

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Sümei István**
„Földre sodorja a lombot a szél...”
Idő, individualitás és halál Marcus Aurelius
Elmélkedéseiben
- 15 **Szántó F. István**
Négykezes I.
- 26 **Tóth Csaba**
Leonardo vagy Boltraffio?
- 32 **Ertüngaalp Alpaslan**
*Őszinteség, hitelesség és közvetlenség –
három művészeti minőség metafizikája*
- 42 **Vadas József**
A kárpittól a rongyszőnyegig – és azon túl
A szőnyegtervező Németh Éva
- 55 **Egri Petra**
A „szocialista jó ízlés” allegorikus dekonstrukciója
Király Tamás 1989-es divatsétája
a Batthyány téren
- 65 **Horváth Péter**
Kertész kikezdehetetlen jelenléte
Identitás, nyelv, trauma
Tanulmányok Kertész Imréről
- 73 **Temesvári István Péter**
Mi járhatott a festegető Csontváry fejében?
Fodor Zoltán tanulmányai

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 80 **Szász László**
Quem dii odere
Kis magyar pedagógusirodalom-történet
- 91 **Babiczy Tibor**
Gondolatok térdmagasságban
- S Z E M L E**
- 93 **Füzi László**
Két vonulat egy képzeletbeli hármaskönyvből
Monostori Imre: Németh László életművének
fogadtatása 1925–2020
- 99 **Dobri Imre**
„...a sport felől nézve történelmünkre”
N. Pál József – Novák Miklós: A magyar sport
története
- 103 **Fülöp József**
Estétika lépten-nyomon és keresztül-kasul
Estéticas das viagens
- F Ü G G E L É K**
- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtktára

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, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Művészet és filozófia

SÜMEGI ISTVÁN | SZÁNTÓ F. ISTVÁN

TÓTH CSABA | ERTÜNGEALP ALPASLAN

VADAS JÓZSEF | EGRI PETRA

HORVÁTH PÉTER | TEMESVÁRI ISTVÁN PÉTER

ma
mű

„Földre sodorja a lombot a szél...”

Idő, individualitás és halál Marcus Aurelius *Elmélkedéseiben*

„Nem, ne reméld, hogy az ég törvénye, ha esdesz, elévül.”¹
(Vergilius: *Aeneis*)

A császár

Az alcímbe szereplő három fogalom kapcsolatán töprengve fogtam hozzá Marcus Aurelius *Elmélkedéseinek* elemzéséhez,² majd menet közben arra jutottam, hogy jobban megérthetjük a művet, ha egy-két szempontból összevetjük Homérosz és Vergilius eposzaival.

Kezdjük annak leszögezésével, hogy a filozófus-császár korában (a Krisztus utáni II. században) a római civilizáció, de legalábbis annak egy igen számottevő szegmense már jó ideje – legkevesebb százötven-kétszáz éve – individuumnak látta az embert. (Hosszas érvelés helyett talán elegendő, ha arra utalok, hogy Catullus vagy Ovidius költeményeinek szubjektívizmusa és egocentrizmusa semmivel sem marad el a modern költők bármelyikétől.)

Felületesen szemügyre véve a késői sztoikusokat (Marcus Aureliust vagy a nála mintegy hetven évvel korábban született Epiktétoszt) azonban ennek éppen az ellenkezőjét látjuk; mind a két szerző műveiben bőségesen találunk különféle antiindividualista proklamációkat. Ám ha egy kicsit jobban utánagondolunk, mégis beláthatjuk, hogy a késő sztoicista gondolatépítmény leglényege individualista.

A sztoikus bölcsnek az a legfőbb célja, hogy felvértesse magát az élet sorscsapásaival szemben, s hogy lehetőleg semmiféle fájdalmat vagy egyéb negatív érzelmet ne érez-

zen akkor, amikor azok elérik őt. Ez az önnevelő tréning³ azonban csakis egyénre szabott lehet, hiszen a másik ember, miközben a lelki sérthetlenségem felépítésén dolgozom, vagy éppen az aktuális sorscsapást hátrítom el magamtól, éppen úgy csupán „környezet”, sztoikus terminussal: „nem tőlünk függő dolog”, mint bármi más, ami felett nem lehet hatalmam, amit meg kell tanulnom ignorálni, vagy ha ez lehetetlen, akkor adottságként elfogadni. „Bizonyos értelemben az ember áll hozzánk a legközelebb, akivel jól kell tennünk, és akit el kell viselnünk. De amennyiben egyes embertársaim akadályoznak saját feladatomban, az ember csak egy lesz a szememben különböző dolgok közül, akár a Nap, a szél vagy az erdők vadja” – állapítja meg a filozófus-császár.⁴

Ennek fényében olvasva azokat a passzusokat, amelyekben Marcus az ember közösségi lény voltát és az embertársainkkal szembeni kötelezettségeinket hangsúlyozza, azt kell mondanunk, hogy a császár számára a közösség egyáltalán nem olyan sui generis tulajdonság, amely lényegünkől fakad, hanem inkább csak olyan másodrendű késztetés, amely arra sarkallja az önmagukban is autochton individuumokat, hogy társuljanak egymással.⁵ Sőt, olykor még arra is gyanakodhatunk, hogy a közösség végső soron csak az a terep, ahol a sztoikus individuum gyakorolhatja és kiművelheti az erőit. (Íme, néhány ezt alátámasztó passzus. „Egymással ellenségeskedni természetellenes, márpedig ellenségeskedésszámba megy, ha bosszankodunk és elfordulunk egymástól.”⁶ „Mert min is bosszankodsz? Az emberi hitványságon? Emlékezz

¹ VERGILIUS: *Aeneis*, VI., 376. Ford. LAKATOS István. A továbbiakban: *Aeneis*.

² Marcus AURELIUS: *Elmélkedések*. Ford. STEIGER Kornél, HUSZTI József fordításának tekintetbevételével, Bp., Atlantisz, 2016. A továbbiakban: *Elmélkedések*.

³ Pierre Hadot, Marcus Aurelius és a korszak egyik legnagyobb hatású elemzője lelkigyakorlatoknak (exercices spirituels), Christopher Gill szorongástól megtisztító terápiának, Steiger Kornél pedig spirituális öngyógyítási kísérletnek nevezi ezt a tevékenységet. Lásd HADOT, Pierre: *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és az ókori filozófia*. Ford. CSEKE Ákos, Bp., Kairosz, 2010; Uő: *The Inner Citadel*. Trans. CHASE, Michael, Cambridge (Mass.), London (Eng.), Harvard University Press, 1998, 2. fejezet; GILL, Christopher: *Marcus and Previous Stoic Literature = A Companion to Marcus Aurelius*. Ed. ACKEREN, Marcel von, Oxford, Wiley–Blackwell, 2012, 386. STEIGER Kornél: *Utazó = Elmélkedések*, 278. Azért is fontos szem előtt tartani a műt és sajátos-

ságát, mert igen fontos olvasási szabály következik belőle: szüntelenül figyelni kell föltoluló káros nézetek és az orvoslásuk érdekében elősorolt ellenteóriák megkülönböztetésére. Vö. HADOT: *i. m.* (1998), 164. skk. Uő: *A fizika mint lelkigyakorlat. Pesszimizmus és optimizmus Marcus Aurelius Elmélkedéseiben* = HADOT: *i. m.* (2010), 127. skk.

⁴ *Elmélkedések*, V., 20. 1.

⁵ Vö. Alasdair MacIntyre fejtegetéseivel a korai görög civilizáció „közösségiség” fogalmáról. A közösségen kívülre kerülve az egyén egészen egyszerűen elveszíti ember voltát – hangsúlyozza a szerző, és idézi Szophoklész drámájából a szerencsétlen Philoktétész szavait, akit társai magára hagytak egy szigeten: „...kidobták, barát, Társ, város nélkül, egyedül, élő hullaként...” MACINTYRE, Alasdair: *Az erőny nyomában. Erkölcselemtani tanulmány*. Ford. BÍRÓNÉ KASZÁS Éva, Bp., Osiris, 1999, 187. sk.; SZOPHOKLÉSZ: *Philoktétész*, 1018–1019. Ford. JÁNOSY István = Uő: *Drámái*. Bp., Magyar Helikon, 1970

⁶ *Elmélkedések*, II., 1. A.

vissza arra a tételre, hogy a racionális lények egymásért vannak, hogy a tűrés az igazságosság része...”⁷ „Azt teszem, ami a kötelességem. A többi nem izgat, mert azok vagy élettelen dolgok, vagy nem racionális lények, vagy tévelyegnek, és nem ismerik az utat.”⁸)

*

Áttérve a második alapfogalmunkra,⁹ azonnal kijelenthetjük, hogy Marcus Aurelius könyvének egyik alapkérdése a halálhoz való helyénvaló viszonyulás. Már pusztán az ezzel foglalkozó feljegyzések nagy száma is kétsébevonhatatlanná teszi ezt,¹⁰ ám Hadot ennél jóval többet is valószínűsít. A császár minden bizonnyal élete utolsó évében, már a halálra készülve írta *Elmélkedéseit*, amelyek a legfontosabb témája maga a halál – hangsúlyozza.¹¹

Ebből azonban még nem következik, hogy a mű individuumfelfogása és a halál problémájának középpontba állítása valamilyen logikai kapcsolatban áll egymással. (Epiktétosz *Beszélgései*ben¹² – amely meghatározó hatással volt Marcus Aurelius gondolkodására,¹³ és a legtöbb szempontból konvergál az általunk vizsgált művel – például jóval kevesebb szó esik a halálról mint problémáról.) De érvelhetünk e kapcsolat megléte mellett, ha alaposabban szemügyre vesszük, mit is ért pontosabban Marcus „halál” alatt, s hogy milyen gyógyírt kínál rá.

Az ember testből, pára-lélekből (pneuma) és észből-értelemből (hégemonikon) áll.¹⁴ (Íme, ezek velős meg-

határozása a szerzőtől: „...a testnek érzetei, a léleknek késztetései, az értelemnek nézetei vannak.”¹⁵) A halál a test és a pneuma számára a mindenségben való feloldódást jelenti,¹⁶ az értelem számára pedig visszatérést a „mindenség termékenyítő értelmébe”.¹⁷ (Marcus több ízben szóba hozza az epikureista halálalfogást is, de mindig csak feltételes módon, és azt hangsúlyozandó, hogy a haláltól akkor sem kellene félnünk, ha az epikureistáknak lenne igaza.¹⁸)

Az így felfogott halál az individuum nézőszögéből tekintve egyenlő a teljes és végleges megsemmisüléssel.¹⁹ Egy ízben Marcus kissé értetlenkedve föl is teszi a kérdést: „Hogyan lehetséges, hogy az istenek, akik mindent szépen, emberszerető módon rendeztek el, egyedül arra nem gondoltak, hogy az a néhány, minden tekintetben kifogástalan ember [...] ha egyszer meghalt, soha nem tér vissza, hanem mindörökre ellobban?”²⁰

S ugyanez szemlélet köszön vissza az *Iliász* egyik nevezetes passzusának kommentárjában is: „»Földre sodorja a lombot a szél, ...így van az emberi nemzet is. [...] ...sarjadnak, ha eljön a szép tavasz«, aztán »a szél földre sodorja őket és az erdő újat fakaszt helyettük«” – idézi Marcus az eposzt.²¹

Ha Homérosz olvasója olyan falevélnek tekintené magát, amely nem különbözik a többi levéltől, ebben a jelen-ségben (is) lenyűgözve szemlélhetné az örökké megújuló ciklusokat, és vigaszt lelhetne abban, hogy egy archetipikus esemény ismétlődik általa.²² A császár azonban úgy

⁷ Uo., IV., 3. 4.

⁸ Uo., VI., 22. Az elmondottak, számos további érveléssel is megtoldhatók lennének. Ezek közül a legkézenfekvőbb az, hogy – amint arra többen is felhívják a figyelmet – már önmagában a filozófus-császár által választott műfaj is erős individualitástudatot feltételez. Az *Elmélkedések* műfajának kérdéséhez (amely nem is olyan egyszerű, mint ahogyan első pillantásra gondolnánk). Lásd MÄNNLEIN-ROBERT, Irmgard: *The Meditations as a (Philosophical) Autobiography = Companion...* i. m. (2012); SELLARS, John: *The Meditations and the Ancient Art of Living* = Uo.; HADOT: i. m. (1998), 3. fejezet. A műfaj és az individualitástudat kapcsolatához az említettek mellett lásd FOUCAULT, Michel: *Megríni önmagunkat*. Ford. KICSÁK Lóránt = Uő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 2000, 331–344. Marcus énről alkotott elgondolásairól és az individualitás kibontakozásának lehetőségéről az általa fölvázolt fogalmi keretben lásd LONG, Anthony A.: *The Self in the Meditations = Companion...* i. m. (2012)

⁹ A halállal kapcsolatos ókori elképzelésekről alapos összefoglalást ad SIMON Róbert: *A vég és ami utána van* = Uő: *Etűdök a halálról. Tülvilági utazás a mazdaizmusban és az iszlámban*. Bp., Corvina, 2013.

¹⁰ Az *Elmélkedések* 488 feljegyzéséből legkevesebb hatvan hozzávetőleg minden nyolcadik szóba hozza ezt a problémát, és számos olyan feljegyzés is van, amely közvetve beszél a halállal kapcsolatos kérdésekről.

¹¹ HADOT: i. m. (1998), 263. sk., 275. Arról azonban nem tudott meggyőzni Hadot, hogy az *Elmélkedések*nek valóban átgondolt kompozíciója van. Uo., 263–275.

¹² EPIKTÉTOSZ: *Beszélgetések* = Uő: *Összes művei*. Szerk., ford. STEIGER Kornél, Bp., Gondolat, 2016, 7–280.

¹³ Vö. HADOT, Pierre: *Az Elmélkedések egy lehetséges kulcsa: a három filozófiai toposz Epiktétosz szerint = A lélek iskolája*. i. m. (2010); Uő: i. m. (1998), 59. skk.; GILL: i. m. (2012), 390. skk.; LONG: i. m. (2012), 465.

¹⁴ *Elmélkedések*, II., 2.; XII., 3. 1. Vö. STEIGER: i. m. (2016), 270. Long és Hadot részletesebb elemzései megmutatják, hogy e velős megállapítás jócskán tovább árnyalható, ám ezek a pontosítások nem befolyásolják az alább következő okfejtést. Vö. LONG: i. m. (2012), 467. skk.; HADOT: i. m. (2012), 122. skk.

¹⁵ *Elmélkedések*, III., 16. 1.

¹⁶ Uo., II., 2.; II., 17. 3.; X., 7.

¹⁷ Uo., IV., 21. 1.; vö. IV., 14.

¹⁸ Uo., például V., 33.; VI., 10.; VII., 32.; VIII., 58.; X., 6.; XI., 18.; XII., 14.

¹⁹ Olyan kategorikusan, mint Seneca – „A halál ugyanaz, mint a nemlét [non esse]” –, ezt nem mondja ki Marcus, de a példákból erre következtethetünk. Vö. SENECA: *Erkölcsei levelek*. LIV. 4. Ford. SÁROSI Gyula = Uő: *Prózai művei I*. Bp., Szenczár, 2002. Seneca Marcusra gyakorolt hatásáról lásd GILL: i. m. (2012), 384., 386.

²⁰ *Elmélkedések*, XII., 5. 1.

²¹ Uo., X., 34. 2–4.

²² Vö. ELIADE, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem*. Ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1993, 148. skk., 217.

véli, hogy az emberek legkitűnőbbjei megismételhetetlenek (talán önmagára is ekként tekint), és ezért többé már nem tud érzelemmentesen gyönyörködni az örökkévalóban, hanem menthetetlenül elfogja a melankólia érzése, és képtelen elhessegetni magától a keserűséget: „Az arasznyi lét közös sorsa mindennek [...] Nemsokára te is lehunyod a szemed, és azt, aki téged kikísért, már más siratja el” – zárja le a kommentárját.²³

A mű egyik legfontosabb célja azonban éppen az, hogy megtanítsa bennünket: ne az individuum szémszögéből tekintünk a halálra, hanem a kozmosz részeként fölfogva magunkat;²⁴ szem előtt tartva, hogy amúgy is szakadatlan változásban vagyunk; s megértve, hogy önnön halálunk is csupán olyan állapotváltozás, amely ugyan szükség-szerű, de sem rosszabb állapotba nem juttat bennünket a mostaninál, sem nem fájdalmas vagy akárcsak kellemetlen. „Minden részem változás útján a kozmosz valamely más részévé alakul, ez ismét a kozmosz egy másik részévé változik és így tovább a végtelenségig.”²⁵ „A halál olyan, mint a születés: a természet titokzatos műve, ugyanazon elemek egyesülése és ugyanazokká való felbomlásuk.”²⁶ „A mindenség természete az egésznek a szubsztanciájából, mint a viaszból most lovat formált, majd ezt megolvastva anyagát egy fa, aztán egy ember, aztán meg valami más lény megformálására használta. Ezek mindegyike rövid életű volt. A láda számára egyáltalán nem szörnyű dolog, ha szétszedik, ahogy az sem, ha összeállítják.”²⁷ „Ami elpusztul, nem kerül kívül a kozmoszon. Ha itt marad, akkor itt is megy keresztül egy változáson, a kozmosz elemeivé bomlik szét. Aztán ezek is változáson mennek keresztül, és nem zúgolódnak emiatt.”²⁸

Ezekhez hasonló vagy ezekhez kapcsolódó idézeteket bőségesen találunk még a szövegben, s végigolvasva őket eléggé nyilvánvaló: Marcus Aurelius célja éppen az, hogy megértesse – az olvasójával és saját magával –, hogy a halál individuumként való felfogása csupán egy evilági életünket megnyomorító téveszme. Ezzel szemben a megfelelő intellektuális szemlélet segítségével megvalósított felolvasás a kozmoszban együtt jár a halálfélelemtől való teljes megszabadulással.

