nemcsak az identitástudatunkat korszerűsítő „kulturális értékképzés” módszertani követelményei sürgetik, hanem – a nagyhatalmi konfliktusok kockázatainak kitett – térségünk biztonságpolitikai érdekei is megkövetelik. Arra a dilemmára, hogy Nyugathoz vagy a Kelethez kell-e tartoznunk, azzal kell válaszolnunk, hogy megtanulunk „közép-európaiul” élni!

Bizonyára a „több nézőpontú” vizsgálódás igényével magyarázható, hogy magad is sokoldalú életműre tekinthetsz vissza, amelynek csak egyik vonulata az irodalomtörténet. És ez nem csak az utóbbi években készült tanulmányaidat jellemzi. Hányadik irodalomtörténeti könyved A történetiség elve és a jelen horizontja, és miként kapcsolódik az előzőekhez?

Azért nem könnyű válaszolnom erre a kérdésre, mert a többségükben irodalomtörténeti tárgyú könyveimben

is helyet kaptak művelődés-, esztétika- és eszmetörténeti elemzések, mint ahogyan a politikatörténeti és aktuálpolitikai írásaimat tartalmazó köteteim is közölnek kultúr-szociológiai és történetfilozófiai esszéket. Összességében a kilencedik, irodalomtörténeti túlsúlyát figyelembe véve a negyedik könyvem, *A történetiség elve és a jelen horizontja* is ezt a fajta tematikai többrétűséget példázza.

A történetiség-kötet írásai főképp a Magyar Művészetben jelentek meg. Mit adott neked a lap? Alapító főszerkesztőként mik voltak a célkitűzéseid, és mennyiben sikerült ezeket megvalósítanod?

Bízom abban, hogy a „szakmát” elsősorban inkább az érdekli, hogy mit tudtam hozzáadni ehhez a vállalkozáshoz, s csak sokadik szempontból mérlegeli, hogy nekem mit jelentett a *Magyar Művészet*. De nem akarok kitérni a kérdés elől. Önmagában azt a tényt, hogy az MMA elnöksége engem kért fel a főszerkesztői feladatok vállalására, rendkívül megtisztelőnek tartottam, de az igazi sikerélményt számomra az jelentette, hogy korábbi kultúrpolitikai szerepvállalásaim kudarcait „felülírta” az új megbízatás. Arra utalok, hogy éppen negyven év telt el azóta, hogy Kádár János utasítására „felmentettek” a *Mozgó Világ* főszerkesztői munkaköréből, és éppen három évtized azt követően, hogy – más megbízatásom miatt – „dolgom végezetlenül” kellett megválnom az Országgyűlés Kulturális Bizottságától. Okkal-joggal érezhettem – és érzem ma is úgy –, hogy az MMA által felkínált lehetőség annak az író- és művésznemzedéknek az optimizmusát igazolta, amelyik nemcsak hinni tudott kultúránk életképességében, de tenni is akart érte.

Azt adta tehát nekem ez a lap, hogy miközben újra megtalálhattam a helyem a saját korosztályom szellemi környezetében, személyesen is megismerkedhettem az előttünk járó és az utánunk jövő generáció számos nagy formátumú alkotójával is.

Úgy tűnik, egykori politikai szerepvállalásod tanulságai rávetülnek a múlt kultúráját vizsgáló érdeklődésedre. Érzet-e különbséget a rendszerváltás előtti és a politikából való visszahúzódásod utáni megközelítésed között?

Fordított összefüggést látok, ha összevetem pályámnak e két szakaszát. Nem a politikában vállalt szerepeim hatására formálódott a műltszemléletem. Azzal a pátosszal vágtam bele a rendszerváltozás előkészületeibe, jelesül az MDF alapító tagjaira váró tennivalókba, amit a reformkor egyetemi oktatójaként és kutatójaként sajátítottam el. Kétségtelen, hogy az első parlamenti ciklusban, majd a Mádl Ferenc köztársasági elnök úr mellett vállalt (párt-alelnöki, bizottsági elnöki, frakcióvezetői, végül főtanácsadói) szerepeim érzékenyebb tettek a politikai gyakorlat „természettörvényei” iránt, de nem mondhatom, hogy

a Tisztelt Házban zajló események logikája és dramaturgiája lényegesen különbözött volna a reformkori országgyűlésektől. Ezt a fajta „légköri” folytonosságot bizonyára az is magyarázza, hogy a kormányzó párt két vezérszónoka – történészként – a XIX. századi reformkor avatott kutatója volt. Miniszterelnökünk, Antall József Eötvös József politikusi hagyatékáról írt megkerülhetetlen tanulmányokat, házelnökünkben, Szabad Györgyben pedig Kossuth Lajos monográfiáját tisztelhetjük. Nota bene: a magyar XIX. századot is kutató történészek olyan nagy tekintélyű alakjai is az MDF élcsapatához tartoztak, mint Varga János, Katona Tamás, Für Lajos, Kiss Gy. Csaba, Jeszenszky Géza, Granasztói György, diplomatáink között pedig ott volt Borsi Kálmán Béla, Gergely András, Erdődy Gábor és az irodalomtörténész Szörényi László is.

Politikusként ugyanazon „nemzeti hagyományok” örökölhetőségének és átörökíthetőségének a lehetősége foglalkoztatott, amelyeket irodalomtörténészként ismertem meg, és amelyek arra figyelmeztettek, hogy – miként Kölcsey mondta – „nem jó úton kezdtünk a rómaiaktól tanulni”, s hogy múltunk önkritikus feldolgozása nélkül nincs esélyünk történelmünk alakítására.

Kutatásaidban és drámáidban a XIX. század áll a középpontban. Miképp ejtett rabul ez a korszak, és miért érzed elevennek, a ma számára is érvényesnek a tanulságait?

Hogy ne egy rögeszmés „reformkorász” lellezésének tűnjene előbbi mondataim, utalnom kell arra is, hogy az azokat ihlető létszemlélet és politikai ethosz – amelyet számos tanulmányomban értelmeztem – alakulóban volt már az előző írónemzedék legjobbjai (például Bessenyei György és Kazinczy Ferenc, Csokonai Vitéz Mihály, Berzsenyi Dániel és Katona József) életművében, másfelől túlélte a dualizmus, a századforduló, a két világháború közötti évtizedek és a kommunista, szocialista diktatúrák rendszereit is. Filológusként csupán e két korszak magyar irodalmában tett szakmai kirándulásaim tapasztalataival tanúsíthatom ezt, de mivel úgy hozta a sors, hogy részt vehettem saját nemzedékem hírhedtté vált szellemi műhelyének (*Mozgó Világ*) építésében, azt állítom, hogy a Kádár-kori „puha diktatúra” bukásában meghatározó szerepe volt a XVIII. század végétől érlelődő reformkori ethosz újraéledésének.

Új megvilágításba állítod Kazinczy szépségeszményét, Kölcsey gondolkodását, Petőfi és Ady Dózsa-verseit, magát a Dózsa-féle parasztfelkelést, az arisztokrácia reformkori szerepét, a magyar társadalom állítólagos maradiságát, a magyar elit Trianonhoz vezető állítólagos tehetetlenségét. Közismert Kölcsey iránti régi és tö-

retlen érdeklődésed, kutattad, drámát írtál róla. De mi vezetett a Dózsa-témához? Az ő alakja is a XIX. századi szerzőkön átszűrve érkezett hozzád?

Két részre bontanám a választ. Annak az eszme- és irodalomtörténeti folyamatnak, tudniillik, amelynek alakulását a XVIII. század végétől napjainkig nyomon követhetjük, jól megkülönböztethető szakaszai vannak. Szűcs Jenő tézise, miszerint „Egy történeti jelenség gyakran leginkább kontrasztjaiban érthető meg”, különösen érvényes a mi témánk esetében. Mert igaz, hogy a magyar irodalom és a magyar nemzettudat modern kori értéknormái az agg Kazinczy és a fiatal Kölcsey baráti levelezésében érlelődtek meg s váltak követendő eszményekké, de éppoly igaz az is (noha az iskolai tananyag minden politikai érában megkerülte ezt a tényt), hogy a mester és a tanítványa közötti nézetkülönbségeknek is irányzatokat teremtő hatása volt. És nem is csak „széptani” kérdésekben. Míg Kazinczy a közügyektől elhatárolódó írói, művészi magatartás mellett érvelt, Kölcsey a politikában való részvételt s ha kell, a hatalommal szembeni ellenállást is a szellem emberei, az „írastudók” erkölcsi kötelességének tartotta. Jóllehet a kétféle attitűd mögött gyakran élesen szembenálló értékrendek is felismerhetők, az esetükben azonban csak személyiségalkati sajátosságokat különböztethetünk meg. Mert hogy sem morális indítékaik, sem közéleti-politikai hatásuk tekintetében nem állíthatók szembe egymással, azt éppen a két szellemóriás közötti ütközetek végkifejlete: az agg Kazinczy Kölcseyt magasztaló (levelezésében nyomon követhető) nyilatkozatai és Kölcseynek Kazinczyt búcsúztató akadémiai emlékbeszéde bizonyítja.

A Dózsa-témát érintő kérdésed az eddigieknél bonyolultabb problémát is felvet. Közel fél évszázada, hogy a Dózsa-témakört érintő első tanulmányomat (*Petőfi: A nép nevében*) megírtam, és annak is több mint negyven éve, hogy a *Dózsa György és a parasztháború reformkori ábrázolása* című „kisdoktori” disszertációm megjelent. Mivel mindkét dolgozatomban reformkori irodalmi műveket és az azokban felhasznált egykori dokumentumokat, valamint egykorú történettudományi munkákat elemeztem, nem kellett „beleártanom” magam azokba a vitákba, amelyek Szűcs Jenő 1974-es, tudománytörténeti jelentőségű tanulmányának megjelenését követően, éppen az 1970-es évekkel kezdődően éleződtek ki. Ezekben a vitákban a parasztvezérről szóló négy évszázadnyi „szakirodalom” adatainak megbízhatóságát kétségbe vonó, mi több: az 1514-es belháború parasztfelkelésként való interpretálásának tarthatatlanságát állító nézetek is megjelentek. Anélkül, hogy a XIX. századi Dózsa-kép XX. századi korrekciója módszertani és tartalmi elemeinek felsorolásába kezdenék, annyit el kell mondanom, hogy az elmúlt fél évezred során született, a XVI. század Magyarországot rekonstruáló élet- és korrajzok sem politika- és eszme-



történeti, sem szociológiai nézőpontból nem összeilleszthetők. Döntően nem azért, mert lényeges kérdésekben eltért egymástól a kutatók véleménye, hanem mert a múlt egy-egy mozzanatát kisebb-nagyobb tér- és időtávolságból felidéző írásos emlékek rendszerezése és értékelése bizonyíthatóan preconcepciók igazolásául szolgált. E tapasztalat számomra sokkoló hatású volt, ugyanakkor arra ösztönzött, hogy alaposabban tájékozódjam a XX. századi történetfilozófiák dzsungelében. Arra az „iskolás” kérdésre kerestem a választ, hogy léteznek-e egyáltalán egyértelműen dokumentálható és konszenzuálisan értelmezhető történelmi tények.