*

S végezetül lássuk a mű idővel kapcsolatos megjegyzéseit. Legtöbbször arról olvashatunk, hogy az időbeli események és személyek periodikusan ismétlődnek. („A kozmosz ciklusai fel-le, korról-korra ugyanazok.”²⁹ „Állandóan arra gondolj, hogy mindaz, ami most történik, hogyan történt meg már azelőtt is, és arra gondolj, hogy ez a jövőben is így lesz.”³⁰)

Néhányszor azonban arról is szó esik, hogy a múlt és a jövő voltaképpen nem is léteznek, a jelen pedig csupán egy elillanó pillanat. („Elmélkedj [...] az idő múltba és jövőbe nyúló feneketlen szakadékán...”³¹ „És emlékezz még arra is, hogy mindenki csupán a jelenben él, ez pedig röpke pillanat. Az élet többi része vagy elmúlt már, vagy bizonytalan.”³²)

Továbbá találunk a műben két olyan megjegyzést, amelyek irreverzibilisnek tekintik az időt. Az egyiket már idéztem az imént; ebben a nagy emberek végleges elmúlása fölött kesereg a szerző. (De aztán rögtön magára is pirít: ha az istenek ezt így akarták, akkor így is van jól – mondja.³³) A másik viszont (bár ugyanúgy indul a gondolatmenet, mint az imént: hol vannak a régiek? – kérdezi Marcus) végül egy egészen általános megfogalmazáshoz érkezik el: „...ami egyszer megváltozott, az a végtelen időben már nem fog létezni többé.”³⁴

Úgy tűnik tehát, hogy az *Elmélkedések*ben három idő-felfogás is jelen van. A ciklikus, amelyet a kereszténység térhódítása előtti hosszú korszak domináns elgondolásának szokás tartani; a számunkra olyannyira magától értetődő lineáris; valamint egy harmadik koncepció, amelyre az eszmétörténet talán nem fordított elegendő figyelmet.

Az utóbbi jelentőségére Henri-Charles Puech mutat rá a késő hellenisztikus kori gnosztikusok időfelfogását elemezve, de egyszersmind hangsúlyozva azt is, hogy különféle történelmi korszakokban, egészen a jelenkorig ismételtelen felbukkan.³⁵ Az elgondolás különböző változatai olykor az idő mozdulatlanságát, olykor a „nem létező-voltát”, olykor a szüntelen megsemmisülését, olykor az értelmetlenségét, olykor a diszkontinuitását állítják a középpontba.

Amint ez a fenti idézetekből látható volt, Marcus a diszkontinuitást (a jelen semmiből sem következik, és semmit sem előlegez vagy preformál), a nem létezést (a múlt és a jelent illetően), a szüntelenül folyó megsemmisülést és

²³ *Elmélkedések*, X., 34. 5–6.

²⁴ Sőt, Hadot szerint nemcsak a halálra, hanem általában mindenre: „Az *Elmélkedések* központi kérdése az, hogy miként lehetséges az ember számára az egyéni nézőpont elhagyása és az egyetemes természet eszméjéhez való felemelkedés” – írja. HADOT: *i. m.* (2010), 197.

²⁵ *Elmélkedések*, V., 13. 2.

²⁶ Uo., IV., 5.

²⁷ Uo., VII., 23.

²⁸ Uo., VIII., 18.

²⁹ Uo., IX., 28. 1.

³⁰ Uo., 10., 27. 1.; vö. V., 13.; VI., 28. 1.; IX., 28.; X., 27.; XI., 1.

³¹ Uo., XII., 7.

³² Uo., III., 10.; vö. II., 14. 2.; II., 17.; XII. 7.

³³ Uo., XII., 5.

³⁴ Uo., X., 31.

³⁵ PUECH, Henri-Charles: *Gnosis and Time = Man and Time*. Ed. CAMPBELL, trans. MANHEIM, Ralph, London, Routledge & Keagan Paul, 1957

az értelemnélküliséget egyaránt hangsúlyozza. (Az utóbbihoz, íme, még egy idézet: „Képzeld magad elé például Vespasianus korát, és mindenben a mai állapotokat fogod látni: az emberek házasodnak, gyermeket nevelnek, betegeskednek, haldokolnak, harcolnak, ünnepelnek, kereskednek, földet művelnek, hízelegnek, gögösek, gyanakszanak, acsarkodnak, mások haláláért imádkoznak, zúgolódnak a jelen miatt, szerelmesek lesznek, takarékoskodnak, konzuli rang, uralom után sóvárognak. És az életük – csak volt. Azután térj át Traianus korára: mindenben megint ugyanazt látod.”³⁶)

A mű egyes megjegyzései lehetővé teszik a három időfelfogás egyetlen elméletbe való integrálását, de találunk olyan megfogalmazásokat is, amelyek kizárják ennek lehetőségét. A ciklikus koncepciónak ugyanis lehetséges egy erős és egy gyenge változata, s az előbbi alighanem inkompatibilis a másik két időfelfogással, az utóbbi azonban összefér azokkal.³⁷

Az erős variáns szerint minden, ami most történik, pontosan ugyanígy megismétlődött már végtelenszer, s pontosan ugyanígy ismétlődik majd a jövőben is, újra és újra. Erről olvashatunk Senecánál, ezt a nézetet tulajdonítja Nemesziosz általában a sztoikusoknak, és Nietzsche is ezt a változatot idézte meg újra néhány száz évvel később.³⁸

Van néhány olyan hely az *Elmélkedések*ben, amelyek e verzió felé látszanak mutatni, a leghatározottabban talán az alábbi passzus: „...minden öröktől fogva azonos formában újra meg újra ismétlődik...”³⁹ Amennyiben ezt úgy értjük, hogy „minden pontosan ugyanúgy ismétlődik”, akkor a lineáris koncepciót hirdető mondatok semmi módon nem hozhatók összhangba vele, és a diszkontinuus-megsemmisülő idő elgondolása is csak igen erőltetetten. (Mert, amint erről majd rövidesen szót ejtünk, a ciklikus időszemlélet csak korlátozott módon tud különbséget tenni a múlt, jelen és jövő között, a diszkontinuus elképzelés viszont előfeltételezi a szigorú különbségtételt.)

A gyenge változat szerint az örök visszatérés csupán azt jelenti, hogy létezik az emberi karaktereknek, élethelyzeteknek, emberi kapcsolatoknak egy olyan, véges számú

halmaza, amely az időben előrehaladva újra és újra felbukkan, és nincsen semmi egyéb, csakis ezek az ismétlődő konstellációk (s persze mutatis mutandis ugyanez érvényes a természetre is); ahogyan ezt mondani szokták: nincs új a nap alatt.⁴⁰

Ezt a variánst minden további nélkül össze lehet egyeztetni a lineáris időfelfogással, mondván: a karakterek, szituációk stb. ismétlődnek, a konkrét tartalmak azonban – természetesen – mindig mások. A történelemben újra és újra felbukkannak a hatalmi harcok különböző változatai, az árulások különféle típusai stb., de egy kicsit mindig más-képpen viszik színre ezeket. S ehhez hasonlóan: a hús-vér személyek nem születnek újra, de az általuk megtestesített karakterek igen. (Olykor határozottan úgy tűnik, mintha Marcus sem állítana többet ennél: „Állandóan arra gondolj, hogy mindaz, ami most történik, hogyan történt meg már azelőtt is, és arra gondolj, hogy ez a jövőben is így lesz. Saját tapasztalatod és a régebbi történelem tanulmányozása alapján idézz a szemed elé egész drámákat, a mindig egymáshoz hasonló jeleneteket: Hadrianus egész udvartartását, Antonius egész udvartartását, és Philipposz, Nagy Sándor, Kroisosz egész udvartartását. A színjáték ugyanaz, csak a szereplők mások.”⁴¹) Alighanem ma – az időt máskülönbben egyenes vonalúnak tekintve – is sokan gondolkodnak így. (Bizonyára a tisztelt olvasó is látott már olyan történész szakértőt, aki valamely aktuálpolitikai eseményt kommentálva unottan legyintett, ezáltal adva a tudunkra: a múlt hozzá hasonló szakembereinek már semmi újat sem tud mutatni az élet.)

S a diszkontinuus-megsemmisülő idő Marcus által képviselt koncepciója sem áll ellentétben a ciklikusság gyenge változatával, hiszen – amint éppen az imént láthattuk – most már tudunk különbséget tenni múlt, jelen és jövő között, annak pedig nincsen semmi akadálya sem, hogy egyszerre hirdessük a jelen póre ismétlődés voltát, valamint a múlt és a jövő semmiségét. A fönt már idézett helyen a császár össze is kapcsolja ezt a két nézetet: „Két dolgot kell tehát mindig észben tartani: az egyik az, hogy minden azonos formában újra meg újra ismétlődik [erről esett szó korábban – S. I.], és nincs különbség aközött,

³⁶ *Elmélkedések*, IV., 32. 1–2.

³⁷ Anthony Long és David Sedley a kapcsolódó sztoikus töredékeket kommentálva kettőnél több variánst is megkülönböztet. Vö. LONG, Anthony – SEDLEY, David: *A hellenisztikus filozófusok*. Szerk. BENE László, ford. BÁRÁNYI István et al., Bp., Akadémiai, 2014, 400.

³⁸ Lásd SENECA: *Erkölcsei levelek*. XXXVI., 10. sk., i. m. (2002); LONG–SEDLEY: i. m. (2014), 52. C.; NIETZSCHE, Friedrich: *Így szólott Zarathustra*. Ford. KURDI Imre, Bp., Osiris, 2000, 189. skk., 260. skk.; Uő: *Vidám tudomány*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 1997, 341.; Uő: *A hatalom akarása*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 435. skk.; vö. ELIADE: i. m. (1993), 192. sk.; PUECH: i. m. (1958), 41.

³⁹ *Elmélkedések*, II., 14. Lásd még IX., 28.; X., 27. Ezek még a föntinél is bizonytalanabb értelműek, de interpretálhatók az örök visszatérés erős változataiként is.

⁴⁰ Origenész tudósít bennünket erről a változatról, és ezt a felfogást találjuk az Arisztotelész elgondolásaiból összeállított *Problemata* című kötetben is: azt állítani, hogy ugyanazok az emberi életek ismétlődnek, képtelenség – állítja a tanítvány –, a formák (eidei, species) örök visszatérésének tana viszont a mester szerint is elfogadható. LONG–SEDLEY: i. m. (2014), 52. G.2.; ARISTOTELÉSZ: *Problemata*, XVII., 3. = ARISTOTLE: *Problems. Books 1–19*. Ed., trans. MAYHEW, Robert, Cambridge (Mass.), London (Eng.), Harvard University Press, 2011

⁴¹ *Elmélkedések*, X., 27.

hogy valaki száz vagy kétszáz évig, vagy akár végtelenül szemléli ugyanazokat a dolgokat. A másik az, hogy a leg-hosszabban élő és a leggyorsabban elpusztuló lény is ugyanannyit veszít, hiszen csak a jelen pillanattól fosztható meg, mert egyedül ez az övé, és ami nincs a birtokában, azt el sem veszítheti.”⁴²

Ám még akkor is érdemes, sőt szükséges rákérdeznünk: miért van egyszerre jelen ez a három, különböző időképzet, ha a ciklikus felfogás gyenge verzióját tulajdonítjuk a műnek, és ebbe integráljuk be a másik két koncepciót? S azonnal látni fogjuk: ez a rákérdezés igen termékeny lehet.

Induljunk ki abból – ez nem különösebben merész hipotézis –, hogy Marcus Aurelius a kortársaihoz és az általunk ismert többi sztoikus filozófushoz hasonlóan ciklikusként fogta fel az időt, a másik két elgondolás pedig inkább csak beszivárgott valahogyan a gondolkodásába és a művébe; majd próbáljunk utánajárni, hogy miért és hogyan történhetett ez.

A lineáris felfogásra utaló passzusok eredetét nem is kell keresnünk, mert erről maga a két, korábban már idézett megállapítás tájékoztat bennünket. Azért mutatkozik az idő még a ciklikus felfogás evidenciájába szocializálódott császárnak is – legalább olykor – irreverzibilisnek, s mint ilyen, az ismétlődéseken alapuló körben forgással összeegyeztethetetlennek, mert a pótolhatatlan és helyettesíthetetlen, „minden tekintetben kifogástalan emberek”⁴³ éppen úgy örökre elenyésznek, mint akárki más. Másképpen fogalmazva: azért, mert léteznek individuumok, s mert létezik a halál mint végleges megsemmisülés.

A diszkontinuus idő *Elmélkedések*-beli eredetéről már nem tudunk ilyen egyszerűen számot adni,⁴⁴ ám ha megmaradunk az iménti kiinduló föltevésünknel, akkor abból elindulva fölvezethetünk egy logikusnak tetsző okfejtést. (Amely nem kíván több lenni, mint hipotézis.)

A ciklikus elgondolás az időt olyan egységként ragadja meg, amelyben múlt, jelen és jövő között csupán relatíve (az egyes személyek nézőszögéből) tehető különbség. A ciklikus időben létezőkről ugyanis éppen úgy értelmetlen azt mondani, hogy az egyik előbbre van, a másik meg hátrébb, mint a kör vonalán kijelölt pontokról.⁴⁵ Továbbá, az egykorvolt nevezetes eseményei nem tekinthetők múlt-

bélinek – abban az értelemben semmiképpen sem, ahogyan ma értjük a „múltat” –, hiszen ezek újra és újra felbukkannak a jelenben. (Valahogyan úgy, ahogyan Thomas Mann ezt megvilágítja nekünk: „...a titok lényege időtlen jelen most és mindenkor. Ez minden szertartás és ünnep értelme. Minden karácsonykor újból földre születik a világmegváltó bölcsőgyermek, akinek rendeltetése, hogy szenvedjen, meghaljon és föltámadjon. És amikor József [...] a »nyomaveszett fiú«, az ifjú-isten Uziri-Adonáj erőszakos halálát és föltámadását bőséges fuvolasírás és örömrivalgás közepette teljes jelenvalóságában átélte, olyankor az időnek éppen arról a titokzatos megszűnéséről volt szó, amely minket foglalkoztatott...”⁴⁶)

Ebben a dimenziók nélküli, egyetlen tömbből álló időben megismételhetetlen események per definitionem nem lehetségesek, ergo ha mégis fölbukkannak ilyenek, akkor azonnal elkezdődik az időkoncepció bomlása vagy összeomlása. (Izgalmas, ám jelenlegi témánktól túlságosan messzire vivő kérdés, hogy miképpen jelenhet meg egy világban olyasmi – szándékosan kiélezem a problémát –, ami abban definíció szerint lehetetlen, s hogy miként tudnak, legalább átmenetileg együtt létezni egymást kizáró evidenciák.⁴⁷ De akármi legyen is a válasz ezekre a kérdésekre, annyit mindenképpen leszögezhetünk, hogy a paradoxon létezik, s következésképpen lehetséges.)

Létezik Marcus Aurelius világában is, hiszen – amint arra már rámutattam – ebben is olyasmi jelenik meg, aminek a fölbukkanása kizárt volt: az individualitás és visszavonhatatlan halál képzetei.

Ezek aztán szét is szakítják a ciklikus idő körpályáját, aminek következtében múlt, jelen és jövő egymásra következtetésének szubjektív tapasztalata kozmológiai szintre emelkedik, és objektív igazsággá lesz; az idő képe pedig immár vonalként jelenik meg előttünk. S mivel a világ régi rendjét, kiszámíthatóságát és értelmét korábban az események végtelen ismétlődése biztosította, ezért mindközben fokozatosan megsemmisülnek ezek is.⁴⁸

Kapunk tehát egy új formát (a kör helyett vonalat), ám ez az új forma (még) nem rendelkezik semmiféle tartalommal. Konkrétabban fogalmazva: az időt ugyan elkezdjük az individuum és a végleges halál fogalmai által irreverzibilis mozgásként érzékelni, ám ennek a mozgásnak

⁴² Uo., II., 14.; vö. IV., 32.; VI., 37.; VII., 49.

⁴³ Uo., XII., 5. 1.

⁴⁴ Az elgondolás megtalálható a korábbi sztoikusok munkáiban is, ám a kérdést pusztán fizikai problémaként tekintő és egymásnak több ponton ellentmondó töredékektől nem kapunk segítséget Marcus jobb megértéséhez. Lásd LONG–SEADLEY: *i. m.* (2014), 51. A töredékek és különösen az 51. B. értelmezéshez lásd még HADOT: *i. m.* (1998), 135. skk.