Jóllehet Várkonyi Ágnes és a fentebb már megnevezett történész tanárain és kollégáim már korábban megtanítottak kételkedni a pozitívista történetírás követhetőségét illetően, és a kételyeim később – főképpen Heidegger, Oakeshott, Habermas, Löwith, Marquard, Bultmann, Foucault és Koselleck történetfilozófiai írásainak hatására – világgépemet is formálták, de az oknyomozó történetírás és a történeti tárgyú szépirodalom kapcsolata elméleti problémáinak újragondolásához a legtöbb segítséget John Lukacs-tól kaptam. A történelmi tudatról és a történeti regényről írott elemzéseiből két tételt emelek ki. Az egyik arra figyelmeztet, hogy „a tudomány és az irodalom, a tény és a regény, a factum és a fictio majd(nem) fekete-fehér szembeállítás” indokolatlan, mert „a fictio – eredeti értelme szerint – nem ábránd, vagy a valóságtól független elképzelés, hanem szellemi alakítás, konstrukció.” Ebből az evidenciából egyenesen következik, hogy

Kulín Ferenc
az MMA
székházában,
2020
Fotó:
Nyikos Zsófia

nem egy-egy „kreált” dokumentum, hanem „a történetírást is elérő XX. századi általános kultúrkrisz” tette vitathatóvá a múltról szerzett ismereteinket és vélekedéseinket. John Lukacs tehát teoretikusként is igazolja naiv olvasói meggyőződésünket, amely szerint – miként a magyar és a világirodalom valamennyi történeti tárgyú művének – a Dózsa-téma XIX. és XX. századi szépirodalmi feldolgozásainak esztétikai értéke is független attól, hogy tényanyaguk szinkronban van-e koruk történettudományával. Petőfi Sándor és Eötvös József, Ady Endre és Juhász Ferenc Dózsa felidéző művei kultúrtörténeti jelentőségének egyedüli titka az, hogy a saját koruk felbecsülhetetlen értékű dokumentumaivá váltak. Míg *A nép nevében* című vers és a *Magyarország 1514-ben* című regény egymást erősítő mondanivalója egy felívelő korszak, a reformkor – korábban egymással szembenálló – politikai irányzatainak összehangolódását tanúsítja, az önmagával is meghasonló Ady és a „mégis-morál” ethoszát képviselő Juhász Ferenc Dózsa-képei a magyarság XX. századi küzdelmeiben elbukó, hinni és tenni akarásával magára maradó hős sorsára emlékeztetnek.

A történelem, főleg a XIX. századi kultúra számodra az a viszonyítási pont, ahonnan kiindulva tisztázhatónak látsz számos aktuális gondunkat. Az ilyen átgondolás tett értékű is. Mint írod: „azok a »balítéletek«, félreértések, rosszabb esetben szándékos csúsztatások és manipulációk, amelyek meghatározzák múltszemléletünket, megzavarják tájékozódóképességünket a jelenben is”. Már a középkorban ráatalálsz arra a mechanizmusra, amely a torzulások fő felelőse. Idézek: „nagyhatalmi rendszerideológiák és rendszermechanizmusok torzították az életvilágot olyanná, hogy – manipulálható indulatkitörésein túl – ne legyen önérvényesítő képessége”. A fő felelős a „nagyhatalmi mechanizmus”, vagy nevezhető birodalmi gondolkodásnak is.

Számomra a XIX. századi kultúra azért fontos viszonyítási pont, mert „aktuális gondjaink” eredete e korszak gondolkodóinak történetfilozófiai látószögéből már éles kontúrokkal kirajzolódott. Utaltom kell arra, hogy figyelmük, érdeklődésük célkeresztjében az az Amerika állt, amelynek politikai viszonyaiban, társadalomszerkezetében és civilizációs dinamikájában már nemcsak az új világ vonzó, csábító lehetőségei, hanem – Európa jövőjét is előrevetítő – kiábrándító ellentmondásai is jól láthatók voltak. Nem itt van a helye, hogy elemezzem az amerikai modell legnagyobb hatású kritikusainak (Chateaubriand, Tocqueville, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Burke) munkáit, csupán két olyan szerzőtől idézek egy-egy mondatot, akik szerint a katasztrófával fenyegető történelmi folyamatok mozgatórugóit nem a társadalmi és politikai intézmények szerkezetében, hanem antropológiai adottsága-

inkban (fogyatékoságainkban?) kell keresnünk. Amerika egyik legszigorúbb XIX. századi bírálója, a költő Baudelaire szerint „az emberi lét legalapvetőbb ellentmondása magában az emberi személyiségben keresendő”, a XX. század neves társadalomtudósa, Daniel Bell pedig megkülönböztette „a technikai szerkezetekben, programokban, sőt intézményekben fellépő [...] meghibásodásoktól azokat a válságokat, amikkel nem tudunk mit kezdeni, mert magában a hitbéli tartalmaikban keletkeznek.”

Hozzátenném: csak addig nem tudunk mit kezdeni ezekkel a válságokkal, amíg nem tudunk kitörni annak a tudománytörténeti tradíciónak a bűvköréből, amely élesen elhatárolta egymástól a transzcendensre irányuló „hitbéli tartalmak” teoretikus problémáit a hétköznapi világának gyakorlati létkérdéseitől. Az a tény tudniillik, hogy napjaink „művelt világának” tudós elitje számára (Bell szerint az USA-ban is!) is követhetetlenekké váltak a civilizációs forradalom fejleményei, szorosan összefügg azzal a másik ténnyel, hogy duális szerkezetű kulturális örökségünkben értékelméleti értelemben is kategorikusan elkülönültek egymástól az emberi személyiség lelki világának egyetemes és a történeti környezetében formálódó karakterének sajátos problémái. Így keletkezett az az egyre jobban táguló és mélyülő rés, amelybe a fékezhetetlen dinamikájú civilizáció – a kultúra felügyelete és a jogrend kontrollja nélkül – be tudott hatolni, és el tudta kezdeni egy új (Agazzi által „technológiai univerzumnak”, Pethő Bertalan fogalomtárában „civilizátumnak” nevezett), dehumanizált világrend kialakítását.

Az ellensúlyt mintha a kultúrák szintézisében keresnéd: „ez a válság nem kezelhető a nagy kultúrák szellemi alkatának, világnézeti alapjainak minden korábbinál intenzívebb kölcsönhatása nélkül”. A gazdasági és ideológiai globalizációnak a szellemi, kulturális összefogás állhat ellen? A társadalomtudományok terén pedig a mostani szociológizáló szemléletet leváltó morálbölcselet? Másként megközelítve: a mostani, alkalmazkodásra épülő élettervet egy hiteles elköteleződésre alapulónak kell felváltania?

Reformkori nagyjaink még nem láthatták azokat a modern/posztmodern civilizációban rejlő kockázatokat, amelyek egész bolygónk kipusztulásával fenyegetnek, de – politikai törekvéseik eredménytelenségét tapasztalva – már a saját korukat is vészterhesnek ítélték. Vörösmarty diagnózisából, amely szerint „Az ember fáj a Földnek”, logikailag csak az következhetne, hogy „Hiába minden: szellem, bűn, erény; / nincsen remény, nincsen remény!” Reformkori irodalmunkat azonban nem ez a gyógyíthatatlannak tűnő székszis, hanem az azzal birkózó „hitbéli tartalmak” tették „viszonyítási ponttá” a magyar kultúrában. Ezeket a tartalmakat pedig nemcsak az a remény táp-

lálta, hogy majd „Egy újabb szellem kezd felküzdeni, / Egy új irány tör át a lelkeken”, hanem az a felismerés is, hogy mi magunknak is meg kell tanulnunk „küzdni / És tápot adni lelki vágyainknak,” és „küzdni / Erőnk szerint a legnemesbékért.”

A „lelki vágyaknak” pedig a „hitbéli tartalmakon” kívül is voltak tárgyai. Hiszen a *Gondolatok a könyvtárban* költője is félreérthetetlenül összekapcsolta azokat a közönségeket teremtő és megtartó „igazság” és „szeretet” eszményeivel. Ugyanarról az ethoszról van itt szó, amely Kazinczynál még „csak” erkölcsi hitvallást jelentett, de Kölcseynél már politikai programmá is vált. Fentebb utaltam már a kettőjük közötti alkati különbségre, de érdemes azt konkrét példával is szemléltetni. Amikor – a XIX. század elején – Berzeviczy Gergely (a kor legnagyobb tekintélyű közgazdásza) arról akarta meggyőzni barátját, hogy a gazdasági racionalitás követelményének kell alárendelni a közügyeket, a széphalmi mester így válaszolt: „Nekem is kell az arany, mert tudom, hogy annak mily haszna van az eszes ember kezében, és anélkül még a kultúra sem haladhat. De én az aranyat nem tartom sem egynek, sem elsőnek azok között, amit keresnünk kell.” Kölcsey másképpen gondolkodott. Ő túl akart lépni azon a dilemmán, amit a materiális és a spirituális javak közötti választás kényszersere okoz. Költőként az Isten kéri, hogy áldja meg a magyart „jókedvvel, bőséggel”, politikusként pedig vég-sőkig küzdött a „haza és haladás” a „szabadság és tulajdon” eszméinek hatalmi érdekeket szolgáló rangsorolása és kijátszhatósága ellen.

A „gazdasági racionalitás” erkölcsi indítékú kritikája ekkor még csak az elméleti diskurzusokban volt tetten érhető, vagy már összefüggött azzal a hatalomszerkezeti változással, amit egy korábbi tanulmányodban a „piaci erők feltartóztathatatlan nyomásának” tulajdonítasz?