⁴⁵ Arisztotelész ismeretlen tanítványa is ezzel a konklúzióval zárja le a probléma boncolgatását. Lásd. ARISZTOTELÉSZ: *Problemata*, XVII., 3.

⁴⁶ MANN, Thomas: *József és testvérei I–II.* Ford. SÁRKÖZI György, Bp., Európa, 1959, I., 28.

⁴⁷ Ha egyszer nekiállnánk ezzel birkózni, akkor először Foucault, Koyré, Kuhn és Feyerabend könyveit tanulmányoznám. Az utóbbiaktól *A módszer ellen történeti fejezeteit, illetve a The Copernican Revolutiont.*

⁴⁸ Vö. ELLADE: *i. m.* (1993), 141. skk., 190. skk.; PUECH: *i. m.* (1958), 45. sk.

nincsen sem iránya, sem célja, s ezért teljességgel esetlegesnek és kiszámíthatatlannak mutatkozik.

Ami korábban rendezettnek és értelemmel telinek látszott, az most összefüggés nélkülivé és értelmetlenné lesz, és ebben az egyre áttekinthetlenebb eseményfolyamban a jelen mind a múlttal, mind a jövővel való kapcsolatát elveszíti. A múlt káoszából többé már nem levezethető a most, s ezért az emlékezetnek (Husserl műszavával: a retenciónak) nincs miért megőriznie az egykorvoltat, így annak tárgyai szertefoszlanak. Az egymástól elszigetelt, értelmetlen események, jelenségek konglomerátumává lett jelen pedig már nem vetít előre (nem protencionál) semmiféle jövőt, hanem egyszerűen csak elpárolog, átadva helyét egy hasonlóképpen értelmetlen és már születése pillanatában megsemmisülőben lévő újabb jelennek, s így tovább a végtelenségig.⁴⁹

Az elmondottak után a múlt és a jövő nem létezésének tézise már nem csupán arra a merőben spekulatív érvre támaszkodva állítható, hogy az egyik még nincs, a másik pedig már nincs,⁵⁰ hanem arra a mindenkoriban jelenben átélhető tapasztalatra is, hogy a jelennek sem múltja, sem jövője nincsen; hogy hiába tekintünk akár hátra, akár előre, mindenhol a semmi néz vissza ránk.

Mindezek után pedig úgy tűnik, hogy a linearitás *Elmélkedések*-beli jelenléte, még hangsúlyosabb, mint amennyire az első pillantásra látszott, hiszen az idő töredezettségét és semmisségét hangoztató megjegyzések mögött is ennek a képzele húzódik meg. Múlt, jelen és jövő határozott elválasztása (az *Elmélkedések* minden alkalommal megteszi, amikor a diszkontinuus időt explicálja⁵¹) már önmagában is feltételezi az idő lineáris vízióját,⁵² ám ennél mélyebb kapcsolat is feltárult előttünk. Az idő körének először vonallá kellett szakadnia, és csak ezt követően törhetett darabokra.

Lezárásul két megjegyzéssel kívánom még kiegészíteni az eddigieket. Hadot a föntiekkel valamelyest konvergáló okfejtéssel vázolja föl az általam diszkontinuusnak nevezett idő genealógiáját. A sztoikus bölcs tevékenysége (a képzetek, vágyak, törekvések reflexió segítségével való uralása és alakítása) csakis a jelenben folyhat, és következésképpen az emberi szabadság sem terjedhet túl a jelenen –

írja. A múlt és a jövő „nem tőlünk függő dolgok”, és éppen ezért élesen elválnak a jelentől mint a szabadság domíniumától; az utóbbihoz képest nem is léteznek.⁵³

Ellene vethető ennek a szellemes magyarázatnak, hogy azért mert valami nem „tőlünk függő”, még nem kell nem létezőnek tekinteni, éppen ellenkezőleg: annak, ami nem tőlünk függ, először a létezését kell tudomásul venni, s csak aztán lehet kialakítani a megfelelő viszonyt hozzá. Ha úgy teszünk, mintha nem léteznének ezek a dolgok, nem sztoikus bölcsként járunk el, hanem egyszerűen csak becsapjuk magunkat.⁵⁴ „...őrizzük meg daimónunkat, oly makulátlannak és sértetlennek, aki úr az élvezetek és fájdalmak fölött, aki semmi sem tesz találmónra vagy hazug módon színlelve...” – figyelmeztet bennünket Marcus,⁵⁵ Epiktétosz pedig a jóslatokról elmélkedve kifejezetten a jövőre is alkalmazza ezt az elvet: „Úgy kell odalépünk a jóshoz, hogy sem törekvés, sem hártás ne legyen bennünk. Ahogy a vándor tudakolja a szembejövőtől, hogy melyik úton jut el a céljához [...] Ahogy a szemünket használjuk: nem úgy, hogy megkérjük szépen, inkább ezt vagy azt mutassa nekünk, hanem hogy azoknak a dolgoknak a képzetét fogadjuk be, amelyeket mutat.”⁵⁶

És a második megjegyzés. A fönti gondolatmenettel nem szándékoztam és – úgy vélem – nem is vontam kétségbe Puech igen inspiratív tézisé a harmadik primordiális időelfogásról, csupán kiegészítettem azt. Mert nem visszavezettem a diszkontinuitást a linearitásra, hanem csak azt állítottam, hogy Marcus Aureliusnál a ciklikusságtól az egyenes vonalú ságon keresztül vezet az út a múlt és a jövő létezésének kétségbevonásáig. Talán a francia vallástörténész sem tiltakozna ez ellen a kiegészítés ellen, hiszen egy helyütt „széttört vonalként” (broken line) jellemzi az általa identifikált elgondolást.⁵⁷

*

Az elmondottak nyomán többé-kevésbé ugyanoda jutotunk, ahová majd ezernyolcszáz évvel később érkeznek el a XX. század kiábrándult gondolkodói – a legemblematikusabb alakjuk talán Samuel Beckett. Ők azok, akik sem Istenben, sem a történelemben, sem a reményben

⁴⁹ Husserl kifejezései – a retenció és a protenció –, valamint a segítségével megfogalmazott elmélete nagyon pontosan és plasztikusan számot adnak arról, hogyan kapcsolódik össze értelmes egésszé a három idődimenzió. Lásd HUSSERL, Edmund: *Előadások az időről*. Ford. SAJÓ Sándor, ULMANN Tamás, Bp., Atlantisz, 2002, 12., 24. §.

⁵⁰ Vö. LONG–SEADLEY: *i. m.* (2014), 51. B. 4; 51. D. S. Később majd Augustinus is ezt az érvet viszi ad absurdum, mielőtt a saját elgondolását megformálná. Lásd Szent Ágoston: *Vallomások*. Ford. VÁROSI István, Bp., Gondolat, 1987, XI, 11–24.

⁵¹ *Elmélkedések*, II, 14. 2.; II, 17.; III, 10.; XII, 7.

⁵² Helmuth Plessner is nyomatékosan hangsúlyozza ezt. PLESSNER, Helmuth: *On the Relation of Time to Death = Man and Time*. *i. m.* (1957), 236.

⁵³ Lásd HADOT: *i. m.* (1998), 131. skk.

⁵⁴ Az elmondottakhoz igen hasonló gondolatmenetet maga Hadot is előad, amikor az amor fati filozófusaként mutatja be a császárt. Uo., 137–143.

⁵⁵ *Elmélkedések*, II, 17. 4.; vö. III, 16.; V, 8. 12–13.

⁵⁶ EPIKTÉTOSZ: *Beszélgetések*, II, 7.; vö. *Kézikönyvecske*, 32., *i. m.* (2016)

⁵⁷ PUECH: *i. m.* (1958), 40.

nem hisznek már. A különbség csupán az, hogy Marcus Aurelius még nem látott semmiféle üdvtörténeti vagy evilági teleológiát a lineáris időben, ezért volt az számára üres, értelem nélküli forma, Beckett és társai pedig már nem látnak semmiféle tartalmat adó értelmet.

A vak dalnok

Kijelenthetjük-e az eddigiek után: Marcus Aurelius eljutott az idő egyenes vonalúságának koncepciójához? És általában: az individuum fogalma és a vele szorosan korreláló halál-felfogás önmagukban képesek-e létrehozni a lineáris időfelfogást? Tegyük egy kis kitérőt, mielőtt elhamarkodottan válaszolnánk.

Az *Iliász* Marcus által idézett szavait egy Glaukosz nevű harcos mondja Diomédésznek válaszolva,⁵⁸ aki – alighanem – azt kívánja tudni, hogy nem isten-e a vele szemben álló ellenfél. (Egy kicsit korábban Pallasz Athéné óva intette a hőst attól, hogy az istenekre támadjon.⁵⁹) A válasz első fele (amit Marcus idéz) eléggé világosnak látszik, valahogyan így foglалható össze: nem mindegy, hogy ki vagyok? Hiszen úgyis olyan az ember, mint a hulló falevél. Ám rögtön ezután egy meglehetősen hosszú családtörténet következik, amelyet nem nagyon lehet másképpen érteni, mint úgy, hogy mégiscsak fontos az egyén és konkrétan a Glaukosz nevű személy kiléte. Ennek tükrében pedig a falevél-hasonlat is mást jelent, mint ha önmagában olvasnánk: nem azt, hogy az ember olyan, mint a hulló falevél (azaz: nem individuum), hanem éppen ellenkezőleg: azért olyan keserű, hogy az embert falevélként sodorja földre a szél, mert minden ember individuum.

S ezzel az olvasattal tökéletesen egybeesően azt látjuk, hogy az *Iliász*ban szinte mindenkinek van neve. Találomra felüthetjük bármelyik szakaszt, ahol valamelyik hős tombol: még ott is akkurátusan tudósít bennünket a szerző a megöltek neveiről, holott legtöbbször semmit sem tudunk meg róluk azon kívül, hogy hol dőfte őket át az öldöklő hérosz dárdája vagy kardja, s hogy melyik testrészük miként roncsolódott ennek nyomán.

Bizonyára összeszámálta már valaki, hogy hány név szerepel az eposzban – rengeteg, és egészen biztosan jóval több, mint a modern háborús regényekben. (Victor Hugónak, Lev Tolsztojnak vagy Vaszilij Grosszmannak esze ágában sincs sorolgatni a csatatéren maradt névtelen hősök nevét.) E tényt pedig csak úgy tudom értékelni – legyen ez bármennyire ahistorikus –, hogy Homérosznak igenis fontos volt valami olyasmi, amit mi individualitásnak nevezünk;⁶⁰ legalább annyira fontos, mint Hugónak vagy Tolsztojnak.

S alátámasztja ezt a halál értékelése is. „A halál Homérosznál a vegyítetlen rossz” – állapítja meg MacIntyre.⁶¹ S valóban. A műben részletesebb személyiségrajzzal megjelenő hősök közül ketten halnak meg: Hektór és Patroklosz. Tragédiájuk bekövetkezte után mindkét esetben láthatjuk szeretteiket őrjöngeni a fájdalomtól.⁶² (Akhilleusz a porban fetrengve üvölt, és a társai attól tartanak, hogy most, rögtön megöli magát.⁶³) Továbbá olvashatjuk Akhilleusz szavait arról, hogy ő bizony soha – még a Hádészban sem – fogja elfeledni barátját.⁶⁴ Ezek azonban önmagukban még nem bizonyítják MacIntyre megállapítását, hiszen akár a túlvilágban szilárdan hívó mai embert is földre terítheti a gyász, s ma is minden búcsúbeszédnek kötelező toposza a „sohasem felejtjük”.

Ezeknél sokkal beszédesebb az, amiről az *Iliász* hallgat: még csak homályos utalást sem találunk arra, hogy a halál bármiféle értelemmel is bírna, vagy arra, hogy valahonnan olyan vigasz volna meríthető, amely legalább csökkenti a pusztulás végtelen tragikumát. És ugyanezt találjuk az *Odüsszeia* XI. énekében, a *Neküiában* is: a Hádészba vetett lelkek értelmetlenül sodródnak ide-oda,⁶⁵ örömtelenek,⁶⁶ és (az ekkor már itt bolyongó Akhilleusz ítélete szerint) rosszabb nekik, mint a napszámban más földjét turozó nyomorultnak.⁶⁷

A halál és az individualitás ilyen ábrázolásai után talán nem is meglepő, hogy mindkét eposzban találunk egy-egy lineárisan előrehaladó történetet. Az *Iliász*ban Akhilleusz haragiáját, az *Odüsszeiában* pedig Odüsszeusz bolyongását és hazatértét. (A második eposzt szinte teljesen ki is tölti ez a történet.)

⁵⁸ HOMÉROSZ: *Iliász*, VI., 124–131. Ford. DEVECSERI Gábor. A továbbiakban: *Iliász*.

⁵⁹ Uo., V., 124–132.

⁶⁰ A Homérosz-szakirodalom több, elismert darabja sem tartja képtelenségnek ezt a megállapítást. Vö. FINLEY, Moses I.: *Odüsszeusz világa*. Ford. FRIDLI Judit, Európa, Bp., 1985, 104.; HAUBOLD, Johannes: *Homer's People*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 2. fejezet; SZLEZÁK, Thomas A.: *Homérosz. A nyugati irodalom születése*. Bp., Atlantisz, 2016, 97. skk. Sőt, talán maga Arisztotelész is valami efféle állít. „...ő [Homérosz] azonban kevés bevezetés után rögtön fellépett egy férfit vagy nőt, vagy valami más szereplőt (éthosz), de egyiket sem jellem nélkül (aéthész), hanem jellemmel (éthosz) bíró mivoltában.” ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, 60a. Ford. RITOÓK Zsigmond.

⁶¹ MACINTYRE: *i. m.* (1999), 175.

⁶² *Iliász*, XVIII., 23. skk.; XIX., 4–5.; XIX., 282.; XXII., 405. skk.

⁶³ Uo., XVIII., 23. skk.

⁶⁴ Uo., XII., 387–401.

⁶⁵ HOMÉROSZ: *Odüsszeia*, XI., 218–222. Ford. DEVECSERI Gábor

⁶⁶ Uo., XI., 94.

⁶⁷ Uo., XI., 488–492. Menelaoszra viszont egészen más halál vár. Ő – ellentétben Akhilleusszal, Agamemnónnal vagy Aiásszal – Élűszion mezejére kerül majd, ahol igen kellemes halál utáni életben lesz része. Ám az ő sorsa csupán olyan kivétel, amit a Zeuszhöz fűződő rokoni kapcsolatának (Helené révén a főisten veje) köszönhet. Uo., IV., 561–569.

Az utóbbi elbeszélése persze csöppet sem lineáris; sőt időszerkezetének bonyolultsága vetekszik a XX. és XXI. századi regényekével, de végtére ott is kikerekedik a történet: a hős elindul Trójából, átél különféle kalandokat, a phaiákok hazaviszik, leszámol a kérőkkel. És kiegészíti ezt még egy mellékszál: Télemakhosz fölkerelkedik, hogy hírt szerezzen Odüsszeuszról, majd visszatér Ithakába, ahol összetalálkozik apjával, és innentől a két szál együtt fut tovább.

Az elmondottak nyomán annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy az eposzokban is vannak lineárisan előrehaladó időfragmentumok. Sőt, az *Odüsszeia* időszerkezetének bonyolultsága talán annak bizonyítékaként is fölfogható, hogy Homérosz magabiztosan mozgott a lineáris idő képzetkörében: képes volt az idősíkok bonyolult összeszövésére anélkül, hogy ő maga eltévedt volna közöttük. Akhilleusz haragjának *Iliász*-beli elbeszélése pedig ennél még fontosabbat is bizonyít: azt, hogy a mű alkotója, alkotói képesek voltak a kisebb történetet egy olyan nagyobb eseménysor – a trójai mondaör⁶⁸ – részeként látni, amely sok évtizednyi vagy talán évszázadnyi hosszú, és ezzel elkezdtek a történelem megkonstruálását.

Ezen a ponton azonban megáll a folyamat, mert a trójai mondaör már nem illeszkedik bele egy még nagyobb egészbe, és ezért nem is több, mint egy újabb (igaz, az előzőnél jóval nagyobb) fragmentum. S így végül mégsem jutunk el oda, ahová a processzus tartani látszott: a modern világtörténelmi idő koncepciójához.

Számunkra egy időfragmentum fontos és elválaszthatatlan része a múlt, jelen és jövő alkotta diakróniának (a történelmi időnek) és a vele szinkrónban létező (megszámlálhatatlan) fragmentumsokaságnak (az egy időben létezők teljességét átfogó világidőnek). A trójai mondaör elbeszélésének viszont sem szinkrón, sem diakrón külső kapcsolódásai nincsenek. Nem vezethető le a múltból, és nincsenek jövőbeli következményei sem. Nincs hatással más, rajta kívüli történésekre, és azok sincsenek hatással rá. A történet egyszerre csak, minden előzmény nélkül elindul. (Ériszt nem hívják meg Péleusz és Thétisz esküvőjére, ezért megsértődik, és bosszút áll az aranyalmával.⁶⁹) Majd úgy ér véget, hogy nem hagy maga után

semmiféle következményt vagy önmagán túlmutató értelmet. (Tróját elfoglalják, és hazamennek a hősök.)