A mából visszatekintve jól látható, hogy ugyanazok a „piaci erők” kényszerítették ki a *Himnusz* költőjének idejekorán (1835-ben) történt távozását Pozsonyból, mint amelyek elérték, hogy egy évvel később az uralkodó önkényesen feloszlassa az országgyűlést, és tizenkét esztendővel később semmisnek tekintse azokat a törvényeket, amelyek az ő hozzájárulásával születtek meg a forradalom győzelmét követően. Nyilvánvaló, hogy ebben a döntésben sze-

repe volt egy több évszázada működő „nagyhatalmi rendszerideológiának” is, de hogy ezt az ideológiát a „piaci erők” ekkor már a saját javukra manipulálhatták, az akkor derült ki, amikor – 1848 júniusában – a független magyar kormánynak „be kellett látnia, hogy a birodalom adósságainak törlesztését megtagadó határozata miatt az ausztriai államadósságban érdekelt európai pénzügyi köröket is magára haragította”. Ugyanaz a „rendszermechanizmus” működött Bécsben, 1848-ban, mint Párizsban, 1789-ben, amikor is – erre már a német történésznek, Girtannernek a francia forradalom történetét ismertető könyvét kijegyzetelő tizennyolc éves Kölcsey is felfigyelt – a fizetéseképtelenné vált királyi udvar költségeit fedező „pénzügyi körök” megtagadták az újabb hitelek folyósítását.

A „piaci erőknek”: a pénznek, a tőkének a politika képviselőit alkupozícióba szorító hatalma tehát már a XVIII–XIX. századi Európában is történelemformáló erőként működött, és ebben a státuszában erősödött meg a XX. századi világháborúk után. A hiteltelenné vált politikának már csak néhány évtized adatott, hogy – legalább a világhatalmi erőegyensúly fenntartásában – bizonyítsa saját autonómiájának létjogosultságát, de a XXI. század elő évtizedeiben nyilvánvalóvá vált, hogy a gazdaság világában uralomra jutott tőketulajdonosoknak nagyságrendileg nagyobb erőtartalékai vannak, mint a politikuskoknak. És ezek az erőtartalékok immár nem csupán arra bizonyultak elegendőnek, hogy megerősítsék pozícióikat a gazdaság, a kereskedelem intézményrendszere felett, de arra is (ezt Lyotard-nak a posztmodernről szóló könyvéből tudhatjuk), hogy a hatáskörükbe vonják a civilizáció dinamikáját szabályozó felsőoktatási intézmények és a tudományos kutatások infrastruktúráját is. Befejezésül Teller Gyulát idézem: „Világosan húzódó frontok állnak szemben egymással, s a harcból nem lehet kimaradni!”

Ki tudnál emelni néhány írást, amelyek számodra a legnagyobb örömet okozták, és a legfontosabbak között vannak?

Azok a drámáim állnak hozzám a legközelebb, amelyeket Janus Pannoniusról, Kölcsey Ferencről és Bessenyei Györgyről írtam.

Köszönöm a beszélgetést.

SZEMLE

Történelem és magánélet egy erdélyi
leveleskönyvben

*Édes Imrém! Lelkem, Márikóm! Gróf Mikó Imre
és felesége, Rhédey Mária grófnő leveleskönyve
1848–1849-ből*

ROSONCZY ILDIKÓ

Megbízható útikönyv

Lányi András: *Karátson Gábor*

SZÁNTÓ F. ISTVÁN

„Új rend, rend, end...”

Máté Zsuzsanna *Madách 200 – Láthatóvá tett
laptöredékeim Az ember tragédiájából* című
kiállítása

PUSZTAI VIRÁG

ma
mű

Történelem és magánélet egy erdélyi leveleskönyvben

*Édes Imrém! Lelkem, Márikóm! Gróf Mikó Imre és felesége,
Rhédey Mária grófnő leveleskönyve 1848–1849-ből*

Sajtó alá rendezte Lipthay Endre és Somogyi Gréta, Budapest,
Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár, Országos Széchényi Könyvtár, Kovászna
Megyei Művelődési Központ, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2021, 344 oldal

A leveleskönyv háttere családi és közösségi tragédia. Az utókor ismeri a történet végét. A házaspár levelei szerelemről, feltétlen bizalomról, bensőséges lelki kapcsolatról, a gondviselésbe vetett hitről tanúskodnak, de a sűrűn váltott levelek azt is mutatják, hogy a férj éppen a sorsfordító hónapokban van távol a családjától. 1848–49 Erdélyben járunk.

Az elegáns, szép kivitelezésű kötet több mint másfélszáz levelet tartalmaz alapos bevezető tanulmány kíséretében, amely a levélírók életrajzának felvázolása mellett ismerteti azt az utat is, amelynek során az Erdély történetében kiemelkedő szerepet játszó família hagyatéka, így a családtagok portrégalériája Kolozsvárról egy házasságkötéssel a Nógrád megyei Ludányba, majd onnan a következő nemzedék fiának házasodásával a Veszprém megyei Szépalmásra került. Az 1950-es években aztán az államosítással a gazdag, mintegy hatszáz darabból álló műtárgyegyüttest, a festményeket, a bútorokat, a használati és dísz tárgyakat beszállították a veszprémi Laczkó Dezső Múzeumba, amelynek raktára ma is helyet ad nekik. Az iratok egy részét már 1947-ben a Veszprém Megyei Levéltárba vitték, az a félbőr kötéses könyvecske azonban, amelybe a szóban forgó leveleket bekötötték, és amelyet a leszármazottak ereklényként őriztek, elkerülte az államosítást. Hosszú lappangás után végül a 2000-es évek elején jutott az Országos Széchényi Könyvtár birtokába. De kiknek a leveleiről van szó?

A férj, hidvégi Mikó Imre gróf (1805–1876), a nagyenyedi Bethlen Kollégium egykori diákja, jogvégzett, művelt arisztokrata. Az állami és a társadalmi intézményrendszerben vállalt megbízatásai bizonyítják, hogy már fiatalon köztisztletnek örvend. 1847 októberétől főkincstárnok. 1848 januárjában költözik Nagyszebenbe, az Erdélyi Kincstár székhelyére.

A feleség, Rhédey Mária (1811–1849) nagy múltú erdélyi arisztokrata család sarja. Nagypapa a Marosvásár-

helyen könyvtárat alapító erdélyi kancellár, gróf Teleki Sámuel. Édesanyja, Teleki Mária az olvasás szeretetét ott-honról hozta magával, de lefordította például Hugh Blair anglikán hittudós több prédikációját is. Édesapja a magas tisztségei mellett a Kolozsvári Református Kollégium főgondnokaként is tevékeny Rhédey Ádám gróf.

A házaspár levelezése 1848 januárjában, Mikó Imre Nagyszebenbe költözésével veszi kezdetét. A feleség a kolozsvári mindennapokról, a gyermekekről, de a város fel-forrósodó hangulatáról is beszámol, a férj pedig hivatali munkájáról, a száz városban kialakult kapcsolatrendszeréről és az ottani kisebbségben élő magyarság életéről ír. Családja készül, hogy kövesse Szebenbe, azonban a magánéleti terveket a felgyorsult történelmi idő elsodorja.

Az erdélyi politikai elit számára a talán legfontosabb kérdés ezekben a hetekben Magyarország és Erdély uniójának ügye. Mikó Imrét azonban májusban a császár erdélyi udvari kancellárrá nevezi ki. Bécsbe utazik, hogy elhárítsa a magas tisztséget, átlátja ugyanis, hogy kancellári kinevezésének célja éppen az unió megakadályozásához vezető egyik lépés. Már indulna haza, amikor erdélyi politikusok azt kérik tőle, maradjon, és tekintélyével, személyes jelenlétével támogassa az unió szentesítésének ügyét. Szépen fogalmaz a férjét bár hazaváró, de vállalásaiban mindenben támogató Rhédey Mária 1848. május 28-án írt levelében: „Áldjon is meg Tégedet a nagykegyelmű Isten! Segéljen meg ő maga tiszta lelkű igyekezetekben, s adjon jó sikert egyenes jószívű fáradozásaid- s önmegtagadásaidnak! S akkor osztán majd, Imrém, mikor már öregek leszünk, s elvonulva a világ lármájától csendes békeességben élünk, akkor is örömmel fogunk mostani másokért való magunk megtagadására emlékezni, s azon, ha mindjárt kevés jóra is, lelki gyönyörűséggel gondolni, melyek abból következtek.” Amikor Rhédey Mária ezeket a sorokat papírra veti, és amikor Mikó Imre az unió ügyé-

ben közvetít, az elődeik példáját tartják szem előtt: társadalmi és vagyoni helyzetből adódóan morális kötelesség felelősséget vállalni a szűkebb vagy tágabb közösség érdekeiért, anyagi és szellemi gyarapodásáért – a változó idők kívánalmai szerint a közjóért tenni kell.

A levelekben nyomon követhető, ahogy a férj és feleség reagál a forradalmi változásokra, de szembesülhetünk az örömteli eseményeket kísérő aggodalmaikkal is. Ez utóbbiak Pest-Budán kevésbé voltak érzékelhetők, de Erdélyben az etnikai viszonyok, a románság és a szászág követelései indokolták tettük őket. Októberben pedig megkezdődött a véres polgárháború, a császári katonaság pedig tétlenül szemlélte a védtelen lakosság kegyetlen lemészárlását. Dél-Erdélyben, főleg Alsó-Fehér vármegyében ekkor csapott meg visszafordíthatatlanul a magyarság lélekszáma.

Rhédey Máriának nem adatott meg, hogy idős korában férjével együtt emlékezzék vissza a másokért vállalt „maguk megtagadására” és az abból fakadó eredményekre. Életének legnehezebb éve a bemutatott levelezés időszaka volt. Harmadik gyermeke, az 1847 őszén született, súlyosan beteg Ferenc az elvégzett műtétet követően 1848. március 24-én elhunyt. A családdal együtt élő apja, Rhédey Ádám 1849 januárjában halt meg. Mikó Imre ekkor Bécsben volt. Állapotos feleségét, két gyermekét és nyolcvanéves apósát hátrahagyva 1848 decemberében azért utazott el Olmützbe, hogy memorandum formájában az uralkodó elé terjessze a bécsi kormányzat Erdély-politikájával kapcsolatos kifogásokat, és támogatását kérje a fellángoló polgárháború lecsillapítása, a román felkelők megfékezése érdekében. Rhédey Mária imádkozott férjéért, aki erre a hosszú és veszélyes útra azért szánta el magát, hogy „annyi szerencsétlen embertársainak, kik a vad gyilkosok által éltek minden örömétől megfosztottak, és a legnagyobb szerencsétlenségbe s ínségbe taszítottak, ha lehetséges, bár valamely enyhülést szerezhessen, másokat pedig hasonlóktól megmenthessen”. Mikó Imre igyekezete eredménytelen maradt, ráadásul vissza sem térhetett hazájába. (Számontartották, hogy ő volt az 1848. október 16–17-ei agyagfalvi székely nemzeti gyűlés elnöke.) Olmützben visszafogták, majd Bécsben házi őrizetbe helyezték, ahonnan 1849 októberében szabadult.

Ahogy az amúgy sem gondtalan, betegségekkel nehezített hónapok múltak, és a szülés időpontja közeledett, Rhédey Mária „hagyatkozó búcsúlevelet” írt férjének. Felkészült a legrosszabbra is, hiszen a gyermekági láznak a családból több nő esett áldozatául, így például férje édesanyja, Mikes Borbála is. A kötet megrendítő olvasmánya ez az 1849. február 15-én papírra vetett végahagyatkozás. „Mikor ezen rendeimet olvasod, már akkor én oda-fenn fogok reád áldást esedezni, s tehát most úgyszólván a sír széléről szólok hozzád, s kérlek mindenre, mi szent,

s éltünk minden eltűnt boldog pillanatjára, mérsékelj bánatod! S igyekezz életedet, egészségedet Gyermekeid számára megtartani, mert csak úgy teszel Máriskód szíve óhajta szerént” – írja, majd a gyermekek nevelése ügyében fogalmazza meg gondolatait, kérve férjét, hogy a megszületendő kis „szikra lelket”, ha megmarad, szeresse helyette is. Férjét az osztrák udvarhoz tett útja miatt igyekszik megnyugtítani: „Szemrehányást magadnak ne-hogy csinálj elmeneteledért, mert nekem ugyan mélyen fáj, hogy még egyszer nem láthatlak, de mégis oly tiszta, oly szép, oly nemes volt elmeneteled célja, hogyha még egyszer abba a környülállásba képzelem magamat, megint azt mondanám: »menj, Imrém, menj«, az Isten így akarta, tehát így jobb.”

Rhédey Mária 1849. március 17-én adott életet kislányának. Néhány nap múlva, március 24-én, pontosan kislánya halálának évfordulóján gyermekági lázban elhunyt.

Mikó Imre a szabadságharc leverése után térhetett haza kényszerlakhelyéről. Gyász és szétzilált, egzisztenciális fenyegetésben élő, megfélemlített magyar társadalom fogadta. Az első két év reményvesztett, befelé forduló időszaka után munkához látott. Tudását, képességeit és vagyonát éppen a neoabszolutizmus fojtó légkörében, a szűkre szabott lehetőségeket kihasználva állította nemzeti közössége szolgálatába, és hamarosan az erdélyi magyarság vezető személyisége lett, keze nyomát rajta hagyta Erdély oktatási, kulturális és tudományos intézményrendszerén. Példaként említhető, hogy ma is működik az 1849-ben feldúlt, majd betiltott, de újraindítását általa elért nagyenyedi Bethlen Kollégium, a támogatásával alapított neves középiskola, a sepsiszentgyörgyi Székely Mikó Kollégium vagy a tudományos élet irányítására megszervezett Erdélyi Múzeum-Egyesület. A kiegyezés után az ország területi integritásának helyreállításával közmunka- és közlekedésügyi miniszteri posztot vállalt. Részt vett a Kolozsvári Tudományegyetem alapításában, 1867-től haláláig ő volt a Magyar Történelmi Társulat elnöke. Ahogy biográfusa, Egyed Ákos összegezte, Mikó látta, hogy „hatalmas verseny folyik a birodalom népei között, s Erdélyben a megfogytatkozott magyarságot abban kell segíteni, hogy ne legyen vesztese a versenynek”. Már az 1850-es években többen Erdély Széchenyijét tisztelték személyében. E kitüntető elnevezés Tompa Mihály 1860-ban, Széchenyi István halálakor írt verse nyomán terjedt el a magyar közéletben. Mikó Imre huszonnyolc évnyi özvegyiséget követően, 1876. szeptember 16-án indult szeretett Máriskója után.

Végül ki kell emelni a forrásértékű leveleskönyv bevezető tanulmányát író és a jegyzetanyagot összeállító Liphtay Endre és Somogyi Gréta, valamint a könyv borítóját tervező Vincze Judit kiváló munkáját.

Megbízható útikönyv

Lányi András: *Karátson Gábor*

Szentendre, Budapest, MANK – Kortárs Kiadó, 2022, 140 oldal

Lányi András Karátson-könyve haszonnal forgatható bédekker (noha nem csak az, de erről majd alább) a „Karátson-univerzummal” találkozni, netalántán vele mélyebben megismerkedni óhajtó olvasók számára, mivel az eddigi legátfogóbb képet nyújtja a teljes életműről – a festő-író festészete és festészetelméleti munkássága mellett a regény- és esszéírói, illetve a fordítói működéséről, valamint a közéleti, a Duna-mozgalmakban betöltött meghatározó szerepéről is. E felsorolás már önmagában sejtetheti: nem akármilyen feladatra vállalkozik, aki mindezekről egyidejűleg s lehetőleg érdemben kíván megnyilatkozni. Hogy a tárgyául szolgáló terra (majdnem: in)cognita különös szellemiségében és nyelvi terében Lányi András nemcsak hogy nem tévedt el, hanem magabiztosan tudott tájékozódni, mi több, annak bizonyos szempontú feltérképezését is el tudta végezni (a bédekker alapjelentésének értelmében), igencsak megsüvegelendő teljesítmény. Az összterjedelem valamivel több mint a felét kitevő négy fejezetben („A festészet zárójelbe tett igazsága”; *Egy kálvinista szentképfestő*; „Regényt szerettem volna írni, és mégis bennem valami elfordul a fikciótól”; *Távol-keleti dolgok*) Karátson alkotóművészi pályáivét mutatja be a szerző, a másik négyben („Önmagunkhoz kell visszatérni”; „Magyarul csak hazudni lehet”; „Mi vagyunk az a nemzedék, amely megöli a Földet”; „Hol rontottuk el ilyen rettenetesen?”) pedig a Karátson-életrajz (pontosabban életút) magánéleti, illetve közéleti-politikai vetületeit boncolgatja. Persze, aki kicsit is ismeri a szóban forgó életművet, jól tudhatja, ha valami, hát épp ez az elválasztás a legproblematiszabb benne: az úgynevezett művészi-írói, ha úgy tetszik, a „szakmai” énnak a hétköznapi, a civil (az „ürge”) léttől való különválasztása, hisz hangsúlyosan egy olyan szerzőről beszélünk, aki miközben írta az életét, párhuzamosan meg is élte a műveit. Olyannyira, hogy vele kapcsolatban egyszerre volna értelmetlen és értelmezhetetlen az a – gyakorta a vitapartner lejárását szolgáló – kijelentés, amely egy-egy gondolatot vagy érvet azáltal próbál diszkreditálni, hogy azt csupán az „írói munkásság” részeként aposztrofálja...

Így aztán nem csoda, ha a fentiekből következően a Lányi-könyv műfaját sem tudjuk egykönnyen meghatározni, noha ezt távolról sem kell hiányosságnak tartanunk,

sőt. Hommage? Memoár? Konfesszió? Kordokumentum? Műkritika? Maga Lányi egyébként a szellemi portré műfajmegjelölést érzi a legmegfelelőbbnek: „Nem életrajzot írok (a barátomét a magamé helyett?), hanem szellemi portrét, ebből a szempontból pedig elcampenesedésünknek, vagyis annak, hogy sokáig a magunk szemében is vállalhatatlan életet éltünk – ami megkönnyítette számunkra, hogy életünk súlypontját, igazi énünket mintegy önmagunkon kívülre helyezzük – egy másik következménye, így, visszatekintve fontosabbnak tűnik. Aligha véletlen, hogy a Bovarynék és általában a modern lélekelemző regény szürke, perspektívátlan korszakok szülöttei, amely a gyakorlati cselekvés számára csak kisszerű célokat kínál. Még inkább így van ez abban az atmoszférában, amelyben korlátolt és konszolidált, megváltoztathatatlannak tűnő elnyomó rendszerek alattvalói élnek. Ezek a viszonyok ugyanis kifejezetten kedveznek a befelé fordulásnak, a köznapi realitásoktól való elszakadásnak, és igen alkalmasak alternatív valóságok, magánmitológiák kimunkálására, tanúim erre Kafka és Dosztojevszkij. Karátson festői és irodalmi útkeresése ugyanezt példázza.” Azt hiszem, nem volt felesleges a sokak fülében esetleg furcsán csengő szókapcsolat mellett ide citálnom a könyv 19. oldaláról azt a tágabb szövegkontextust is, amelyben az inkriminált, a műfajjelölő szellemi portré kifejezésre bukkanhatunk. Az idézett pár sor ugyanis akarva-akaratlanul (mondhatnánk: mintegy zanzásítva) sok mindent elővételez abból a szubjektív érintettségéből, amelyet nem csupán a mindenkori befogadónak a befogadás során működtetett személyességével kell azonosítanunk, hanem amelyben, ezúttal, egyféle társalkotói mozzanat megfogalmazódását kell látnunk: „...tényleg olyan lenne, mintha Karátson Gábor írta ezt a könyvet, s nem én róla” (11.).

A legárulkodóbb e vonatkozásban épp az „elcampenesedésünk” kifejezés, így, hangsúlyosan többes szám első személyben – jobb híján persze, mivel a magyar nyelvben nem létezik a duális... (Az életművel még csak most ismerkedők számára mondjuk el, hogy Campen a karátsoni szövegvilág egyik fontos alakja, írói alteregója, akivel 1992-ben „szakít” a szerző, ha hihetünk *Az ötvenhatos regény* erre vonatkozó önvallomásának.) „Elcampenesedni” annyit tesz, mint elvéteni az önazonosnak lenni katego-

rikus imperativusát, ami, Lányi sugalmazása szerint, nem kezelhető elkülönítve a közösségi lét anomáliáitól, mint-hogy az az én és a közösség diszharmonikus viszonyából fakad. Ebből következően a szellemiportré-írás módszer-választását ama kettősség határozta meg a monográfiaíró részéről, hogy egyidejűleg kellett figyelemmel lennie az írói én és az általa létrehozott művek öntörvényűségére, illetve azok intim szférájára, alapvetően meghatározó konfesszionálisukra, ám mindezzel párhuzamosan nem tévesztette szem elől azt a társadalmi közeget sem, amelyre mintegy „ráíródott”, amelybe beágyazódott az életmű, és amelyre kétséget kizáróan direkt módon hatni is akart.