Odüsszeusz bolyongásának történetére pedig még fokozottabban érvényesek az elmondottak, mert ez az elbeszélés nem kapcsolódik be semmilyen nagyobb egészbe. (Persze ez is része a mondaörnek, de ahhoz csak igen lazán illeszkedik: hogy Odüsszeusz Trójából indult haza, s hogy egyike a Priamosz városát ostromló hősöknek, szinte mellékes. Indulhatna máshonnan is, és lehetne egészen más is az előélete.)⁷⁰

A Költő

Ha továbbhaladva ezen a nyomon felütjük Vergilius *Aeneis*-ét, amely egyszerre a homéroszi eposzok folytatása (mintegy nyolcszáz évvel később) és a homéroszi elbeszélések motívumait újra felhasználó pastiche, talán egy kicsit még tovább juthatunk.

A római eposz eseménysora éppen úgy predeterminált, mint az *Iliász* és az *Odüsszeia* történései.⁷¹ Jupiter már az első énekben leemeli a fátylat a sors titkáról.⁷² Ám nem csupán a később elbeszélendőket jelzi előre (úgy, mint a homéroszi eposzok analóg szakaszai), hanem ennél jóval továbbhalad: említést tesz Romulusról, akiről azt is megtudjuk, hogy Aeneas után háromszáz évvel élt,⁷³ sőt Julius Caesarról is. Vagyis eljut egészen Vergilius koráig. Ráadásul Jupiter közlését még két másik előrejelzés is megismétli, megerősíti, és egy-két ponton kiegészíti. Anchisesé, aki az alvilágban adja tudtul fiának, Aeneasnak a sors rendelését, valamint Vulcanusé, aki rákóvacsolja a főhős pajzsára a jövőendő képeit.⁷⁴

Az isteni eleve elrendelés eposzokban való jelenléte azért bír olyan nagy jelentőséggel gondolatmenetünk számára, mert ez a garanciája annak, hogy egy-egy eseménysor kauzális és/vagy teleológiai kapcsolatok által értelmes egészé – ahogyan korábban neveztük –, lineáris időfragmentummá formálódjon.⁷⁵

A homéroszi eposzokban – láthattuk – ezek a fragmentumok végül nem állnak össze egyetlen egészé, világtörténelemmé. Az *Aeneis*-ben azonban igen. S hogy ez megtörténhessen, ahhoz egyszerre volt szükség múlt, jelen,

⁶⁸ Vö. KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Ford. KERÉNYI Grácia, Bp., Gondolat, 1977, második könyv, harmadik rész, VII–XII. fejezet

⁶⁹ Uo., 388. skk.

⁷⁰ Moses Finley egészen másról (nevezetesen a Schliemann-kérdésről) értekezve fejti ki ugyanezt: „...Homérosz nem adja meg a trójai háború összefüggéseit. Homérosz háborúja, az eposzok és a tradíció háborúja időtlen esemény, mely egy időtlen világban lebeg, és ez a világ – abban az értelemben, ahogy a kifejezést az imént használtam – összefüggéseken kívüli világ.” FINLEY: *i. m.* (1985), 266.

⁷¹ Az előbbiben Odüsszeusz nagy szónoklatából – amellyel a hazatérni kívánó akhájokat próbálja (sikerral) visszatartani – tudjuk meg, hogy miként határozott előzetesen Zeus a háború kimeneteléről. Az utób-

biban pedig Teiresziász – némi bizonytalanságot is megengedő – XI. énekbéli jövődömondása tárja fel a főhősre váró további megpróbáltatások sorát. Lásd *Iliász*, II., 283–332.; *Odüsszeia*, XI., 100. skk.

⁷² *Aeneis*, I., 261. skk.

⁷³ Uo., I., 272–275.

⁷⁴ Uo., VI., 756. skk.; VIII., 626. skk.

⁷⁵ A modern történetfilozófiák legtöbbször más magyarázatokkal helyettesítették az isteni predeterminációt, például a kulturális evolúcióval (Hayek), a modern természettudományban kibontakozó ész (Comte), a közszabadságban önmagára találó szellem (Hegel) vagy éppen a technika (Marx) inherens logikájával, ezek a megoldások azonban még ismeretlenek voltak az ókorban.

és jövő világos elválasztására, valamint a három dimenzió eseményeinek logikai kapcsolatokkal való összefűzésére.⁷⁶

A mű előzménye (múltja) a trójai háború, amelynek végén Aeneas és népe menekülni kényszerül. Ennek egyenes következményeként bontakozik ki a hős bolyongása, hajótörése s végül a latiumi honfoglalás. (Ez, az eposzban részletekbe menően elbeszélte eseménysor alkotja a mű jelen idejét.) S mindeközben arról is értesülünk, hogy mi fog történni a jövőben, előretekintve egészen a dicsőséges Augustus császárig és az általa visszahozott aranykorig,⁷⁷ vagyis a szerző jelen idejéig. (Ezzel a megoldással a jövőre vonatkozó predikció lehető legteljesebb bizonyítását kapja az olvasó: a saját szemével láthatja, hogy a jóslat betűről betűre teljesült.)

Ráadásul nem csupán Jupiter akarata köti össze és teszi egyetlen egészé a három idődimenziót, hanem konkrét ok-okozati kapcsolatok is. Vergilius ismételt felhívja a figyelmünket arra, hogy a későbbi a korábbiól következik. A pun háborúk ősoka a Didó halálához vezető sértés.⁷⁸ Julius Ceasar neve Aeneas fiának nevéből származik (hordozója pedig a honfoglaló hőstől).⁷⁹ A latinok népneve a trójaiakkal végül békét kötő és velük összeolvadó őslakók nevét őrizte meg.⁸⁰

Bár kevésbé nyomatékosan és részletezőn, de megtaláljuk az eposz által elbeszélte időfragmentum diakrón kiterjesztését is. Vergilius ugyanis nem csupán Róma történetét beszéli el, hanem ezáltal az egész korabeli ökömenét is, amelyet a latinok – beteljesítve világtörténelmi küldetésüket – végül meghódítanak, s egyetlen birodalomká építenek össze. „...a te mesterséged, római, az, hogy uralkodj, / el ne feledd – hogy békés törvényekkel igazgass, / és kíméld, aki meghódolt, de leverd, aki lázad!” – mondja Anchises, az alvilágból előretekintve a dicsőséges jövőre.⁸¹

*

Most már akár össze is vethetnénk Homérosz, Vergilius és Marcus Aurelius időfelfogását, de előbb hadd árnyaljam még egy kicsit tovább az *Aeneis*-ből kibontakozó időképet.

Hegel ezerkilencszáz évvel később lényegében ugyanazzal az eljárással konstruálta meg a világtörténelem fogalmát, mint amellyel – talán Polübiosz történelemszemléletéből merítve⁸² – Vergilius egyetemessé emelte Róma történelmét.

A világ történelmének elbeszéléséhez nem kell taxatív felsorolni a földgolyó valamennyi eldugott szegletének eseményeit – mondja Polübiosz és Hegel –, elegendő, ha azokra a helyszínekre koncentrálunk, ahol a valóban történelmet formáló események zajlanak (Hegel kifejezésével: ahol a világszellem éppen időzik).⁸³ És alighanem Anchises imént idézett szavai mögött is ugyanez a gondolat húzódik meg: a világszellem hordozója az ökömenét végül egyetlen birodalomba integráló Róma, ergo Róma történelmében benne van az egész világ történelme. (Megjegyzem, ennél sokkal tovább ma sem tudunk lépni, legfeljebb annyit tehetünk, hogy több, egymás mellett létező és egymásra kölcsönösen ható „világszellemet” tételünk, ahhoz hasonlóan, ahogyan ezt Samuel Huntigton tette nagy hatású könyvében.⁸⁴)

A történelem menetét predetermináló sors legfontosabb állomásai az *Aeneis*-ben láthatóan elkerülhetetlenek és módosíthatatlanok, az állomások közötti út nyomvonalában azonban csak menet közben alakul ki. Hogy pontosan merre fog végül kanyarogni, abban szerepe lehet a Jupiternek alávetett istenek eltérő akaratának. (Juno például – Aeneas kárára – ismételt beavatkozik az események menetébe,⁸⁵ bár tisztában van vele, hogy férje akarata megváltoztathatatlan.⁸⁶) Vagy a sorssal szembe szegülni próbáló emberi cselekedeteknek. (A trójai asszonyok egy ízben felgyújtják a hajókat,⁸⁷ mert azt hiszik, hogy ezzel véget vethetnek a hosszú vándorlásnak. Turnus harca egy kicsit lelassítja a trójaiak itáliai megtelepedését stb.) Valamint a szereplők által elkövetett, és bűnhődést kiváltó bűnöknek is. (Aeneas társai lekasabolják a hárpiaikat, és ezért mindnyájuknak bűnhődniük kell. Ám a büntetés nem terjedhet odáig, hogy keresztülhúzza Jupiter akaratát.⁸⁸)

Az eposz szereplői jól elkülöníthetően két csoportra oszlanak. A többség csupán csak mellékszereplője az

⁷⁶ Erről és az eposz számos más karakterizikuráról is tanulságos elemzés található Falus Róbert antik esztétikáról írt átfogó összefoglalásában. FALUS Róbert: *Az antik világ irodalmi*. Bp., Gondolat, 1980, 482–492.

⁷⁷ *Aeneis*, VI, 793–794.; VIII, 678. skk.

⁷⁸ Uo., IV, 622–627.

⁷⁹ Uo., I, 267. skk.

⁸⁰ Uo., XII, 819–828.

⁸¹ Uo., VI, 851–853.

⁸² Vö. POLÜBIOSZ: *Történeti könyvei*. Ford. MURAKÖZY Gyula et al., Máriabesnyő, Gödöllő, Attraktor, 2002, I, 3–4.

⁸³ Uo.; HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1979, 133. skk.

⁸⁴ HUNTINGTON, Samuel Phillips: *A civilizációk összecsapása és a világtörténelem átalakulása*. Ford. PUSZTA Dóra et al., Bp., Európa, Bp., 2004

⁸⁵ Lásd például *Aeneis*, I, 64–69.; IV, 90. skk.; V, 618. skk.; X, 611. skk.

⁸⁶ Egy ízben ezt világosan közli is: „Mert hát jó, a latin földről nincs módomb elúzni [Aeneasnak] / S végzet biztos [...] / Ám halogatni s e nagy szándékot húzni szabadjon.” Uo., V, 313–316.

⁸⁷ Uo., V, 604. skk.

⁸⁸ „Nemde Itália országát igyekeztek elérni? – / Jó, italus kikötőbe, a szél szárnyán, el is értek; / Ámde e jogtalan öldöklésért fálat addig / Ott nem emelhetek, míg éhségtekben az asztalt / Meg nem rágjátok s fel nem faljátok ebédre” – jelenti be Celaenó a hárpiaik jósnője. Uo., III, 252–256.

előre megírt „isteni színjátéknak”, és nincs tudomásuk arról, hogy mire is megy itt ki valójában a játék. (Ha az asszonyok tudnák, hogy mindenképpen tovább kell menniük, akkor bizonyára nem gyűjtanák fel a hajókat. Ha Didó tudná, hogy Aeneas nem maradhat nála, akkor talán nem taglóznák le teljesen a történetek.⁸⁹ Ha Turnus tudná, hogy egészen biztosan Aeneas lesz a győztes, nem kezdene harcba.⁹⁰)

Velük szemben Latinus és (legfőképpen) Aeneas az isteni terv végrehajtására kiválasztottak. Aeneasnak minden cselekedete a küldetése végrehajtására irányul,⁹¹ Latinus pedig szem előtt tartva a jóslatot és sutba dobva a józan ész, azonnal az ismeretlen Aeneas mellé áll, és – megmászva Turnusnak tett korábbi ígértét – a lányát is rögtön neki ígéri.⁹²

Az utóbbiak – Hegel kifejezésével élve –, azok a „világtörténelmi személyek”, akikre más erkölcs vonatkozik, mint az átlagemberekre.⁹³ Aeneasnak voltaképpen nem volna szabad Didótól elszöknie, és ezt ő is pontosan tudja, de az isteni küldetése fontosabb, mint az asszonnyal szembeni kötelessége.⁹⁴ Sőt, azzal is tisztában van, hogy ők voltaképpen betolakodók Latiumban, ám Jupiter rendelése ez esetben is fontosabb, mint a hétköznapi erkölcs vonatkozó imperatívusza.⁹⁵

*

Az elmondottak után megkerülhetetlen a kérdés: hiányzik-e valami ahhoz, hogy az *Aeneis*-ből kibontakozó történelemszemléletet a modern történetfilozófiákkal egy sorba állítható, lineáris koncepciónak tekinthessük? Vergilius eposza megáll a költő jelen idejénél, és nem rendelkezik olyan eszkatologikus perspektívával, mint a Krisztus második eljövételét előrevetítő keresztény történetfilozófiák – szólhat az első ellenvetés. Ez valóban így van, ám arról

se feledkezzünk meg, hogy Hegel koncepciója is a jelenbe (mármint Hegel korának jelenébe) torkollik,⁹⁶ és ennek ellenére ezt tartjuk a legkarakterisztikusabb lineáris történetfilozófiának.

Vergilius úgy tekint a saját korára mint a második aranykorra,⁹⁷ azaz mint az első ismétlésére;⁹⁸ ez pedig határozottan a ciklikus gondolkodásra utal – hangozhat a második ellenvetés, és ezt sem lehet vitatni. Azt viszont érdemes megemlíteni, hogy olykor a modern történetfilozófiákban is ott kísért az ismétlés gondolata.⁹⁹ Engels és Marx kommunizmusideájának például tagadhatatlanul köze van a történelem előszobájaként tételezett őskommunizmushoz,¹⁰⁰ és ezért nem túlzás azt állítani, hogy az utóbbi magasabb szinten ismétli meg az előbbit.

Nem ismerek egyetlen olyan érvt sem, amely megakadályozhatná, hogy az *Aeneis* lineáris történetfilozófiaként olvassuk, ám ebből nem következik, hogy többé már nem értelmezhetjük valamilyen ciklikus időkonceptió keretében is. Az utóbbihoz mindössze arra van szükség, hogy ne egyetlenegyszer lejátszódó, irreverzibilis eseményekből összetevődő történetként tekintsünk rá, hanem egy olyan ciklus részeként, amely egyszerre ismétél és ismétlődik.

Az pedig, hogy maga Vergilius mit gondolt, már egy újabb – alighanem csupán hosszas elemzéssel megválaszolható – kérdés.

Néhány következtetés

Az *Elmélkedések* áttekintése után két kérdést tettem fel és hagytam megválaszolatlanul. Kezdjük most a másodikikkal: képes-e az individuum fogalma és vele szorosan korreláló halál-felfogás önmagában létrehozni a lineáris időkonceptiót? Talán a homéroszi eposzok hevenyészett elemzése is elegendő ahhoz, hogy erre nemmel válaszoljunk. Azt

⁸⁹ Uo., IV., 305. skk.

⁹⁰ A trójaiak honfoglalásának jóslatáról neki is tudomása van, ám azzal nincsen tisztában, hogy olyan isteni tervvel áll szemben, amelynek mindenképpen meg kell valósulnia. Lásd Uo., IX., 132–138.

⁹¹ Uo., I., 204–207.; II., 693–694.; II., 775–783.; III., 5.; IV., 273. skk.; V., 722–737.

⁹² Uo., VII., 255.

⁹³ „Egy nagy alak a maga haladásában széttapos nem egy ártatlan virágot, szükségképp elpusztít egyet-mást a maga útján.” HEGEL: *i. m.* (1979), 77.

⁹⁴ „Jaj, te szegény Didó, hát mégis igaz, hogy a törrel / Megcselekedted a legvégsőt s a halálba zuhantál? / Rajtam szárad-e veszted, mondd? Mert esküszöm égre / S égi lakókra, ha itt tehető ugyan eskü ezekre: / Partjaid otthagynom nem volt kedvemre, királynő. / Engem az isteni végzet üzött el, amely ma is, árnyak / Vad, tövises táján, e világtalan éji vidéken, / Szörnyü erővel kerget még.” Aeneas az alvilágban mondja ezeket Didó szellemének. *Aeneis*, VI., 456–463.

⁹⁵ „Én, ha a sors nem e helyre vezet laknom, sose jöttem / Volna, se hadra e néppel nem szálllok” – közli a címszereplő a latin küldöttség-

gel, amelynek tagjai a halottaikat kérik, hogy aztán eltemethessék őket. Uo., XI., 112–113.

⁹⁶ HEGEL: *i. m.* (1979), 202. skk.

⁹⁷ *Aeneis*, VI., 793.

⁹⁸ Uo., VIII., 324.