Egyfelől tehát arra a kérdésre kellett választ keresnie, hogy ki volt tulajdonképpen a festő-író Karátson Gábor: próféta? („...nem ismertem embert, aki alkatilag ennyire beillett volna prófétának”, olvassuk az 55. oldalon); karizmatikus vezető? (129.); a par excellence, az „elképesztően” szabad ember? (20.); vagy egy „alapvetően (a dolog lényegénél fogva) dilettáns (magához ehhez az egészhez) nem értő hős”, pontosan olyan, mint e karátsoni jellemzés szerint az általa már-már a rajongásig tisztelt és nagyra tartott Buster Keaton volt, „aki fut helyt (mert mire megy azzal is) a folyton kedvezőtlen körülmények zűrzavarában” (132.). Úgy érzékelem, Lányi András könyvének egyik vezérszólását (akár tudatos ez nála, akár nem) a ki vagyok én?, ki az én? karátsoni kérdéskörének exponálása és szálazgatása adja, amelynek éppúgy részét képezik a magán-életi „zűrök”, mint ahogy a művészi létmód mibenlétére vagy az általa (tudatosan?, kényszerűen?) vállalt közéleti szerep problematikusságára rávilágító alkotói kételyek is. Munkájában emiatt tulajdoníthat Lányi kulcsszerepet Karátson szellemi útkereséseinek, csetléseinek-botlásainak gazdag leírását adó *Ulrik úrnak* vagy épp a(z ön)szembesítő, a Csontváry-örökség kétarcúságával felelő-viaskodó *Peniél – Egy szimbolikus élet értelmezésének megkísértése* című írásának. Mindkét mű megszületése, folyamatos át-és átírásuk, a kiadásukat övező vargabetűk ha talán nem is szimbolikusak, de mindenképp az alkotótevékenység „karátsonos” karakterjegyeit hordozzák magukon. A pálya korai szakaszából származó *Peniél* esetében például ily módon: 1975-ben Karátson felkérést kap egy reprezentatív Csontváry-album előszavának a megírására, mely az eredeti szándéknak megfelelően német és lengyel fordításban is megjelent volna. A nagyszabású tervekből aztán végül úgy nem lesz semmi (úgy értem, semmilyen kézzelfogható megjelenés), hogy közben Karátson vagy nyolcszor is újraírja az esszéjét, egészen a kiadhatatlanságig „javítgatva”, úgyhogy végül mind a szerző, mind a kiadó jobbnak látta, ha közös megegyezéssel elállnak a szerződéstől... De a történet ezzel itt még nem ér véget: amikor aztán a szóban forgó írás 1989-ben nyomtatásban először

megjelenik a 2000 című lap hasábjain, a szerző e jeles eseményhez az alábbi kommentárt fűzi: „[a Csontváry-tanulmányt] 75-ben nem adták ki, azzal jártam rosszul, most azzal járok rosszul, hogy kiadják, ha ki se adnák, most sem, még rosszabbul járnék”... Bár speciel sem ezt a történetet, sem pedig a hozzájuk fűzött Karátson-komentárt ez alkalommal nem hozza szóba, Lányi igazából nem szorul rá az efféle sztorizgatásra: nélkülük is képes részesévé tenni bennünket annak a belső drámának, amelytől Karátson alkotótevékenysége mindvégig elválaszthatatlan volt.

A szellemiportré-író nemcsak azzal a Karátsonnal való szembenézést tartja megkerülhetetlennek, aki már tizen-négy évesen találkozik az identitásprobléma rettenetével („nem vagyok” – idézi Karátson könyvének 45. oldalán –, „eleven testben szemlélem saját hiányomat”, s közben pedig nem győz csodálkozni azon, „hogyhogy nem ezzel van elfoglalva mindenki” – vagyis saját nemlétének a kérdésével), hanem, másfelől, azt is világossá teszi, hogy Karátson esetében aligha úszható meg a történelem ódiu-mával való szembenézés. Neki ugyanis nem adatott meg a posthistoire életérzésének kényelme vagy, ha úgy vesszük, virtualitása: a II. világháború, 1956, a „létező”, a „genszterváltás” időszaka mind-mind alapvetően befolyásolták Karátson én- és öntudatát, énje és a társadalom közti interakciókat. Ezért, ha érdemben kívánunk szólni róla, sugallja Lányi, akkor nem feledkezhetünk meg a „mozgalmár” Karátsonról, a közéleti szereplőről sem, mi több: a történelemformálóról, kivált, mert írónak s pláne festőnek ez a szerep igen-igen ritkán adatik meg az életben. Hogy Lányi számára mennyire meghatározó ez az optika az életműhöz való közelítésben, arról a könyv introitusa tanúskodik, amely egy 1989-es Karátson-előadás emlékét idézi fel a Fidesz Akadémián (éppen ott, s ez is mennyire szimbolikus, ahonnan anno az egyetem fura urai ötvenhatos tevékenysége miatt Karátson eltanácsolták, vulgo: kirúgták!), az ELTE jogi karán, a zsúfolásig megtelt auditórium hallgatósága előtt. (Főpróbájaként talán a néhány évvel későbbi eseménynek, immár a Kossuth téren, ahol nem csupán pár tucat vagy egy-két száz, hanem majd több tízezer ember zsúfolódik össze, hogy hallgathassa őt? Lányi könyvének egyik elvitathatatlan értékét épp az „oral history” adja, a hiteles szem- és fültanúi beszámoló, a történeti emlékezet gyarapítási szándéka, amelyért nem csak a jövőendő történészei lehetnek hálásak, akik a rendszerváltás körüli időszak eseményeit vagy a Duna-mozgalom politikatörténeti aspektusait kutatják majd – ha kutatják...) A „történeti hűség” elvárásainak való megfelelni akarás hangsúlyozása mellett e felütés a Lányi-könyvet mélyen meghatározó személyes érintettségéről úgyszintén tanúbizonyságot tesz: ez az ominózus keddi nap, 1989. április 11. kora estéje ugyanis

dramaturgiaiilag perdöntő szereppel bír a könyv előtörténetének vonatkozásában is, hisz Lányi életébe ekkor lép be Karátson, hogy ott is maradjon az elkövetkező évtizedekre, máig, a szóban forgó „vallomásos” könyv megszületéséig. Természetesen nem tudhatjuk, faktuálisan valóban így történt-e meg a találkozás a „Karátson-világgal”; a könyv talán nem is annak körülményeit, hanem magát a találkozást, a személyes érintettséget kívánja hangsúlyossá tenni, az eseményjelleg – esetlegességeivel együtt. (A szellemiportré-író például finoman szólva sincs elragadtatva Karátson akkori előadásától: „...már alig tudtam figyelni” – olvassuk a 7. oldalon – „annyira ideges lettem. Térj már a lényegre, gondoltam. A közönség egy része zavartan fészkelődött, de tulajdonképpen lenyűgözve – vagy csak meglepetten – hallgatták a kanyargós elbeszélést”... Csak érdekességképp, de gondolatmenetünkől mégsem egészen elrugaszkodva teszem hozzá, hogy ez a „kanyargós elbeszélés”, a *Paj-csang és a rókatündér* később aztán kétszer is megjelenik nyomtatásban, ugyanazon cím alatt két, különböző változatban, ám mindezzel együtt is legfeljebb csak benyomásaink lehetnek az azon az ominózus esten elhangzottakról, hisz már maga az első megjelenés is, ahogy Karátson fogalmaz: „újraírt”, csupán az „előadás felhasználásával készült változat”...) Másként közelítve, Lányi nem pusztán „olvassa” – egy s más posztmodern teóriák szerint a talán nem is létező – „szerzőt”, hanem a hatása alá kerül, viaskodik és perlekedik vele, felvillanyozódik általa, máskor meg épp feldühödik: egyszóval maga is részese lesz a (nem a teatralitás szinonimájaként értett, hanem a vérre menő) emberi dráma kisugárzásának, az életszituációk drámaiságának. Ebben az értelem-

ben igazi „romantikus” könyvnek tekinthetjük Lányi András munkáját: az egyszerre esendő, a csetlő-botló, a mismásoló aktort, vele együtt pedig a sorsát felvállaló auktor állítva könyvének középpontjába; az „együtt-létezés” és az „együtt-filozofálás” dinamikájából építkező, „eleven és társas” mű született meg a keze alatt, egykor valamelyik Athenaeum-töredék megfogalmazta, az alkotótevékenység apriori lezárhatatlanságának s egyben az egyetemességre törekvés kívánalmának megfeleltethetően.

Mindez magyarázat is lehet arra, miért lovagolunk ennyit a monográfiaíró kilétén, illetve a tárgyához fűződő speciális viszonyán, amit „normál” esetben valószínűleg szóba se kellett volna hoznunk. De e mostani távorról sem ilyen eset: ritkán találkozik ugyanis két, ennyire fajsúlyos szerző ennyire eltérő szerepkörben, de a látszat ellenére mégis a szellemi „barikád” egyazon oldalán. Ezért kerülheti ki Lányi a mimikrit, hogy az elfogulásmentes monográfiaíró szerepében tetszelegjen: „Én [...] azokat az eseményeket és eszméket fogom bemutatni, amelyek minket összehoztak, Karátson Gábor munkásságából pedig annyit, amennyit én megértettem belőle. Ha tudnék, sem akarnék néhai barátomról életrajzíróhoz illő távolságtartással beszélni, vagy tudományos igénnyel »értékelni« műveit”, szögezi le a félreértések elkerülése végett már könyve legelején. Az csak hab a tortán, hogy, mint írásom elején említettem, Lányi így is megbízható bédékkert tud átnyújtani a Karátson-világ iránt érdeklődők számára. Ám egyúttal azt is sugallja, hogy, Heideggert parafrázálva, valójában nem az a kérdés, hogy, így vagy úgy, a szerző és a műve kerüljön közelebb hozzánk, hanem az, hogy mi akarjunk hozzátartozni ahhoz.

„Új rend, rend, end...”

Máté Zsuzsanna *Madách 200 – Láthatóvá tett laptöredékeim*
Az ember tragédiájából című kiállítása

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeménye a legsokrétűbben értelmezett és elemzett, ugyanakkor a legtöbbet illusztrált és legtöbbször előadott magyar irodalmi mű, amely minden művészeti ág, a film, a zene, a színház vagy a képzőművészet terén is folyamatos reflexiókat vált ki, művészeti és irodalmi transzformációk százhatvan éve tartó sorozatát.¹ E filozofikus alkotás 1862. január 12-i megjelenése óta foglalkoztatja a gondolkodókat és művészeket, hiszen a lét alapkérdéseit boncolgatja, az emberi útkeresés fellángolásokkal és csalódásokkal, élményekkel és gyötrelmekkel, rátalálásokkal és elengedésekkel teli folyamatát jeleníti meg. Az olyan sorai, mint például a „Mondottam, ember: Küzdj és bízva bízzál!” – a legismertebb irodalmi idézeteink közé tartoznak.

A *Tragédiára* adott reflexióknak izgalmas és rendhagyó példáját mutatta be egy önálló kiállítás, amely a szegedi Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtárban debütált 2023 márciusában.² Az alkotó, Máté Zsuzsanna 2008 óta alkot olaj- és vegyes technikájú képeket, mégsem tartja magát képzőművésznek. Pedig érzékeny vizuális kifejezőmóddal és sokrétű technikai tudással rendelkezik, Szegeden, Budapesten, valamint Párizsban is szerepeltek alkotásai különböző csoportos kiállításokon, és önálló kiállítása is volt.³ Olajfestményeit a szimbólumok és a filozófikum kombinációja jellemzi, a filozófiai és metafizikai gondolatok képi megjelenítésére és az archaikus szimbólumok újraformálására törekszik. Vegyes technikájú képei a szó-kép interreferencialitásán, illetve lírai inspirációkon alapulnak. Jelen alkotásai pedig attól érdekesebbek és különlegesebbek – alkotójuk Madách Imre életművének egyik legismertebb kutatója –, hogy több évtizedes munkával a háta mögött kivételesen széles horizontú tudással rendel-

kezik a madáchi életműről és főművéről, ismeri és átlátja a *Tragédia* keletkezési hátterét, szerkezetét, összefüggéseit, motívumait, filozófiáját és maig tartó értelmezéstörténetét is. *Az ember tragédiája a művészetekben – az összehasonlító művészettudomány felől* című könyvének kutatási folyamata során e mű hatására született, igen eltérő műfajú és médiumú művészeti transzformációkkal is szembesülve érzett késztetést arra, hogy reflexióit vizuális formában közvetítse. „Együttal arra is inspiráltak e műalkotások, hogy magam is részt vegyek a szabadabb és divergens jellegű újraértelmezések folyamatában és már nem kizárólagosan az esztétikai, a művészetfilozófiai valamint az irodalomtudományi diszciplínák nyelvén folytassak dialógust Madáchról és remekművéről, hanem – ha csak töredékes szegmentumokban is – megkíséreljem a művészet nyelvén is, egy másik – vizuális – médiumban alkotóként” – írja.⁴ A képeiből született kiállítási anyag mutatja, hogy érdemes volt.

Máté Zsuzsanna esztéta és irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz-Művészettörténet Tanszékének habilitált tanára, művészetfilozófiai és esztétikai, filozófiai és etikai kurzusokat tart, alapítója és vezetője az SZTE JGYPK Művészetelméleti és Művészetpedagógiai Kutatócsoportnak, törzstagja és témavezetője az SZTE Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskolának. Tizenkét monografikus, illetve szakkönyve jelent meg, tizenhét tanulmánykötetet szerkesztett, 288 művészetfilozófiai, esztétikai és irodalomesztétikai tanulmányt publikált. 2011-től a Magyar Tudományos Akadémia, 2020-tól pedig a Magyar Művészeti Akadémia köztestületi tagja. 2010-ben Madách Imre-díjjal, 2020-ban pedig a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának Cs. Szabó László-díjjal tüntették ki művészettudományi

¹ Máté Zsuzsanna elsőként nyújtott szintetizáló, teoretikus és egyúttal összehasonlítóan is elemző áttekintést *Az ember tragédiája képző-, zene-, színház- és filmművészeti, valamint szépirodalmi transzformációiról* 2023-ban megjelent könyvében. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az ember tragédiája a művészetekben – az összehasonlító művészettudomány felől*. Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2023

² Második önálló kiállításának anyagát *Az ember tragédiája a művészetekben...* című kötet utolsó fejezete és *Képmelléklete* is tartalmazza. Uo., 119–125., 148–174.

³ Első önálló kiállítása *Kép-kísérletek* címmel a szegedi Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár Kiállítótermében volt, 2022-ben. Kiállított alkotásainak önreflexív és elemző leírását a *Kultúr-művészetfilozófiai és esztétikai továbbgondolások* (Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2021) című könyvének *Lábjegyzetek kép-kísérleteimhez* című fejezete, alkotásainak fotóit pedig könyvének *Képmelléklete* is tartalmazza. Uo., 125–133., 143–155. <https://mek.oszk.hu/22200/22271/>

⁴ MÁTÉ: i. m. (2023), 119.

és esztétikai tevékenysége elismeréseként. Életműve számos szállal kötődik a Madách-kultuszhoz. Alelnöke a Madách Irodalmi Társaságnak, másfél évtizede szerkesztője a Madách Szimpózium-köteteknek, két Madách-tanulmánykötet és két Madách-monográfia szerzője.

A *Madách 200 – Láthatóvá tett laptöredékeim* Az ember tragédiájából című tárlatán tizenöt alkotásból álló képsorozatot mutatott be, köztük hat olajfestményt, hét saját fotón alapuló, átfedéses, réteges technikával készült fotomontázst és két számítógépes grafikát. Az azonos méretű vászonra nyomtatott alkotások azonban a műfajok különbözősége ellenére egységes képet mutatnak, amit a rajtuk szereplő szövegek is erősítenek: Madách kéziratának részletei autentikusan jelennek meg rajtuk.

A kiállítás címe sokat elárul a művészi koncepcióról. A „láthatóvá tett” kifejezés többféleképpen értelmezhető. Máté Zsuzsanna láthatóvá, tehát olvashatóvá tette a szöveget a vásznon, és láthatóvá, tehát vizuális jelek halmozaként, képi kompozíciós elemként is értelmezhetővé tette a textust, Madách kézírását autentikusan is szemléltetve. Harmadrészt, a szöveghez kapcsolódó, festett, fotografált, megrajzolt vizuális objektumokkal tette láthatóvá a szöveg tartalmát. Természetesen a láthatóvá tétel e harmadik dimenziója a legsubjektívebb, hiszen ez az alkotó szemszöge, amely azt mutatja, amit ő lát az adott szövegrészekben, és láthatóvá kíván tenni, ki akar emelni belőlük. Izgalmas játék a képeket alkotó és az azt értelmező néző számára is, hiszen a verbális és a vizuális médium együttesen, interreferencialításában érvényesül, miáltal a kép felől is értelmezhető a szöveg, vagy fordítva, a szöveg

felől is értelmezhető a kép. Ugyanakkor a képek a szövegtől függetlenül, önállóan is léteznek.

A „laptöredékeim” kifejezés értelmezéséhez érdemes elmerülni a kézirat történetében. Az első változatot Madách elküldte Arany Jánosnak véleményezésre, akit lenyűgözött a mű filozófiája, szerkezete, de a verselést, stilisztikát illetően bőven akadtak megjegyzései, és számos helyen belejavított a kéziratba. A szöveg az első megjelenés után is alakult, hiszen 1863-ban, „Második, tetemesen javított kiadás” megjelöléssel jelent meg. Máté Zsuzsanna úgy döntött, hogy alkotásain az eredeti, első, kalligrafikus kézírást jeleníti meg, a madáchi és az Arany János-i áthúzásokkal és javításokkal együtt (utóbbiak láthatók például a 2., 7. és 11. képen). E százötven, teleírt lapból álló kéziratból választotta ki azokat a „töredékeket”, amelyek mozaikszerűen, de mégis átfogóan mutatják be a *Tragédia* koncepcióját, üzenetét. A válogatás részben szubjektív, hiszen az alkotó saját értelmezése szerint választotta ki a szerinte legfontosabb gondolatokat, ugyanakkor esztétához és művészetfilozófushoz méltón azt is figyelembe vette, hogy mely részek gyakoroltak legnagyobb hatást az utókorra, melyek formálták a mű emlékezetét, és szolgálhatnak legnagyobb tanulságul korunk embere számára. Ezáltal a kiállítás nem csupán művészi élményt nyújt, de elgondolkodtat, és társadalom-lélektani látéletet is kínál a minket körülvevő világ értelmezéséhez.

A képsorozat reflektál többek között arra a ritmikus-ságra és párhuzamosságra, amelyekkel Az ember tragédiája ugyanazt a gondolatot ismétli: a lelkesedés és a küzdés folytonosságát, majd a csalódást, az aktuális eszmei tartalom

Máté Zsuzsa:
15/7. Rómában
– Hit (kereszt),
Remény
(horgony)
és Szeretet,
2021
A szerző
tulajdona

PÉTER APOSTOL

Legyen hát céld: Istennek dicsőség,
Magadnak munka. Az egyén szabad
Érvényre hozni mind, mi benne van.
Csak egy parancs kötvén le: szeretet.



eltorzulását és elbukását. Máté Zsuzsanna sorozatának kompozíciója is ellentételező és ismétlődő pillérekre alapoz, megidézve a *Tragédia* bizonyos szerkezeti sajátosságait is.

Ilyen kettős, ellentétes pillérpár a keretként is funkcionáló, ugyanazt a motívumot felhasználó, a teremtetést és a paradicsomon kívüli létet megidéző nyitó és záró grafika, amelyek domináns tónusa a lila: ez a spiritualitás, a titokzatosság, a bűnbánat és a várakozás színe. Pillérpárnak tekinthető a 2. és a 13. kép is, amelyek fotón mutatnak meg egy Lucifer arcát idéző, göcsörtös fát. A fotók ugyanazt a témát ábrázolják különböző évszakokban fotózva, utalva az Úrtól kapott két, megátkozott fára vagy épp a Paradicsomban álló első és az azon kívüli utolsó fa víziójára.

Ugyancsak párba állítható a 7., *Rómában – Hit, Remény és Szeretet* című, Péter apostol szavait idéző fotómontázs és a 8. *Konstantinápolyban – Önátok* című, a megvalósítás során mérhetetlenül eltorzult, a vallásos dogmák igazáért véres keresztes hadjáratokkal és inkvizíciókkal harcoló, a kereszténység alapelvét, a szeretetet megtagadó kort idéző kép.