⁹⁹ S ne feledkezzünk meg arról sem, hogy – amint ezt Ibn Khaldún és az értelmezője, Simon Róbert bebizonyította – lehetséges történetfilozófiát alkotni a ciklikus időfelfogást előföltételezve is. SIMON Róbert: *Kelet és Nyugat: a ciklikus és a lineáris történelmi reflexió elágazásai; Az ógörög és az arab út egybevetése* = Uő: *Orientalista Kelet-Közép-Európában. Válogatott tanulmányok*. Szombathely, Savaria University Press, 1996, Uő: *A történelemtudomány felfedezése: Ibn Khaldún és az Al-Muqaddima* = Ibn Khaldún: *Bevezetés a történelembe*. Szerk., ford. SIMON Róbert, Bp., Osiris, 1995

¹⁰⁰ Lásd ENGELS, Friedrich: *Barbárság és civilizáció* = Uő: *A család, a magántulajdon és az állam eredete*. [ford. nélkül], Bp., Kossuth, 1975, 218. skk., 240., 247. Vö. SZENTES Tamás: *Marx politikai gazdaságtana. Avagy marxista volt-e maga Marx?* = *Köz-gazdaság*, 2018, 2. sz., 67.

ugyan továbbra is fenntarthatjuk, hogy az individualitás és az individuumok megsemmisüléseként fölfogott halál fogalmai az idő lineáris felfogása felé terelik a gondolkodást, ám önmagukban még nem elégségesek annak kialakításához. A lineáris idő koncepciójának megszilárdulásához alighanem arra is szükség van, hogy az irreverzibilitás tudata által egyenes vonallá formálódó időt megfelelő tartalom töltsse ki. És történelmi ténynek vehető, hogy a formához adekvát tartalmat végül a kereszténység – Augustinus és Orosius – szolgáltatta.¹⁰¹

Vergilius eposzának futó szemrevételezése azonban – amellet, hogy láthatóvá tette, miként épülhet rá a formára a tartalom – felhívta a figyelmet arra, hogy éppenséggel a nem keresztény gondolkodás is kikovácsolhatta és evidenciává tehetné volna az egyenes vonalú időfelfogást.

Számottevő segítséget kaptunk Homérosz és Vergilius műveitől az első kérdés megválaszolásához is: eljutott-e Marcus Aurelius az idő linearitásának koncepciójához? Az összevetés azt mutatta, hogy az *Elmélkedések* valahol a homéroszi eposzok és Vergilius felfogása között helyezkedik el. Marcus már nemcsak egyenes vonalú időfragmentumokat tapasztal, hanem – föltehetően az individualitás és (főleg) a halál fogalmaival való számvetés eredményeképpen – olykor az idő teljessége is lineáris-irreverzibilis folyamatként sejlik föl előtte. Az egymást követő események között azonban nem lát (nem is keres) összefüggéseket, s ezért ennek a körvonalazódó egyenes vonalú mozgásnak nincs meghatározható iránya.¹⁰² Ellentétben az *Aeneisszel*, amelyben az idő ok-okozati kapcsolatok láncolatát hordozza, és ezeken keresztül valahonnan (Trója pusztulásától, illetve a saturnusi aranykortól¹⁰³) valahová (az augustusi aranykorhoz) vezető folyamatként mutatkozik meg.

*

Végezetül megkísérlem az eposzok tanulságaival együtt összegezni a Marcus Aureliusról korábban elmondottakat. A bemutatott értelmezés a személyiség, a halál és az idő egymásnak ellentmondó jelentéseiből szőtt két fogalmi háló összegabalyodásaként látta az *Elmélkedéseket*. (Ne feledjük, éppen az eszmetörténet egyik nagy átalakulása zajlott ekkor: az idő ciklikus elképzelése még tartotta magát, de a kereszténység már egy gyökeresen új időpercepcióra tanította az embereket.)

Marcus – a megismételhetetlen individuum fogalmától (amelyet alighanem készen kapott a római magaskultúrától) eljutott a visszavonhatatlan halál végletes tragikumának érzéséhez és az idő irreverzibilis folyamatként való felfogásához. Ugyanakkor azt is pontosan látta és érezte, hogy az így kibontakozó életfelfogás – következetesen végiggondolva és a lehetséges élethazugságoktól tartózkodva – elviselhetetlen. S éppen ezért megkísérelte magát és az olvasóit egyfajta intellektuális (ön)szuggesztióval kigyógyítani az ártalmas meggyőződések befolyása alól. Az egyént ugyan individuumnak látta, de feljegyzéseiben újra és újra elmagyarázta, hogy közösségi életre vagyunk rendelve, s nem vagyunk többek, mint a kozmosz részei. A halál tragikus vízióját szertefoszlátandó, számtalanszor elismételte, hogy az elmúlás a világ legtermészetesebb dolga, s már-már kellemesnek mondható esemény.

Az idő értelemvesztésével és a körvonalazódó lineáris idővel küzdve pedig igyekezett kitartani a régi – valaha vigaszt nyújtó –, ciklikus elgondolás mellett.

Hogy Marcus Aureliusnak sikerült-e ez a mutatvány – nem tudhatjuk. Az azonban biztosnak látszik, hogy mi már a legnagyobb erőfeszítéseket megtéve sem tudjuk követni a császárok legbölcsebbikét.

¹⁰¹ Lásd LÖWITZ, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet*. A történelem-filozófia teológiai gyökerei. Szerk. MIKLÓS Tamás, ford. BOROS Gábor et al., Bp., Atlantisz, 1996, IX., X. fejezet; QUISPÉL, Gilles: *Time and History in Patristic Christianity = Man and Time*. i. m. (1957) S ugyanezt a gondolatot megtaláljuk Helmuth Plessner írásában is: az individualitás és az ezzel korreláló halál-felfogás több civilizációban is fölbukkan, de a lineáris idő felé való végső lökést csak a keresztény nézőszög volt képes megadni – írja. PLESSNER: i. m. (1957), 237.

¹⁰² Bár – az eposzok szerzőihez hasonlóan – ő is hisz valamilyen preterminációban: „Minden, ami történik veled, kezdettől fogva elrendeltetett a mindenség részéről, így szötte a sors” – írja, ám ennél tovább már nem lép. *Elmélkedések*, IV., 26. 4.

¹⁰³ *Aeneis*, VIII., 324.

Négykezes I.

„Zeneszerű a nyelv átváltozása olyan sorozattá, amelynek elemei másként kapcsolódnak egymáshoz, mint a logikai ítéletben. [...] a formának elsőbbsége van a tartalommal szemben, még a gondolati tartalommal szemben is.”¹

(Adorno)

Kemény Katalin Hamvas Bélával közösen írt munkája, az először 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* egyedülálló helyet foglal el a XX. századi magyar művészetelméleti irodalomban.² Nem véletlen, ha egyik értő olvasója, az eszme- és irodalomtörténész Bori Imre egyenesen a magyar esztétikai gondolkodás legjelentősebb alkotásának nevezi, mivel szerinte a mű a modern magyar művészettörténet sajátos koordináta-rendszerének kijelölésével párhuzamosan egy teljes esztétikai világkép alapjait is lefekteti. Eredetiségének dacára a mű valódi hatástörténetéről mégsem beszélhetünk. (Kemény Katalin a könyv 1989-es, második kiadásához írott utószavában kitér ennek lehetséges okaira, miközben többször hangsúlyozza, mennyire téves az a különben a szerzőkre nézve amúgy talán hízeglőnek tűnő beállítás, miszerint kötetükkel az Európai Iskola „felfedezésének”, a mozgalom holdudvarához tartozók későbbi karrierjének előmozdításában vállaltak volna úttörő szerepet.) A sors fintorának tarthatjuk, hogy miközben mind Hamvas, mind Kemény Katalin jelentős művei szinte kivétel nélkül kiadatlanul lapultak az asztalfiók mélyén, a Misztótfalusi Kiadó egy, a szélesebb olvasóközönségnek szánt, a kortárs magyar képzőművészetet bemutató munka elkészítésével éppen őket bízta meg, pedig, ha tollukból korábban elszórtan születtek is írások e tárgy körében, egyikük sem számított a kortárs képzőművészet „szakértőjének”.

Írásomban az eredetileg *Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* címmel megjelentetni kívánt mű újraolvasására teszek kísérletet, mégpedig hangsúlyosan magára a szövegre koncentrálni. Szoros, avagy mélyolvasási kísérletemet hiánypótlónak (is) szánom, mivel eddig a *Forra-*

dalom szövegközpontú vizsgálatát tudtommal még senki sem végezte el. A mű korábbi értelmezői többnyire megkerülték annak a látszólag triviális kérdésnek a megválaszolását, hogy tulajdonképpen mi is az, ami a szövegben áll; eltekintettek a mű műszerűségétől, hisz ettől függetlenül (vagy talán épp ezért) tetszőleges tartalmakat olvashattak ki belőle, olvashatták bele a saját elképzeléseiket – rosszabb esetben pedig olvashatták rá a szerzőpárosra állítólagos „tévedéseiket”, „szakmai hiányosságait”, ideológiai „képzetlenségüket”!

A címben jelzett mélyolvasás valódi tétje, hogy befordulóként a szövegkorpuszhoz lépünk közelebb, a műhöz magához, a jelölőhöz, ám abban a reményben, hogy ezzel egyszerre a jelölthöz is közelebb kerülhessünk, mindahhoz, amit vele kapcsolatban egyáltalán „tudnunk érdemes”. Utóbbi, idézőjeles megjegyzésemet allúzióknak számom, amennyiben a „tudni érdemes” dolgok mellett per definitionem tételezünk „tudni nem érdemes” dolgokat, és közismerten ilyen tudni nem érdemes dolgok tudományként lehet(ne) úgy mond tekinteni például a filológiára.³ A filológia kifejezést már csak ezért is tanácsos kissé háttérbe szorítanunk,⁴ és a Hamvasék számára oly kedves csengésű fiziognómiára, illetve fenomenológiára cserélnünk – hisz elsősorban magáról a szövegről kívánunk beszélni, arról, ami tehát tapinthatóan textúra, szöveg- és szövetszerű. (Fiziognómián az analógiák, az összefüggések, a jelek és a hozzájuk kapcsolt jelentések világának sajátos, legtágabb értelmű szemiotikáját értjük, a Husserl nevéhez köthető fenomenológiai módszer pedig önmeghatározása szerint a látható dolgok vetületeivel dolgozik, megjelenésmódzataikon át nyúl vissza a dolgok gyökereihez és premisszáikhoz, azaz konstitúciófeltételeikhez; tulajdonképpen ez lenne az úgynevezett tiszta látás elérésének husserli módszere, amely, Gottfried Boehmöt idézve, „...magukon a dolgokon munkálja ki lényegi alakjukat, konstitúciójuk a priori feltételeit. [...] ily módon azt az antikvitásra visszanyúló hagyományt is felújítva, melynek

¹ ADORNO, Theodor W.: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. BÁN Zoltán András et al., Bp., Helikon, 1998, 94–95.

² HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Bp., Misztótfalusi, 1947 [112. p.] Második, javított kiadás: Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1989 [130 p.]

³ A hamvasi és a Kemény Katalin-i életmű ismeretében talán nem csupán azt mondhatjuk ki, hogy e Hatvany Lajos-féle, a tudósi-filológusi

léttel kapcsolatos igencsak sarkos vélemény Hamvaséktól sem volt egészen idegen, hanem azt is, hogy recepciójukban éppen a filológia az egyik mumus: a tudománytalanság, a filológiai megbízhatatlanság, illetve az okadatolás hiányának a vádjá mint az elutasítás ultima ratiója.

⁴ Oszta Adorno (Hölderlin költészetével összefüggésben megfogalmazott) meggyőződését, miszerint vannak olyan életművek (és Hamvaséké is ilyen), amelyek „interpretációjának eljárásait nem szabadna a hagyományos filológia mércéjével mérni”. Vö. ADORNO, Theodor W.: *Parataxis* = ADORNO: *i. m.* (1998), 78.

keretében a nyelvi leírás a dolog teljességének feltárását nyújtja, amit a dolog »tökéletes önmagának« neveznek.⁵⁾

Ez a leírtakra koncentrálnak megközelítés reményeim szerint úgy visz majd közelebb annak jelöltjéhez, az idézőjeles „valósághoz”, ahogy azt Nabokov érti, vagyis hogy az alapvetően „szubjektív” természetű, „feneketlenül mély”, és ezért „megragadhatatlan” és „kimeríthetetlen” valóság megismeréséhez „lépések”, az „érzékelés szintjeinek végtelen sorozatán” keresztül kerülhetünk közelebb, de „sohasem eléggé közel”.⁶⁾ Meggyőződésem szerint a valóság eme nabokovi, approximatív módon való átélhetősége adja meg Hamvasék vállalkozásának egyediségét, és pedig nem csupán a magyar nyelvű művészetelmélet-írás, hanem a tágabb értelemben vett „gondolkodó irodalom”⁷⁾ magyarországi történetében is.

Előljáróban szintén érdemes leszögeznünk, hogy a *Forradalom* műfajilag esszé, formai értelemben, megszólalásmódját tekintve pedig a négykezesek sorába tartozik. A könyv kétszerzős volta már önmagában is unikális, hiszen a többszerzőség, ami például a modern szaktudomány szférájában bevettnek és gyakorinak számít, az az irodalom terén majdnem ismeretlen kategória, sőt még annak határmezsgyéin, az értekezésszerűbb megnyilatkozások esetében sem igazán szokványos. A könyv ajánlásában maguk a szerzők is fontosnak tartják kiemelni ezt: „Az a kollaborációs műfaj, amelyet ez a kis könyv megkísérel, nálunk még nem tartozik a gyakori jelenségek közé. Angliában, a költő-barátok, mint Byron és Shelley, a testvér-szerzők, mint a két Brontë, a költő-házastársak, mint a két Browning, a hármastestvéri közösségek, mint a három Powys földjén az ilyesmi nem ritkaság. Franciaországban újabban Breton és Éluard szövetkeztek közös könyvek írására. Itt egyedül Szabó Lajos és Tábor Béla könyvére lehetne hivatkozni, mint amely a szellemi közösséget ilyen módon is jelezni kívánja. A közös útból és közös élményekből, tapasztalatokból, de főként az elsődleges életközösségből ez a közös könyv önmagától született meg közösen.”⁸⁾ A *Forradalom* esetében konkrétan persze ne csupán azokra a külsődlegességekre gondoljunk, mint például a címlapon szereplő két név a szokásos egy helyett; vagy a száz egynéhány oldalból alig ötöt kitevő, közös szerzőiségű szövegbetétekre (a Fülep Lajosnak



címzett, egyoldalas ajánlásra, illetve a *Mit jelent szürrealizálni?* és *Az absztrakció* című, egyenként kétszer ilyen hosszú elméleti-összefoglaló fejezetekre). És még csak ne is csupán arra a véletlenre (?) figyeljünk föl, hogy a könyv száznegyven oldalnyi összterjedelmét tekintve majdnem lapra pontosan megteremtődik a szerzők közti egyensúly, amennyiben Kemény Katalin ötvenöt oldalt, míg Hamvas ötvenhármast jegyez.⁹⁾

A forma, a könyv kétszerzős volta, az irodalmi négykezes, mint olyan, számos kérdést ébreszthet bennünk. Először is: hogyan születik egy ilyen négykezes?¹⁰⁾ A szerzők közül az egyik ír, a másik diktál? Valamelyikük leír valamit, amit a másikuk átfogalmaz (ad infinitum)? Felváltva írnak, ki-ki egy-egy mondatot vagy bekezdést? Megírják a maguk verzióját, aztán a két változatot addig csiszolgatják-fésülgetik, amíg mindkettejük számára el-

Lossonczy Tamás,
Hamvas Béla és
Molnár Sándor
a KFKI Klubban
rendezett
kiállításán,
Budapest,
1968
Fotó:
Molnár Sándor
archívumból

⁵⁾ BOEHM, Gottfried: *A képleírás = Képlemezés. Képleírás és képi elbeszélés*. Szerk. THOMKA Beáta, ford. HARTVIG Gabriella, Bp., Ki-jarat, 1998, 21.

⁶⁾ Vö. NABOKOV, Vladimir: *[Irodalomról, festészetről, lepkékről]* Ford. SZÁNTÓ F. István = *Átváltozások*, 2001, 22. sz., 12.

⁷⁾ E szövegszakaszok körében való elterjesztése terén elévülhetetlen érdemei vannak Kenyeres Zoltánnak, aki, némi leegyszerűsítéssel, az esszé műfaj színönimájaként használta e kifejezést.

⁸⁾ HAMVAS-KEMÉNY: *i. m.* (1989), 5.

⁹⁾ Hamvas Béla tollából származnak a szöveg kezdő- és végfejezetei, miközben a paratextusként igen fontos szerepet betöltő epilógus Kemény Katalin munkája. Az előszó, valamint a törzsszöveg gondolatmenetének két fontos epochája, részösszefoglalója viszont közös munka. Egyébként a könyvben szóba hozott, durván két tucat képzőművész (többnyire festő) közül Hamvas kevesebbet szemlél ugyan, viszont nagyobb terjedelemben.

¹⁰⁾ Mindenekelőtt (de mint majd reményeim szerint ki is derül, nem ki-zárólag) a három, közös szerzőiségű szövegszakaszra gondolok itt. (Vö. 9. lábjegyzet.)

fogadhatóvá nem válik? Ha nem is tudjuk konkrétan megválaszolni ezeket a kérdéseket, a *Forradalom*ról szólván, azt hiszem, mégis joggal alkalmazhatjuk ezt a zenei terminus technicust – már csak azért is, hisz Kemény Katalinék vállalkozásához részben éppen a mű zenei karakterisztikája felől próbálunk most közelíteni. (Nem mellesleg engedve a szerzői sugalmazásnak, amely a szó, a hang és a zene összefüggésére hívja fel a figyelmünket. Lásd: „Mivel megszólít, szó. Mivel szó, hang. Mivel hang, zene.”¹¹) A zenei műfajmegjelölést azonban csak bizonyos korlátok között használhatjuk jelen esetben, tudniillik a szerzők egyike sem saját szólamának pusztá megszólaltatójaként van itt jelen, hanem a mű megalkotásának folyamatában is tevékeny alkotó és alakító szereppel rendelkezik: másként mondva, nem egy már létező művet adnak elő, szólaltatnak meg, hanem a megszólaltatandót mintegy annak előadása közben egyúttal szüntelenül alkotják, alakítják is. A *Forradalom* olvasása közben joggal lehet olyan érzésünk, mintha (hogyan egy másik zenei terminussal éljünk) egy nagyon magas szintű zenei improvizáció hallgatása közepette, in situ, a fülünk hallatára, a hangok folyamatos változásában, születésében-elhalásában egyszersmind valami változatlan és változhatatlan is születne, valami végérvényesen lekottázható és letisztázható, amely, túllépve az aktuális előadás időbeni keretein, később is akárhányszor újra és újra nemcsak hogy megszólaltathatónak bizonyul ebben a formájában, hanem kifejezetten igényli az újbóli megszólaltatást. Mert ha csupán magát a progressziót, a műteremtést, a megszöveget, a textúra megszövéseinek munkafolyamatát, a folyamatos átalakulások, módosulások és motívumvariációk dinamikáját akarnánk hangsúlyozni a *Forradalom* kapcsán, úgy megelégedhetnénk – immár ismét az irodalomkritika segédfogalmihoz folyamodva – akár a work-in-progress műfajmegnevezéssel is, amely azonban szintén homályban hagyná a mű másik meghatározottságát, annak statikusságigényét, a kompozíció egészszelvényét, már eredendően megalkotott voltát. Adornónak a kései Hölderlin költészetének ürügyén megfogalmazott szavai valószínűleg ugyanerre a kettősségre világítanak rá: „A nagy zene: fogalom nélküli szintézis [...] szabadon engedett, áramló természet, amely nem marad meg a természeti uralom varázskörében, és éppen ezáltal transzcendálódik. Ám a nyelv szignifikáns eleme, a mimetikus-kifejezési ellenpólus révén oda van láncolva az ítélet és a mondat formájához és ezzel a fogalom szintetikus funkciójához. [...] Zeneszerű a nyelv átváltozása olyan sorozattá, amelynek elemei másként kapcsol-

ódnak egymáshoz, mint a logikai ítéletben. [...] a formának elsőbbsége van a tartalommal szemben, még a gondolati tartalommal szemben is. A tartalom áthelyeződik a megköltöttbe, miközben a forma hozzákapcsolódik, és lecsökkenti a gondolat specifikus mozzanatának, a szintetikus egységnek a súlyát.”¹² Ezért lehet olvasás közben az az érzésünk, hogy a szöveg áramába-áramlásába alámérvülve szinte lehetetlen eldöntenünk, vajon egy már előzetesen meglevő művészetértés és -értelmezés illusztrációjával, netalántán aktualizálásával van-e most dolgunk, vagy inkább annak a – konkrét műalkotásokkal folytatott – belső dialógusnak lettünk-e a részesei, amelynek során, mintegy járulékosan, valamiféle diszkurzív művészet-elmélet is kifejeződik. Ez magyarázza érzésem szerint azt, hogy bár az olvasó talán már előzetesen sejteti, mit fog majd hallani, közben mégis úgy tapasztalja, heuréka-élmények sokaságát éli át. Az elhangzottak fényében lehetnek sokatmondóak a *Forradalom* befejező sorai: „Az európai embernek az elmúlt ezer év alatt egyetlen komoly élettársa volt, olyan élettársa, amely sok esetben még az élő embernél is fontosabbat és magasabbat jelentett, s ez a könyv volt. A kép most bejelentette igényét, hogy a könyv mellé felzárkózzék. A könyv volt csodálatom tárgya, tükör, szerelmem, gyóntatóm, vallatóm, bírám, hálótársam. A könyvnek nem volt versenytársa. Most pedig megjelent a kép, amely figyelmet, komolyságot, csodálatot és végül: társat követel. Megjelenik a kép, amely elfelejtettlen akar lenni. Az absztrakt festmény erre tart igényt.” Ha továbbra is zenei metaforákkal kívánnánk leírni a hallottakat, akkor úgy fogalmazhatnánk, Hamvasnak sikerült azt az utolsó, telt hangzású hangot megtalálnia-megszólaltatnia, amely az elhalásában-elhalkulásában mégis mintegy tovább rezeg, tovább visszhangzik a hallgató fülében: hasonlóan egy jól eltalált záró rímhez vagy refrénhez, bármikor felidézhető hangemlékként marad meg bennünk: egyféle cantus firmusként teszi lehetővé később a műre való visszaemlékezést és az újbóli ráhangolódást. Vitathatatlan persze, hogy egy akárhányszor újra- és újraolvasható könyv, valamint egy egyszeri, ebben a formájában így már soha többé meg nem ismételhető, át nem élhető zenei improvizáció koncertélményének befogadói tapasztalata aligha összehasonlítható. De az alkotói műhelyprobléma mind a kétféle kompozíció esetében ugyanaz, hogy a felütés mellett ugyanolyan fontoságú a hatásos befejezés.

A most körülírni próbált befogadói tapasztalatunk egyben talán cáfolja is azt a Kemény Katalin-i önkritikát, amelynek alapját a *Forradalom* úgymond hevenyészettsége,

¹¹ HAMVAS–KEMÉNY: i. m. (1989), 110. Vagy máshol ez olvasható: „...meg kell találni azokat a végső festői elemeket [...] lehetőleg olyan egzakt és félreérthetetlen struktúrában, ahogy azokat a zenének megtalálni sikerült.” Uo., 112.

¹² ADORNO: i. m. (1998), 94–95.

kiforrotlansága, valamint a gondos szerkesztői utómunka elmaradása adná. Idézem: „A kézirat [a *Forradalomé*] korántsem készült még el; több jelentős festő látogatása elmaradt; másokról, ha ismertük és nagyra becsültük is munkáit, már nem futotta idő az írásra (Egry, Hantai, Csernus és mások); súlyos hiányt jelentett, hogy a sürgetés miatt egymás írásait sem tudtuk arányosítás végett alaposan átolvasni, s így, a mit sem sejtő olvasó szemében az a hamis látszat alakulhatott ki, mintha nagyobb művész lenne az, akiről hosszabb cikk szól. Ráadásul a kiadó, a beadott kéziratot túl terjedelmesnek véelve, önkényesen rövidített; kimaradt sorok megtörték összefüggéseket; a takarékoságot szolgálta a tartalomjegyzék elhagyása, és végül az elmaradt korrektúra, mindmegannyi bosszúság. Úgy éreztük, csupán töredék, csonka mű került napvilágra.”¹³ Természetesen nem akarnám és nem is merném elvitatni a szerző jogát ahhoz, hogy elégedetlenségének adjon hangot munkájukkal kapcsolatban – az „ideális” műről a fejében élő, általunk persze nem ismert vágykép és a végül is realizálódott szöveg inadekvációi esetleg valóban alapot adhattak számára e nem túl kedvező verdikt kimondásához. Ám én mégis Ernst Cassirer idevonatkozatható szavaira hívnám fel a figyelmet, aki a szerzői önkritikák kapcsán a következőképpen fogalmaz: „A zseni lelkiületéből eredő ilyen [negatív] ítéletek érthetők és szükségesek. A magunk számára azonban ez a [szerzői] kétely annál vigasztalóbb, mennél nagyobb, mennél átfogóbb és gazdagabb az a művészi vagy filozófiai alkotás, amelyben elmélyedünk. Mert felfogóként más mércével mérünk, mint az alkotó saját műve megítélésekor. Ahol a keveset látja, ott a sokaságot érzékeljük; ahol belső elégtelenséget talál, ott a kimeríthetetlen teljességet találjuk, melynek teljes elsajátítását soha nem remélhetjük. Mindkettő egyenlően jogosult és egyenlően szükséges, mert éppen ebben a sajátos kölcsönviszonyban tölti be a mű valódi feladatát: »én« és »te« közötti közvetítővé válik, és nem azáltal, hogy kész tartalmat visz át egyikből a másikba, hanem hogy egyikőjük tevékenysége felvillanyozza a másikat. És ebből ismerik fel, hogy a kultúra valóban nagy művei sohasem valamely merevségként, készített-ségként állnak előttünk, mely merevség a szellem szabad tevékenységét korlátozná és gátolná. Tartalmuk számunkra csak abban áll, hogy minduntalan újból el kell sajátítanunk, és ezáltal folyvást újjáteremtenünk.”¹⁴ S ha már ko-

rábban Adornót hoztuk szóba, idézett írásában találhatunk két másik, szintén idevágó gondolatot: „Az intenció csupán egy mozzanat a művészi folyamatban: csak akkor változik megformált alakká, mikor más mozzanatokban kiforrtja magát, így a tárgyi tartalomban, a művészi produktum immanens törvényeiben és [...] az objektív nyelvi tartalomban. A kifinomult művészetidegenség azzal számol, hogy a művészek mindenre képesek; eközben a művészeket önnön tapasztalatuk arra tanítja, hogy saját művük mily kevésbé tartozik hozzájuk, hogy ők maguk mennyire a műalkotás kényszerének engedelmeskednek. Ez annál tökéletesebben sikerül, minél nyomtalanabban oldódik fel az intenció a megformált műben.” Illetve: „Ami a művekben kibontakozik és láthatóvá válik, ami által a művek autoritást nyernek, az semmi más, mint az objektív, bennük megjelenő valóság, amely a szubjektív intenciót mint közömbös dolgot maga alá rendeli és fel-emésztí.”¹⁵

E szép (s nyilván igaz) megfogalmazások után se legyenek persze illúzióink afelől, hogy ne lehetne sokkal prózaibb, sokkal földhözragadtabb olvasói elvárásokkal is fordulni a megszületett művek felé. Burkoltan szintén erről tanúskodnak egyébként Kemény Katalin visszaemlékezéséből az alábbi sorok: „Tehát [a *Forradalom*] se nem az E[urópai] I[skola] megbízásából, se nem annak tudatával készült. Annyira nem, hogy az E[urópai] I[skola] egyenesen sérelmesnek találta megjelenését. Úgyhogy részint bagatellizálták, részint (amikor már nem lehetett egészen véka alá rejteni) senki annyi kifogásolni valót nem talált benne, mint éppen ők.”¹⁶ (Némi rosszmájúsággal hozzátehetnénk, valószínűleg főleg azok, akik kimaradtak belőle...) De e ponton Szentkuthy Miklósnak egy más helyen már részletesebben elemzett,¹⁷ erősen elutasító attitűdjére is utalhatnánk, amely a stíluskritika álarca mögé bújtatott ideológiai természetű elutasítás modelljét testesíti meg. Amikor ugyanis Szentkuthy a *Forradalom* úgymond kiüresedett nyelvi paneljeit – vulgo: közhelyes frázisait – teszi vitriolos kritika tárgyává, az majdnem minden esetben sokkal inkább szól a nyelvi kifejezésforma mögött álló tartalomnak, az úgynevezett metafizikai jelöltnak, mintsem az esetleg itt-ott talán valóban ügyetlennek ható stilisztikai megoldásoknak. Jelen szempontunkból azonban fontosabb, ha megértjük, hogy Szentkuthy ellenséges reakcióját jó eséllyel inkább a szak-

Rozsda Endre:
Haláltánc,
1946–1947
© Wikimedia
Commons

¹³ HAMVAS-KEMÉNY: i. m. (1989), 120. Hogy ígéretem ellenére a filológia, sőt a textológia oltárán is áldozunk ezúttal, csupán két példa az eredeti, Misztótfalusi-féle kiadásból, annak illusztrálására, amire Kemény Katalin utalhatott. A könyv 110. oldalán szenzáció helyett „szanzáció” szerepel, míg a 109-en ezt a félmondatot olvashatjuk, betűhív másolatban: „...újabbán a költészet is rohamosan tolódik el kelet felé. kelet felé.”

¹⁴ CASSIRER, Ernst: *A kultúra tragédiája = Német kultúraelméleti tanulmányok 1–3.* Szerk. BUJDOSÓ Dezső, ford. BACSÓ Béla et al., Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 1., 361.

¹⁵ ADORNO: i. m. (1998), 78.

¹⁶ Lásd *Egy-két futó megjegyzés...* (kézirat)

¹⁷ Lásd SZÁNTÓ F. István: *Változatok absztrakcióra. Hamvas, Kemény, Szentkuthy = Kortárs*, 2021, 4. sz., 38–61.



mai féltékenység számlájára kell írunk – amire ugyanis Szentkuthy csupán törekedni tudott, azt Hamvasék valóban meg is tudták valósítani –, jelesül a szépirodalmi és a képzőművészeti világlátás termékeny szimbiózisát, szöveg és kép (mítosz és logosz) egységét, ami megszólalásuk mitikologikus karakterét biztosítja.¹⁸ Kemény Katalin és Hamvas Béla mindvégig és vallottan (esszé)íróként, nem pedig műtörténészként vagy teoretikusként közelít elsődleges tárgyához, a képzőművészeti alkotáshoz, és szépirói reverenciával, a szépiró öntudatával, szabadságával, poetica licentiájával akarnak és tudnak kijelentéseket tenni a képzőművészetről: elég csak átfutnunk maguknak a kisesszéknél többnyire Kemény Katalin tollából származó, sokértelmű-metaforikus címeit (*Ezüst égben alvó lélekmadarak*, *Az Özönvíz és a Bárány*, *A kukoricaistennő*, *A kagyló mélyén ébredő gyöngyszem*), illetve ízlelgetni az ilyen és ehhez hasonló bekezdéseket: „[Jakovits József] alakjainak termő csírája a vízmosta, a víz összehordta föld; alakjainak nehéz és meleg mozdulata a folyam hulláma. És mint a víz, kivétel nélkül erotikus jellegűek. Tele sok ki nem termelt maggal, nem könnyedek, s ezt másképp úgy is lehet mondani, hogy olyanok, mintha terhesek lennének. Terhesek valami igen mély és sokféle formával, amelynek egyetlen alakban való világrahozását azonban éppen, mert olyan mély és sokszzerű és komoly, még sok forma fogja megelőzni. Ezek az erotikusan gazdag vízlények, és mi lenne más a gazdagság szimbóluma, mint a termékenység, mégsem mocsárlények. Mozdulatuk nem a part felé tart. A sárban meg se tudnának állni. Elhelyezni is csak olyan tengerparti kertben lehetne, ahol a dagály időnkint hűsítő vizével eléri őket, ezeket az inkább delfin, mint fókaszzerű lényeket. Az, hogy a delfin kozmikus alakja Jakovits formáló kezéből »önkéntelenül« és következetesen kiúszik, azt nem lehet véletlennek tekinteni. A delfin a megmentő hal jelképe. Ez az a hal, amelyik a termékenységet szellemi termékenységgé teszi, és madárrá változva felrepül. Ezért kíváncsiak szobrai, még bizonyos nehézségük ellenére is a levegőbe. Félúton a levegőben is vannak. Természetesen ezt a problémát a szobrászat még azzal, hogy felfüggeszt, akár alig látható szállal is egy ilyen levegőbe kíváncsi testet, még nem oldja meg. A szobrászat szerves nagy problémája merül itt fel: a test kiemelése a három dimenzióból.”¹⁹ A szépirói reverenciát azért fontos külön is hangsúlyoznunk, mert meggyőződésünk szerint pontosan ebben érhető tetten a *Forradalom* hitelességének, érvényességének valódi záloga: Hamvasék könyvének elevenségét, izgalmit és aktualitását

ugyanis nem információgazdagsága, nem a témaválasztás újszerűsége, még csak nem is pusztán a váratlan és sokszor meghökkentő gondolatfutatok adják kizárólag, hanem a műnek az a hitelessége, amely egyedül az alkotás mélystruktúrájából fakadhat. (Ha, teszem azt, egyedülként az „informatívási kvóciens” vennénk alapul, akkor – az Európai Iskola egészét, illetve a mozgalom egyes tagjainak életművét immár monografikus szinten is feldolgozó művészettörténet-írást tekintve – bizony igencsak kezdetlegesnek és elnagyoltnak tűnhetne Hamvasék vállalkozása. Még akkor is, ha valamennyire ellensúlyozhatná mindezt a mű privilegizált státusa, amely a mindenkori kezdő lépés kitüntettségének, az úttörő vállalkozások bátorságának szól – különösen, ha az úgynevezett interdiszciplináris kultúrakutatás vagy pláne a mostanság divatba jött ekphrasziszkutatás előtörténetének hazai megnyilvánulásai felől közelítenénk meg a mű helyét a magyarországi esztétikortörténetben.) A *Forradalom a művészetben* esszéfüzéréhez úgy lehet és úgy érdemes újra és újra visszatérnünk, ahogy az irodalom vagy a zenetörténet nagy, jól ismert remekműveihez: a befogadó nyitottságával, és azzal a várakozással, hogy egy még eddig nem ismert, még nem tapasztalt fénytörésben fogjuk tudni ugyanazt, de nem feltétlenül *ugyanúgy* megpillantani.²⁰

Mindehhez a *Forradalom* paradoxitásának vizsgálata segíthet hozzá elsősorban, mert ez kínál fel számunkra a leggazdagabb és legtermékenyebb befogadói tapasztalatot. Hiszen egyfelől joggal nevezhető remekműnek (ha nem is feltétlenül a nagy „klasszikus” és „időtlen” alkotás értelmében), amely a konzekvensen megteremtett belső összefüggésrendszer, a motívumhálózat formateremtő képességének, a témavariációk gazdagságának és egyben tartani tudásának köszönhetően az egyszerűség és az utánoszthatatlan egyediség karakterével ruházta fel, másfelől azonban ugyanígy meghatározó benne az esetlegesség, a folytonos létesülés és alakulás, az alakulófélben levés, az alkalmiszöveg-szerűség, a töredékesség. Ez a könyv mintha egyszerre mutatná föl a (klasszikus) lezártág és a (nem klasszikus) végtelenség paradox egymásmelletti-ségét. Nem véletlen, hogy miközben „végtelen” számú, a megszületettekhez hasonló kisesszével lenne még kibővíthető a szöveg, egyetlen percig sem érezzük – szemben Kemény Katalinnal – hiányosnak, pláne kibővíthetőnek. Talán ez is oka lehet annak, miért nem vagy legalábbis miért olyan *sajátosan* kanonizálódott, miért találja meg olyan nehezen a helyét a könyv a szürrealizmus szakirodalmának tételei között. Csak egyetlen példa: a Klett Kiadó

¹⁸ Mindezzel persze nem lebecsülni szeretnénk a Szentkuthynál egyébként valóban meglevő, a művészetről és művészekről való oldott és laza fecsegés (causerie) sármját és egyediségét.