Szintén egymásra felel a 11. és 14. számú, parafrazeáló kép, ugyanakkor a *Tragédia* alkotójára, Madách Imrére, a költő szerelmi életére, tágabban a férfi–nő kapcsolatra is utalnak. A 11. *A falanszterben – Madách, a Poetaphilosophus* című kép párja az örök női eszményképet megjelenítő 14. *A Paradicsomon kívül – Az Úr igazsága* című olajfestmény. Hasonló pillérpár a bölcsélet fogalma köré építő 3. és 9. kép, *A paradicsomban – Az első bölcselő* címet viselő fotómontázs és *Prágában – A bölcsélet* című festmény. A figyelmes szemlélő magát az alkotót is felfedezheti a 3. képen, játékosan Éva bőrébe bújva, akinek mondatai kapcsán Lucifer megjegyzi: „Lám, megjelent az első bölcselő! / Nagy sor jövend utánad, szép hugom...” A képen látható kéziratöredék egy sokat idézett sorral zárul, amely az önirónia jelenlétét is felfedi a képen: „A tett halála az okoskodás.” A párját jelentő 9. kép a tudás végtelenségére és a megismerés emberi határoltságára is utal.

Noha Máté Zsuzsanna képsorozata kiemeli és vizuálisan megjeleníti a *Tragédia* legsarkalatosabb pontjait, mégsem tekinthető a hagyományos értelemben vett illusztrációknak.

Annak ellenére, hogy a *Tragédia* a magyar irodalom legtöbbet kommentált, értelmezett és legnagyobb szakirodalommal bíró remekműve, a hozzá készült illusztrációk története mutat néhány furcsaságot. Varga Emőke felhívja a figyelmet például arra, hogy Zichy Mihály ikonikus rajzsorozata után mintegy fél évszázadon át senki

sem vállalkozott a feladatra, noha ez az időszak – 1886 és 1935 között – a képekkel díszített könyvek aranykorára esett. 1935-ben azután Buday György metszette fába a drámát. Varga Emőke ezt a hosszú szünetet a következőkkel magyarázza: „A megkésett folytatáshoz, azonban, úgy véljük, hozzájárult a *Tragédiának*, mint az illusztrációk pretextusának egy poétikai jellemzője is: Madách drámai koncepciója bár erőteljes inspirációt ad a mindenkori vizuális transzformációhoz, költői nyelve az ábrázolt/hivatkozott látványi elemek és kinetikus folyamatok kiépülését gyakran visszatartja, a művészt »magára hagyja«.”⁵ Absztrakt műről van szó, amely erőteljesen épít az olvasó gondolataiban képződő képekre, de a részletekkel kevésbé törődik. Varga Emőke ugyanakkor utal arra is, hogy a kevésbé diszkurzív és szöveghű, ám képi mivoltukban teljes illusztrációk a legemlékezetesebbek. Kass János rézkarcaiban az interreferencialitás különleges intermedialis absztrakciókon keresztül valósul meg. A grafikus művészi felfogása, paradigmája egészen más, mint Madách Imréé, a lét értelmére rákérdező, a megismerést magát tematizáló megismerési folyamatot mégis hasonlóképp adják vissza.

Máté Zsuzsanna képei nyilvánvalóan nem illusztrációként, inkább reflexióként funkcionálnak, és nem arra születtek, hogy a szöveg mellé helyezték őket, mivel a textus töredékeit inkább ő maga emeli be az alkotásaiba. Az absztrakció ugyanakkor nála is kulcsfogalom az értelmezéshez. Az illusztrációkat többnyire jellemző szemléltető funkciót úgy kerüli el, illetve bővíti ki, hogy a valóság konkrét elemeire épít, történelmi korokat kapcsolva össze. A fotómontázsok izgalmas időutazást kínálnak: az 5., *Egyiptomban – A látomás valósága* című képen például egy múzeumban fekvő fáraómúmiaként jelenik meg Ádám, összekötve az ókori Egyiptomot Madách korával és a miénkkel is, amelyben a múzeumi kiállítást megrendezték, és amelyben az alkotó fotója is készült. E valóság-elemek és időkapcsok hangsúlyozzák a *Tragédián* átívelő fikatív, irodalmi műtörténelem jelentőségét és folytathatóságát. (E törekvés rokonítható Jankovics Marcell ötletével, aki animációs filmjében a londoni szín óriáskerék-motívumát időkerékké formálja, amely a néző elé gördíti a XX. század szereplőit is.) Hasonló működést mutat a 6. kép, amely egy római katakombában Szent Pétert ábrázoló freskójáról készített fotó segítségével jött létre, és a *Rómában – Kor-körkép: múltban és a Jelenben* címet kapta. Arra a madáchi gondolatra reflektál, hogy az istenszobrok elporladnak, „s új istent nem találsz, mely a salakból újra fölemelne”.

⁵ VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Bp., L'Harmattan, 2012, 181.

A londoni színt megidéző 10. kép William Hogarth *Southwark Fair* című rézkarcának reprodukcióját használja alapként, amely ott függött Madách – csak oroszlan-barlangként emlegetett – dolgozószobájának falán is. Nem véletlen, hogy Máté Zsuzsanna a *Jelen* alcímet adta a képnek, noha az ahhoz felhasznált, vásári árusok és mutatványosok kavalkádját ábrázoló grafika még 1734-ben készült. A rá illesztett szövegek azonban a fogyasztói tömegtársadalom és az elidegenedés kultúrájának gyökereit fedik fel, amelyeket már Madách is érzékelt, és a falanszter víziójához is elvezettek.

A képsorozat tehát elképesztő mennyiségű utalást, szimbólumot, párhuzamot, parafrázist, gondolati játékot vonultat fel – akárcsak maga a *Tragédia*. Többek között ettől válik méltó és egyben különleges, egyedi reflexióvá. Ugyanakkor a kiállítást megtekintő befogadót sem hagyja unatkozni, hiszen aki elmélyül a képekben, folyamatosan rácsodálkozhat a bennük rejlő érdekességekre, utalásokra és egyedi látványvilágra, miközben közelebb kerül Madách főművének megértéséhez is. Máté Zsuzsanna a legnagyobb alázattal nyúl a témához, és tiszteleg a *Tragédia* kultusza előtt.

Egyetlen helyen játékos, de gondolatébresztő továbbírást is vállalt: a 11., *A falanszterben – Madách, a Poeta philosophus* című olajfestményén folytatta Madách szövegét. Az idézett szövegrész utolsó sorának szavait írja tovább, de a betűk színének feketéből kék tónusúra változtatásával jelzi, hogy a szemlélő itt egy kéziratolvasó óvatos megjegyzését, írásos reflexióját láthatja. Az „Ez új rend” szövegrészt ismétli egymás alá írva, egyre kevesebb betűt használva: új rend, rend, end. Ezt látva a szemlélő asszociálhat a napjainkra is jellemző falanszterszemléletre, egyformaságra, a taposómalomba történő beállásra, a fogyasztói társadalom emberének sokszínűséget hirdető, valójában elszürkülő és egydimenzióssá váló világára, uniformizálódására, amely a véget jelenti a szabad szellemű és akarátú, teljes életet élni kívánó, alkotó ember számára, ráadásul azt is csak divatosan, angolul, a globalizáció világnyelvén megfogalmazva: end. Másfelől ez a szavakkal történő játék utal arra, hogy az Urat elhagyó és az Úr által magára hagyott Ádám eszméi a különböző társadalmi berendezkedésekben a történelem folyamán sorra eltorzultak és megbuktak – és ez maga az ember és az emberiség tragédiája.

Máté Zsuzsa:
15/10.
Londonban –
A Jelen Madách
szobájának
Hogarth-
rézkarcán,
2022
A szerző
tulajdona

LUCIFER

Ah, Ádám! itten minket emlegetnek,
Csak szép dolog, kinek olyan szerep
Jutott, hogy még hat ezredév után is
Mulat felette a vig ifjuság. -

Én éppen a torzban gyönyörködöm.
Az emberarcra egy majomvonas;
A nagyszerű után egy sárdobás;
Ficamlott érzés, tisztos szörrihu;
Kéjhölgytől a szemérem szözata;
Tömjénezése hitványnak, kicsinynek;
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek:
Feledtetik, hogy országom veszett,
Mert új alakban újraéledek. -

ÁDÁM (egyik zenészhez)

Miért bánsz így a művészettel, ember!
Mondd, tetszik-é, amit húzasz, magadnak?

A ZENÉSZ

Dehogy tetszik, dehogy! Sőt végtelen kín
Ezt húzni napról napra, s nézve nézni,
Miként mulatnak kurjongatva rajta.
E vad hang elhat álmaimba is.
De mit tegyek, élnem kell, s nem tudok mást.

A NYEGLE

Egymást szedtük rá azzal, hogy tudunk:
Most a valónál mind elámulunk.



Csejte Dezső – Juhász Anikó

*Művészet és természettudományok összefüggéséről
Oswald Spengler fő művében, A Nyugat alkonyában*

A kultúrtörténet számos alakja próbálta elméleti igénnyel tisztázni a természettudományok és a művészet kapcsolatát. Oswald Spengler – a végső formáját száz esztendeje, 1923-ban elnyerő – *A Nyugat alkonyában* keresett választ e kérdésre. Hogy megértsük, jelenkorunkban milyen viszony van a természettudományok és a művészet között, előzetesen saját kultúránk és civilizációnk – ahogy Spengler nevezi a nyugati (fausti) kultúrkör – jellegzetességeivel, formanyelvével kell tisztában lennünk.

Bókay Antal

*Bioanalízis – a biológia pszichoanalitikus poétikája
Százötven éve született Ferenczi Sándor*

A tanulmányíró azt a természet- és lélekkapcsolatot rekonstruálja, amelyet Ferenczi Sándor (1873–1933), az iskolát teremtő orvos, pszichoanalitikus az emberi létezés ontológiai alapjának tekintett. A természet alatt az élet személyes-testi (ontogenetikus) materialitása éppúgy értendő, mint az ember előtti élet biológiai története, a filogenetikus alakulás belső megismétlődése. Ferenczi mindkettőnek, ontogenezisnek és filogenezisnek pszichoanalitikus olvasatát adta.

Nagy Csilla

*Viszonylagos távolság
Természettudomány és szövegszervezés Nemes Nagy Ágnes költészetében*

Nemes Nagy Ágnes költeményeiben ritkán jelennek meg a humán létezés motívumai. Líranyelvének lényegi sajátossága, hogy a világ általános működését meghatározó tényezőket (tér, idő, anyag, mítosz) helyezi a középpontba, tehát nem az emberek, hanem a tárgyak, a környezet, a flóra és a fauna közötti kapcsolódási vagy elválasztópontokat látta. Ebből adódik verseinek töredezettsége és sűrítettsége, amely a késő modern magyar költészet térpoétikájával áll hatástörténeti kapcsolatban.