¹⁹ HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 102–103.

²⁰ Legalábbis ezzel tudom magyarázni, hogy az eredeti megjelenés után négy évtizeddel később kiadott második kiadás is az elsőhöz hasonló visszhangokat tudott kelteni.

gondozásában 1999-ben megjelent *Szürrealizmus* című szakmunka bibliográfiájában még csak említés szintjén sem szerepel a *Forradalom a művészetben*.²¹ E tény annál is furcsább, minthogy a Hamvasék által eredendően adott cím éppenséggel a magyarországi szürrealista és az absztrakt művészet történetének bemutatását ígéri... Kérdés persze, a végül is megszületett munka beváltja-e ezt az ígéretét. Vagy esetleg mégis az aktuálpolitikai megfontolásokból a kiadó által anno a szerzőkre oktrojált cím lenne a pontosabb, a *Forradalom a művészetben* (még inkább: *forradalom a művészetértésben*)?²²

Aligha követhetnénk el nagyobb hibát annál, mint ha a tárgyról való mai ismereteink alapján, az avantgárdtörténet dokumentálásának mai feldolgozottsági szintje felől próbálnánk megválaszolni e kérdést. (Elég csak a párizsi Pompidou Központ 1991-es Breton-kiállításának katalógusára gondolnunk. Bár a kulturális értéket bizonyára nem kilóra mérik, mégis tanulságos egymás mellé tenni ezt a nagy alakú, több mint ötszáz oldalas, ezernyi fényképet, dokumentumot és adatot tartalmazó, színes kiállítás-katalógust és a *Forradalom* bármely magyarországi – néha még paperbacknek is csak erős fenntartásokkal nevezhető – kiadását...) Kétségtelen viszont, történeti-hermeneutikai értelemben annak már jóval nagyobb létjogosultsága lenne – noha mi most nem ezt szabtuk jelen tanulmány feladatául –, hogyha kortárs szürrealizmusértelmezésekkel vetnénk össze a *Forradalom* kínálta szürrealizmusfelfogást. Például Mezei Árpáddal vagy éppen Kállai Ernővel,²³ aki egy helyütt történetesen úgy fogalmaz – és éppen az absztrakció és szürrealizmus összefüggésében –, hogy „nehéz [azzal a művészeti rövidlítésre valló] abszurd vádaskodással vitába szállnia, [amely] az absztrakt és szürrealista művészetben [nem az] egészen érthető, természetes és emberi módon szépet és igazat lát[ja], és aki [nincs] tisztában azzal, hogy ezt a művészetet mennyi mélyreható szellemi és formai összefüggés köti korunk egyéb modern művészeti áramlataihoz. Aki ezt a kiállítást [az 1948 címűt] csak valamennyire is elfogulatlanul és behatóan szemléli, annak lehetetlen észre nem vennie, hogy ebben a modern művészetben – légyen az akár absztrakt, akár nem absztrakt – mennyi életbevágóan igaz, új meglátás, mennyi szépség és harmónia nyilvánul. És lehetetlen meg nem éreznie, hogy ilyen lényeges művészeti értékek csak a szabadság légkörében sarjadhatnak. Ebből a kiállításból az

esztétikai dogmák, politikai jelszavak fölött szárnyaló emberi és szellemi szabadság éltető, tiszta levegője árad.”²⁴ (Hogy közelebbről érzékelhessük a kort meghatározó, tágabb kultúrpolitikai kontextust, érdemes még ugyaninnen az alábbi sorokat is ide idézni: „Nem hagyhatom szó nélkül, hogy a kiállításon egybefoglalt modern művészeti irányzatokat, főleg a szürrealizmust és az absztrakt művészetet a szélsőbaloldali sajtó részéről állandóan milyen becsmérlő támadások érik. Ezek a művészetpolitikai jelszavakon nyargaló kritikák számos esetben olyan kitűnő festők és szobrászok demokratikus, szociális érzületét vonják kétségbe, akik a munkáspártok meggyőződéses, tevékeny tagjai. Lelki elferdülést, embertelenséget, népellességet emlegetnek azzal a művészettel szemben, amelyet politikailag és világnézetileg homlokegyenest ellenkező szempontból ugyan, de szám szerint is pontosan ezekben a bűnökben már a náci és nyilasok is elmarasztaltak. A faji gondolat gőzétől elhomályosult szemek zsidómételyt és kulturbolsevizmust láttak az absztrakt és szürrealista művészetben, amelyet doktrinér marxista ideológusok viszont mint monopolkapitalista mételyt és fasizmust kárhoztattak.”²⁵)

De kanyarodjunk vissza gondolatmenetünkhöz, és egyben előlegezzük meg jelen vizsgálódásunk eredményét: könnyen lehet, hogy nem Hamvasék tudják a legtöbbet a szürrealizmusról, ám kétségkívül ők azok, akik azt a valóságot, amelyet szóhasználatukban a szürrealizmus és absztrakció szavak jelölnek, a legközelebből érzékelik, és mindezen tapasztalatukat egyben a leghitelesebben képesek is szavakba önteni. Nem a mozgalom vagy a szürrealista ideológia és módszertan érdekli őket elsősorban, hanem maga a „szürrealizálás”, amely olyan alkotóknál is megjelenik, akik egyébként semmilyen szállal nem kapcsolódtak a szürrealista mozgalomhoz. A *Forradalom* igazi tétjét és célját tehát nem abban jelöli meg a szerzőpáros, hogy a szürrealizmusról szóló szekunder diskurzust gazdagítsák, hanem abban, hogy a szürrealizmus szó jelölte (primer) valósághoz vigyék közelebb olvasóikat. Annak illusztrálására, hogy a „szekundér teoretizálás” és a „primer valóság” közti különbségtétel még a viszonylag jól körülhatárolható szürrealista mozgalom berkein belül sem egészen ismeretlen, tanulságos összevetnünk a bretoni és az apollinaire-i szürrealizmusdefiníciót: míg Breton azzal, hogy az *Első szürrealista kiáltványban* tételesen so-

²¹ KARAFIÁTH Judit: *Szürrealizmus*. Közrem. TÓTH Szilvia, Bp., Raabe Klett, 1999

²² A mű recepciójához (pontosabban paratextusához) tartozó adalék, hogy a könyv második (de tulajdonképpen az „elérhető első”), 1989-es kiadásának címlapján a Kemény Katalinék adta eredeti cím, *Az absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* már nem is szerepel. (Szemben a Misztótfalusi-féle kiadás borítójával – igaz, ott is csak kvázi alcímként, kisebb betűmérettel szedve.)

²³ Egyébként Fülep Lajos mellett ők ketten azok a magyar művészetelmélet-írók, akiket Hamvasék név szerint is megemlítenek művében.

²⁴ KÁLLAI Ernő: 1948. *A magyar képzőművészet újabb irányai* = Uő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Szerk. FORGÁCS Éva, Bp., Corvina, 1981, 366.

²⁵ Uo., 365–366.

rolja fel az „igazi” (azaz „a teljes szürrealista magatartásról tanúbizonyságot tevő”) szürrealistákat, és ezzel a fogalom értelmezési tartományát úgy jelöli ki, hogy konkretizálja és leszűkíti,²⁶ addig a szürrealizmus szót először leíró Apollinaire inkább kitágítja, metaforikus tartalommal tölti meg, amennyiben a valóság szürrealista ábrázolásának szükségességét, „magához a természethez” való „viszszatérés”, sőt a „mimézis” követelményét hangsúlyozza (ha természetesen nem is a fénykép „valóságosságának” a mintájára). Így, a metaforikus áttételezés révén tekinthető szerinte a „kerekezés” a „gyaloglás” teljes értékű „szürrealista utánzatának”.²⁷ Apollinaire számára a szürrealista mű kritériuma a „valóságközpontúság”, az alkotó-aktív módon értett „természethűség”, amely éppúgy szemben áll az elvont szimbolizmussal, mint a lapos realizmussal. Ám ha nem tévedünk, ebből az is következik, hogy akkor tehát a szürrealizmusnak egyszerre kell táplálkoznia „realizmusból” és „szimbolizmusból” – természetesen az őket degradáló, negatív jelzőktől való megfosztást követően.

(Ha csak egy zárójeles bekezdés erejéig is, említsük meg: a szürrealizmusnak lehet egy szimplán felforgató/revolucionista, illetve polgárpukkasztó értelmezése is, amit jól illusztrálnak Aragonnak a *La révolution surréaliste* 4. számában megjelent írásából származó mondatai: „Mindent legyűrünk. És mindenekelőtt tönkretesszük azt a civilizációt, amely oly kedves nektek [...] Nyugati világ, halálra vagy ítélve. Mi Európa defetistái vagyunk [...] Mindenütt életre hívjuk a zúrzavar és a baj csíráit. [...] Nekünk minden barikád, minden béklyó, mely átkozott boldogságokat gátolja. Zsidók, ki a gettóból! Éheztessetek csak ki a népet, hadd ízlelje meg végre a harag kenyerét! [...] És hadd szakadjon rettegő országainkra a kábítószerkal-

márok siserehada. [...] Mi vagyunk azok, akik mindig az ellenségnek nyújtjuk kezünket...”²⁸ A már szóba hozott Szentkuthy egyébként az ilyenféle, „furioso avantgard manifesztókat” a „már születésük idején rongyos, hithirdető lobogó” metaforájával hitelteleníti el, illetve „vurstli kikiáltásnak”, „bölcseletben a tökkelütöttségig járatlan analfabetizmusnak”, „pubertásstupid anarchizmusnak”, a „süketek fráziskeleplő tolvajnyelvének” nevezi.²⁹ Teljes félreértés – vagy épp tudatos félreértelmzés? – a részéről az a kísérlet, amely ilyenféle „manifesto-szerűséget” próbál ráolvasni a *Forradalomra*, még akkor is, ha persze tagadhatatlan, hogy a társadalomátalakítás, a „programrészegség” zöngéi valóban kihallhatók a mű számos mondatából.)

E kis – és talán nem felesleges – kitérővel természetesen nem azt kívántam sugallni, hogy Hamvas és Kemény Katalin tudatosan optálna az apollinaire-i fogalomértés tágassága mellett,³⁰ amikor inkább a „szürrealizálást”, mintsem a „szürrealizmust” hangsúlyozzák a közösen írt szövegbejtjük címében.³¹ Feltűnő továbbá az is (ami talán szintén a szürrealizmus-szürrealizálás differenciájára vezethető vissza), hogy miért itt, a könyv vége felé, az újabb kiadásban a 88. oldalon találkozunk ezzel a pár oldalas, általunk kulcsfontosságúként azonosított betéttel (hisz nagy valószínűséggel az elméletalkotás és a fogalomtisztázás szándékát véljük tetten érni benne).

Mindenekelőtt azonban idézzük ide teljes terjedelmében a szóban forgó részt, majd közvetlenül utána Az absztrakció címűt is.

„A szürrealizmus a művész számára magasabb és szabadabb alkotási metódust jelent. A mű számára az érzéki világnál a valóság magasabb szférájába való fölemelkedését jelenti.

²⁶ „Többé-kevésbé ismeretes, mit is értünk, barátaim és jómagam, a szürrealizmuson. Ezt a szót, amelyet nem mi találtunk ki, és melyet átengedhettünk volna a legködösebb kritikai szóhasználatnak, mi pontos jelentéssel láttuk el. Megegyezésünk szerint egy bizonyos pszichikai automatizmust jelölünk vele, mely elég jól megfelel az álom állapotának, annak az állapotnak, melyet ma igen nehéz lehatárolni.” A már említett *Szürrealizmus-kézikönyv* Philippe FOREST *Le mouvement surréaliste* című műve nyomán (Paris, Librairie Vuibert, 1994, 11–17.) így foglalja össze Breton és Apollinaire vitáját: „Mint látható, megtörtént a kisajátítás: csak maga a szó maradt meg, mégpedig azért, hogy a legradikálisabban megváltoztathassák a jelentését. A játszma ekkor még nem dőlt el. 1924 tavaszán valóságos kis háború tör ki a szürrealizmus kifejezés egyedüli használatának a jogáért, melyben részt vesz még Paul Dermée, az *Esprit Nouveau* főszerkesztője és Ivan Goll is. Mindketten az Apollinaire-hez való hűség jegyében követelik jussukat. Goll 1924-ben lapot alapít, amelynek címe *Szürrealizmus*. Meghatározása szerint a szürrealizmus a valóság egy magasabb szintre való felemelése. Ez a definíció azonban túl széles, valójában szinte minden modernista költészeti törekvése igaz. A vitának 1924 októberében A szürrealizmus kiáltványának megjelenése vet véget. A vetélytársak kénytelenek beismerni vereségüket. Dermée kijelenti: »A. B. úr rávázolt a menyasszonyra, már nem kérünk belőle. Övé tehát

a szürrealizmus szó, uralkodjék a boldogság a házastársak nyoszolyája felett.«” KARAFIÁTH: i. m. (1999), 25.

²⁷ „Az ember, amikor a járást akarta utánozni, kitalálta a kereket, amely egy cseppet sem hasonlít a lábhoz.” KARAFIÁTH: i. m. (1999), 25.

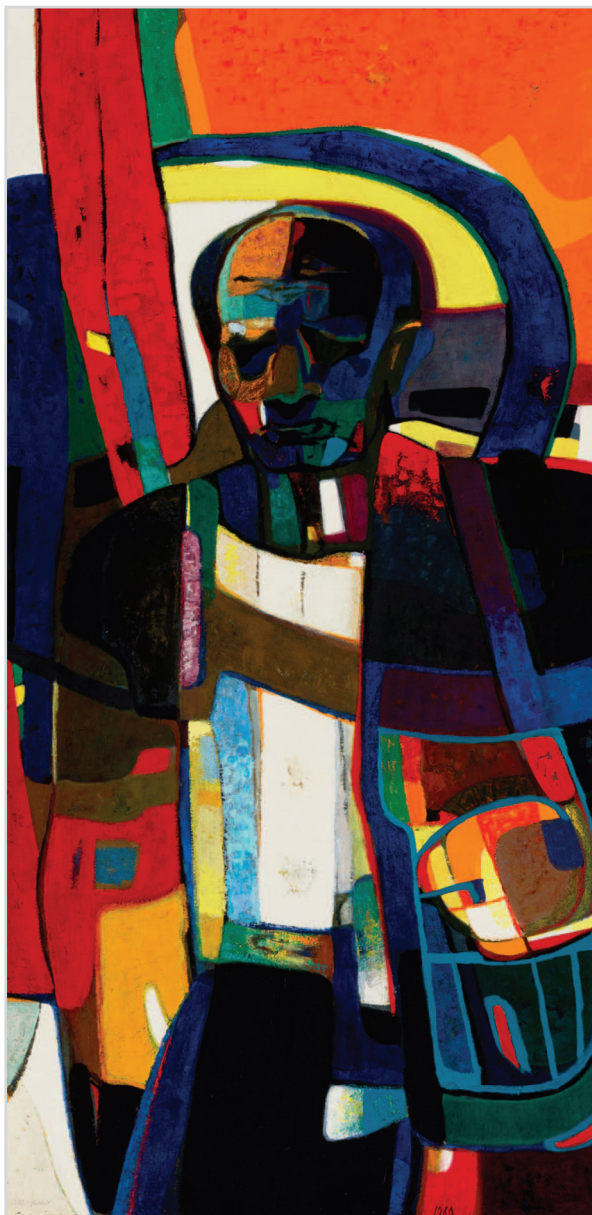
²⁸ Idézi LEGÉNDY Péter: *A művészet valósága*. Bp., Nemzetek Euró-pája, 2011, 243.