Stumpf-Biró Balázs

*Átalakuló világ
Minden fontosabb annál, ami mindennél fontosabb*

Az ember látja a létét fenyegető globális katasztrófák előjeleit, mégis mindennapi ügyeivel foglalkozik – a megnyugtató tudatlanság állapotában. Csakhogy napjainkban már lehetetlen figyelmen kívül hagyni azokat a krízisjelenségeket, amelyek Magyarországon és a nagyvilágban tapasztalhatók. A szerző áttekinti a rendszerszintű összeomlás öt fokozatát, amelyek egymást követnék a Föld egészét érintő környezeti katasztrófa esetén. Végül a globális válság megértésének szakaszait ismerteti.

Dede Franciska

*Magyar írók otthonukban
Az Új Idők sorozata 1903–1913*

Az *Új Idők* című szépirodalmi, művészeti és társadalmi hetilapban jelentős szerephez jutottak az illusztrációk. A fényképek különösen fontosak voltak az újság 1903-ban indított sorozatában, amely 1914-ig közel negyven magyar író otthonába vezette be az olvasókat. Az *Új Idők* széles, de nem hiánytalan tablót készített a korabeli magyar irodalomról. A tanulmányíró azt bizonyítja, hogy a kezdeményezésnek voltak előzményei az európai és a hazai sajtóban, de megvalósítása több egyedi vonást is mutat.

Kovács Adrienne

A feketekerámia ősi és új útjai

Ma már kevés helyen készül feketekerámia. A nádudvari Fazekas családban tíz nemzedék mesterségbeli tudása hozta létre azt az alapot, amely egy generáción belül több alkotót indított útjára. Ifj. Fazekas István kerámiái is hordozzák az ősi technikát, de egyszersmind modern alkotások is. A szerző arra keres választ: vajon miként maradhatott fenn e hat-nyolcezer éve változatlan módszerrel készülő tárgy, és mi szükséges ahhoz, hogy a feketekerámia itthon és szerte a világban sikeres legyen?

Csatári Bence*A XX. és a XXI. század Bánk bánja**Negyven éve mutatták be az István, a királyt*

Az *István, a király* című rockopera 1983. augusztus 18-i királydombi előadása óriási közönség- és üzleti siker lett. A kor-dokumentumok és beszámolók arra utalnak, hogy a Kádár-rendszer kultúrpolitikája érdekelt volt a mű bemutatásában és elismerésében. Azonban a nézők-hallgatók nemigen törődtek a rockopera vélt aktuálpolitikai üzenetével, inkább a nemzeti függetlenség ünnepét látták benne. A tanulmányíró a negyven évvel ezelőtti bemutató előkészítésének és diadalának történetét ismerteti.

Ungvári Judit*Sokféleség és egység összhangzata**– egy színházi találkozó színei „...sárból, napsugárból összegyúrva” I.*

Az idei Madách Nemzetközi Színházi Találkozó a Színházi Olimpia miatt különleges, másrészt a költő születésének bicentenáriuma szimbolikus keretet ad a rendezvényfolyamnak. A programsorozatban három – olykor fedésbe kerülő – fő téma rajzolódott ki: a háború tragédiája, az ember ökológiai felelőssége és Kelet–Nyugat párbeszéde. Néhány előadás eltért e hármas tárgykörtől, de ezek is aktuális témákat jártak körül. A szerző tematikus bontásban ismerteti a legemlékezetesebb bemutatókat.

ABSTRACTS**Csejte, Dezső – Juhász, Anikó***On the Relationship Between Art and Science in Oswald Spengler's The Decline of the West*

Many scholars of cultural history have attempted to clarify the relationship between the natural sciences and art. Oswald Spengler sought an answer to this question in his *The Decline of the West*, which took its final form a hundred years ago, in 1923. If we are to understand the relationship between the natural sciences and art in our time, we must first clarify the characteristics and formal language of our own culture and civilization – the Western (Faustian) culture, in Spenglerian terms.

Bókay, Antal*Bioanalysis – the Psychoanalytic Poetics of Biology**Sándor Ferenczi was Born One Hundred and Fifty Years Ago*

The author reconstructs the nature–psyche relationship that Sándor Ferenczi (1873–1933), one of the founders of psychoanalysis, considered the ontological basis of human existence. By nature is meant the personal-physical (ontogenetic) materiality of life as well as the biological history of pre-human life, the internal repetition of phylogenetic development. Ferenczi offered a psychoanalytic reading of both ontogenesis and phylogenesis.

Nagy, Csilla*Relative Distance**Natural Science and Text Organization in the Poetry of Ágnes Nemes Nagy*

Ágnes Nemes Nagy's poems rarely include motifs of human existence. It is an essential feature of her lyrical style that she focuses on the factors that determine the general functioning of the world (space, time, matter, myth), and thus identifies the points of connection or separation between objects, environment, flora and fauna, rather than between people. Hence the fragmented and condensed nature of her poems, which is related to the spatial poetics of late modern Hungarian poetry.

Stumpf-Biró, Balázs*A World in Transition**Everything is More Important Than What is More Important Than Everything*

You can see the portents of global catastrophes threatening your existence, yet you go about your daily business as if in a state of blissful ignorance. But today, it is impossible to ignore the crisis phenomena affecting Hungary and the world at large. The author reviews the five stages of systemic collapse that would occur in succession in the event of a global environmental disaster. He concludes by outlining the stages involved in understanding the global crisis.

Dede, Franciska*Hungarian Writers in Their Own Homes**A Series in Uj Idők, 1903–1913*

Illustrations played an important role in the literary, artistic and social weekly *Uj Idők*. Photographs were particularly important in the series launched by the newspaper in 1903, which, by the year 1914, had introduced readers to the homes of nearly forty Hungarian writers. *Uj Idők* produced a broad, though incomplete, tableau of contemporary Hungarian literature. The author argues that the initiative had its antecedents in the European and domestic press, but its implementation displayed several unique features.

Kovács, Adrienne*Ancient and New Ways of Making Black Ceramics*

Today, there are few places where black ceramics are made. In the Fazekas [translates as Potter] family of Nádudvar, ten generations of craftsmanship have created the foundation that has spawned several artists in a single generation. While István Fazekas Jr's ceramics are modern works, they also feature the ancient technique. The author seeks to answer the question of how an object made using the same method for six to eight thousand years has survived, and what it takes to make black pottery successful at home and around the world.

Csatári, Bence*The Viceroy (Bánk bán) of the 20th and 21st Centuries**Stephen the King (István, a király) Premiered Forty Years Ago*

The August 18, 1983, staging of the rock opera *Stephen the King* at the King's Hill was a smash hit with audiences and enormously lucrative. Contemporary documents and reports suggest that the Kádár regime had a stake in the presentation and recognition of the musical. But audiences and listeners paid little attention to the rock opera's supposedly topical political message, seeing it instead as a celebration of national independence. The author tells the story of the preparation and the triumph of the show forty years ago.

Ungvári, Judit*Diversity and Unity in Harmony:**The Colours of a Theatrical Gathering of "Mere Mud and Sunlight" Part I*

This year's Madách International Theatre Meeting is special because of the Theatre Olympics, but also because the bicentenary of the poet's birth provides a symbolic framework for the series of events. Three main themes emerged, sometimes overlapping, in the series: the tragedy of war, the ecological responsibility of man, and the East–West dialogue. A few productions departed from this threefold focus, but they also dealt with topical issues. The author gives a thematic overview of the most memorable performances.

SZERZŐK – AUTHORS

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* olvasószerkesztője.

Bókay Antal DSc (1951)

irodalomtörténész, kritikus, a Pécsi Tudományegyetem professor emeritusa.

Csatári Bence PhD (1972)

történész, a Nemzeti Emlékezet Bizottság tudományos kutatója.

Csejtei Dezső DSc (1951)

professor emeritus, filozófiatörténész, hispanista, műfordító.

Dede Franciska PhD (1973)

sajtótörténész, az OSZK tudományos kutatója.

Juhász Anikó PhD, habil.

filozófiatörténész, műfordító, költő, az SZTE docense.

Kovács Adrienne, dr. (1958)

etnográfus, magyartanár, szerkesztő és szakíró.

Kulin Ferenc PhD, habil. (1943)

irodalomtörténész, író, kritikus, szerkesztő, a Magyar Művészeti Akadémia elnökségének tagja.

Mórocz Gábor PhD (1981)

bölcsész-tanár, irodalomtörténész, szerkesztő.

Nagy Csilla PhD (1981)

irodalomtörténész, a Pavol Jozef Šafárik Egyetem lektora.

Nagy Gábor (1972)

költő, író, irodalomtörténész, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Pusztai Virág PhD (1980)

médiaelméleti kutató, a SZTE JGYPK Mozgóképkultúra Tanszékének docense.

Rosonczy Ildikó PhD (1953)

történész.

Stumpf-Biró Balázs (1977)

kollapsológus, polikrízis-kutató, a Pannon Egyetem doktorandusza.

Szántó F. István PhD (1964)

irodalomtörténész, a Pécsi Tudományegyetem oktatója.

Ungvári Judit (1968)

kulturális újságíró, színházi szakíró.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, editor of *Magyar Művészet*.

Bókay, Antal, DSc (1951)

literary historian, critic, professor emeritus of the University of Pécs.

Csatári, Bence, PhD (1972)

historian and researcher at the Committee of National Remembrance.

Csejtei, Dezső, DSc (1951)

professor emeritus, historian of philosophy, Hispanist, literary translator.

Dede, Franciska, PhD (1973)

press historian, academic researcher at the National Széchényi Library.

Juhász, Anikó, PhD, habil.

historian of philosophy, literary translator, poet, associate professor at the University of Szeged.

Kovács, Adrienne, dr. (1958)

ethnographer, teacher of Hungarian literature, editor and writer.

Kulin, Ferenc, PhD, habil. (1943)

literary historian, writer, critic, editor, member of the board of the Hungarian Academy of Arts.

Mórocz, Gábor, PhD (1981)

teacher of humanities, literary historian, editor.

Nagy, Csilla, PhD (1981)

literary historian, lecturer at Pavol Jozef Šafárik University.

Nagy, Gábor (1972)

poet, writer, literary historian, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Pusztai, Virág, PhD (1980)

media theorist, associate professor at the Department of Cinematic Culture, SZTE JGYPK.

Rosonczy, Ildikó, PhD (1953)

historian.

Stumpf-Biró, Balázs (1977)

collapsologist, polycrisis researcher, PhD student at the University of Pannonia.

Szántó F., István, PhD (1964)

literary historian, lecturer at the University of Pécs.

Ungvári, Judit (1968)

cultural journalist, writer on theatre.