²⁹ Lásd SZENTKUTHY Miklós: *Műzsák testamentuma. Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*. Szerk. TOMPA Mária, Bp., Magvető, 1985, 353.

³⁰ Ezen a ponton újfent utalhatunk Adornónak a már egyszer idézett megfigyelésére, amely szerint vannak esetek, amikor az interpretáció bizonyos eljárásait nem tudjuk, de nem is szabad a „hagyományos filológia mércéjével mérni”. Már abban sem lehetünk biztosak ugyanis, hogy Hamvasék tudtak-e egyáltalán erről a Breton–Apollinaire-féle presztízsharcról. (Általában is igaz, hogy nemcsak a szóban forgó könyvben, hanem életművük más helyein sem botlunk Apollinaire nevébe.)

³¹ A *Mit jelent szürrealizálni?* című betétről van szó. Ahogy már említettem, a könyvben három olyan elkülönülő kis egység szerepel, amelyeket a szerzők közösen jegyeznek: az előszó, illetve a kötet utolsó harmadában elhelyezkedő másik két, a szürrealizmusról és az absztrakcióról szóló darab.

Molnár Sándor:
H. B. portréja,
1969
© Molnár Sándor



Mi a szürrealista művész alkotási metódusa? Minde-
nekelőtt a nappali tudat összes gátlásai alól felszabadulni
és úgynevezett álomállapotban a mély tudatot kibontani.
Mindazt, amit a nappali tudat tartalmaz, a szürrealista in-
tellektuális csínynek fogja fel, egyszerűen értelmi, morális,
társadalmi, szóval iskolás propagandának tekinti. A nap-
pali tudatnak egy célja van: gyakorlatilag az »életben«
tájékozódni. A szürrealista művész célja más és magasabb.
A cél, mint Herbert Read mondja: az emberi lélek mély-
ségeiből és magasságaiból tele vödörrel meríteni. Az em-
ber életét gazdagítani és így a látás színvonalát állandóan
emelni.

Ha a nappali tudatnak ez nem tetszik, annál rosszabb
neki. A szürrealista szenvedélyeivel él, és nem tudatával.
Le surréalisme proclame la toute-puissance du désir et la
légitimité de sa réalisation – mondja André Breton. Ehhez
képest természetesen a szürrealista művész kineveti és
megveti a »vanité artistique«-ot, a művészi öntetszelgést.
Ez az »anti-chef-d'oeuvre«-magatartás, amely lenézi azt
a korlátoltat, aki nekiáll »főműveket« alkotni. Ez a gond-
talanság, játékoság és felszabadultság a szürrealista mű-
vész állandó közérzete, és ez teszi alkalmassá arra, hogy
korlátlanul szenvedélyeinek éljen, a világ mélységeivel és
magasságaival állandó érintkezést tartson fenn és a ma-
gasabb valóságszférákkal állandó hangoltságban legyen.
Témával, stílussal, iskolával nem törődik: a közvetlen pro-
duktivitás atmoszférájában tartózkodik, s éppen ezért van
meg a képessége arra, hogy az egész valóságot magasabb
síkra emelje (transposition de la réalité dans un plan su-
périeure).

Mit jelent a kép számára az, hogy az érzéki világnál ma-
gasabb valóság szférájába lép? Mindenekelőtt, hogy a fel-
fokozott látás világában tartózkodik. Tudjuk, hogy a nap-
pali tudat számára a mélytudat jelenségei érthetetlenek.
De ugyanúgy tudjuk azt is, hogy a közönséges látás szá-
mára a felfokozott látás világa elérhetetlen. Ez a kettő ösz-
szefügg. De összefügg ezzel a leglényegesebb pont, s ez
az, hogy a mélytudat is, a felfokozott látás is az intenzí-
vebb, szenvedélyesebb, személyesebb, konkrétabb életrend
megnyilatkozása. A szürrealista mű nagy célja a jelenkor-
tudat fenntartása: a mindenkori jelen, abszolút történeti
pillanat, amint Aragon megfogalmazta: »Concret est le
dernier moment de la pensée«. Így a kép és az egész mű-
vészet az emberiségbe sokkalta mélyebben beleszállva
az intenzívebb és mélyebb emberi lét ösztönzője lesz.
A szürrealizmus elsősorban nem is művészi program,
hanem egyetemes életterv, amely kiterjed a tudományra,
a társadalomra, a filozófiára és gazdaságra. Ez a művészi
életmód tökéletes alkotása elsősorban nem annyit jelent,
hogy a művet a valóság magasabb síkjára emelni, hanem
annyit, hogy a mű által az egész emberiséget a valóság
magasabb síkjára felvinni.”³²

Illetve:

„A francia festészet hagyományában az absztrakt fes-
tészetet csaknem jelentéktelen intermezzónak tekintették,
amelynek alig volt más feladata, mint hogy a szürrealiz-
must előkészítse. Kelet-Európában az absztrakción egé-
szen más szerep jutott. Az expresszionizmusból kifejlődő
absztrakt festészet itt azt a felfokozott látáslélményt jelen-
tette, amely egy tökéletesen új életrend követelésével pár-
huzamosan haladt és azt képviselte. A francia absztrakció

³² HAMVAS-KEMÉNY: i. m. (1989), 88–89.

jellege stílus volt és kísérleti stádiumban maradt. Kelet-Európában az absztrakció emberi magatartást jelentett és jelent ma is és valószínűleg még jó ideig ezt fogja jelenteni.

A magyar művészet hagyományában az absztrakciónak még ezenfelül is fontos szerepe van. Fülep Lajos rámutatott arra, hogy a képben a kompozíció nem egyéb, mint az önkény kiküszöbölése. Kompozíció annyi, mint a dolgokon lévő törvényszerűséget felismerni, a véletlenel, a szeszéllyel és az önkénnyel szemben hangsúlyozni. Az absztrakt festészet nálunk minden erejét erre a kompozícióra összpontosította. Ez persze csak kisebbik részében volt a divatos lomposág és felelőtlen epigonizmus ellen való tudatos állásfoglalás. Nagyobbik részében nem ellentevékenység volt, hanem pozitív mondanivaló, s ez elsősorban a művészi egzaktuság és törvényszerűség hangsúlya. Ezért több nálunk az absztrakció merő stílusnál.

A francia és a magyar absztrakt festészetet ezért nem szabad és nem lehet összetéveszteni. Az absztrakt képeknek nálunk egészen más értelmük, helyzetük, távlatuk, mélységük és jelentésük van, mint Franciaországban volt 1930 körül.

Ennél azonban valami fontosabbról is van szó. Az absztrakt művészet nálunk a festészet pittoreszk szemfényvesztéséről való visszavonhatatlan lemondást jelenti. A festészet pittoreszk szemfényvesztése, mint tudjuk, pontosan megfelel a társadalmi rang és cím egyéb maskarádéjának. Az absztrakt festészet ugyanazt jelenti nálunk, amit a zenében Bartók és Kodály és költészetünkben egyre nagyobb mértékben Weöres Sándor, hogy még a szárazság és a szófukarság, a zárkózottság és hidegség, sőt a ridegség és a különcség (»érthetetlenség«) vádját is hajlandók vállalni, de a mindenkire kötelező egyszerűséget és szintiszta józanságot semmiképpen nem adják fel. Ez a vonás az, amely zenénket oly nagyra tette, a pátosz teljes hiánya, ezzel szemben az őszinteség legmagasabb foka.

Sokáig abban a hiszemben voltak, hogy ez az egészen sajátos, közelebből alig meghatározható és leírható egyszerűség a kelet-európai nép tulajdonsága, földművelő- és parasztjelleg, amely Magyarországra, Romániára, Bulgáriára, Szerbiára, Lengyelországra és Dél-Oroszországra jellemző, és ezen a sávon áthúzódik Ázsiába. Ezen a véleményen van Mezei Árpád is, aki ezt a kelet-európai »kul-

Lossonczy Tamás:
Jó és gonosz harca,
1957–1960–1971,
Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023



túrkört« par excellence paraszt- és földműves-kultúrának tekinti. Ez a terület az etnológiai egység, amelyen a zene, a mesemotívum, a népköltészet, a képzőművészeti dekoráció motívumai azonosak. Ma már tudjuk, hogy a földműves népnek ebben csak annyi szerepe van, hogy egy ősi világ kultúrájának töredékeit (zenét, költészetet, szokásokat, motívumokat stb.) megőrizte és fenntartotta. Magát a kultúrát nem a nép teremtette. Ez mélyen a történetelőtti időkbe visszanyúló világ hagyománya. A szintiszta józanságot és egyszerűséget a nép őrizte meg, de ez tulajdonképpen egy ősi emberiség primordiális magatartása volt. Ezt fedezte fel Bartók és Kodály a zenében, ez nyilatkozik meg Weöres Sándor költészetében és ez az absztrakt-imaginatív művészetünknek mindig világosabban kibontakozó alapjellemből áll.

Végül pedig az, ami számunkra e történeti pillanatban a legfontosabb s ami bennünket a legközvetlenebbül érint. Az absztrakt festészet nálunk egyedül érte el azt, hogy a képről le tudta venni a szenzuális hálógót, le tudta róla fejteni a műtárgy-jelleget és tremendummá tudta tenni. Ami ugyanazt jelenti, hogy ma nálunk egyedül az absztrakt képeknek van meg a leginkább megszólító jellege. Ez a kép az »igazságkereső«, illetve a társkereső legintenzívebb eszköze, mert ez a kép vált dialogikussá. Ennek a képeknek van meg a legmagasabb megszólító ereje. Ez a kép annak az azonosulási összenvedélynek kitörése, amely minden közösség alapja. Az absztrakt kép az, amely nem az egyéni gyönyörködés tárgya többé, hanem minden emberi szív mélyén élő örök kölcsönös nosztalgia megnyilatkozása, amely dialógusra szólít fel, amelyet az ember nem nézhet gyanútlanul és gondtalanul többé, hanem az ember életébe beleavatkozik. Nem én nézem a képet, hanem az néz engem. A kép szólít meg. A kép, amely megérint. És pedig megérint, mint »nyelv«, mint »szó« társkereső szenvedélyével, legmélyebb lényemben és a közösségekben való azonosulásra szólít fel. Ezért vette fel az absztrakt kép nálunk egyedül Európában annak az ősi keleti yantrának jellegét, amely éppen a par excellence tremendum, a dialogikus társ és a megszólító erő. Az absztrakt művészetnek éppen ezért nálunk beláthatatlan lehetőségei nyílnak.³³

A fentebbieket – ellentétben a mű eddigi értelmezőivel – én nem a mű „tartalmi kivonatának”, szinopszisának, afféle önálló elméletalkotási kísérletnek tekintem elsősorban, amelyet részben vagy egészben el kéne fogadnunk,

vagy éppen elutasítanunk. Természetesen nem vitatom, hogy e három oldal többé-kevésbé valóban alapul szolgálhat egyrészt (szűkebb értelemben) a szóban forgó könyv témafelvetésének megértéséhez, másrészt (tágabb értelemben) a hamvasi-keményi művészet- és létfelfogás sajátosságainak megragadásához. Ugyanakkor a *Forradalmat* eddig még nem olvasókat lebeszelném arról, hogy a könyvet kizárólag ennek a nekik szimpatikus vagy épp ellen-szenves elmélet felől, az elmélet szimpla illusztrációjaként fogják fel, és preconcepciózusan közeledjenek hozzá. (Több mint árulkodó, hogy a könyv első felében *direkt módon* szóba sem kerül a szürrealizmus vagy az absztrakció!)³⁴ Épp ezért most nem is annak taglalására helyezném a hangsúlyt, hogy e két rövid idézet mely megállapításai kanonizálódtak és kanonizálhatóak-e egyáltalán, hanem elsősorban pusztán azokra a (zenei?) motívumokra koncentrálok, amelyek a mű vázát, a „szövetösszetartó” erejét adják. Elhagyom tehát annak vizsgálatát, hogy a mozgalom korifeusaitól mit vesznek át és mit emelnek be abból a szerzők saját szürrealizmusértelmezésükbe. A nehézség jelzésére csupán egyetlen példa: ha a szürrealizmusdefiníció Breton-féle változatából indulunk ki, amely a szürrealizmus örvé, „a léleknek olyan zavartalan önműködését” propagálja, „melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését”, illetve amely a „korábban elhanyagolt gondolatársítási formák magasabb rendű valóságába vetett hiten, [...] a gondolat öncélú működésén alapul”,³⁵ akkor e bretoni szándékokkal Hamvasék nemcsak hogy maradéktalanul azonosulni látszanak, hanem mindezen elveket azonnal át is ültetik a gyakorlatba. (Ennek gyümölcse tudniillik magának a *Forradalomnak* a megszületése.) Ám ha a Breton-féle szürrealizmusértelmezés azon elemeit emelnénk ki, amelyek a „tollba mondott” (azaz „szürrealista”) gondolatot az „értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől” függetlennek, illetve olyannak láttatja, mint ami „az álom mindenhatóságán”³⁶ alapul, nos, akkor nem a szerzők közötti párhuzamosságot, hanem éppenséggel az ellentétet kéne hangsúlyoznunk. Kivált, mert Hamvas is, Kemény is központi szerepet szán érvelésében a hindu vidya – józan (be)látás, lényeglátás – metaforájának, amelyben semmiképp sem játszhat meghatározó szerepet az „álom”, az ájult-hipnotikus „álmodozás”, még kevésbé a „mester-séges paradicsomok”.³⁷

³³ Uo., 94–96.

³⁴ Jelen értelmezéskísérletünkre is leginkább úgy szeretnék tekinteni, mint ami hatékonyan tud érvelni a könyvvel kapcsolatos mindenféle preconcepciózussággal szemben.

³⁵ *A szürrealizmus*. Szerk. BAJOMI Lázár Endre, Bp., Gondolat, 1968, 174–175.

³⁶ Uo.

³⁷ Vö.: „...a művész látását felfokozza, nem a derengő tudatalatti világba, a félhomályba néz, nem a pszichológia világába, hanem a tudatfölötti egzakt világba, így is lehetne mondani, hogy a »szellem« világába. Ez talán a szürrealizmus és az absztrakció között levő legnagyobb eltérés.” HAMVAS–KEMÉNY: i. m. (1989), 105.

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

Leonardo vagy Boltraffio?¹

E kérdést sokan tették fel már korábban a Szépművészeti Múzeum *Mária gyermekével* című festménye kapcsán, a szerzőség kérdése szinte egyidős a kép ismertté válásával, megnyugtató válasz azonban mindeddig még nem fogalmazódott meg vele kapcsolatban.² A következő érveléssel szeretnénk közelebb jutni a végleges meghatározáshoz.

A múlt század egyik legjelentősebb művészettörténésze, Edgar Wind (1900–1971) irányította rá a figyelmet a régebbi korokból származó festmények alkotóinak beazonosításában úttörő szerepet játszó Giovanni Morellire (1816–1891), akinek az érvelése alapján a Drezdai Képtár negyvenhat festményének változtatták meg korábbi attribúcióját.³ Morellinek az *Alapelvek és módszer* című írását Bernard Berenson (1865–1959), a múlt század első felének legnagyobb, az itáliai reneszánszszal foglalkozó szakértője egyszerűen a „műértés alapjainak” nevezte.⁴ „Morelli módszere a kép elemekre bontásának aprólékos technikáján alapszik”,⁵ [...] „a műértő megtanulja, hogyan lehet apró jellegzetességek világos felismerése révén a festmény alkotóját azonosítani.”⁶ „Hogy azonosítani tudjunk a mester nevét, hogy a másolatot meg lehessen különböztetni az eredetitől, az apró részleteket kell görcső alá vennünk, azokat a lényegtelen, másodlagos jegyeket, amelyek esetlegességükönél fogva sem az utánczó, sem a restaurátor vagy a hamisító figyelmét nem vonják magukra: ilyen lehet a körmök alakja vagy a fülkagyló íve. Ezek mellékes részletek, ezért maga a művész – és persze az utánczója sem fordít rájuk különösebb gondot.”⁷ „Amikor egy ifjú portréját nézzük, melyet Leonardónak tulajdonítanak,

önkéntelenül is a mosoly ábrázolására figyelünk, mert ezt a Leonardo-alakok egyik jellegzetességeként tartják számon. Ne feledjük azonban, hogy számtalan utánczó és másoló figyelt fel már erre a mosolyra, úgyhogy képeikről ritkán hiányzik ez az arckifejezés.”⁸

Berenson 1932-ben és 1936-ban is járt a Szépművészeti Múzeumban. Pigler Andor (1899–1992) képleírásában minden bizonnyal figyelembe vette Berensonnak a képpel kapcsolatos véleményét. „Az Esterházy-gyűjteményből, ahol, mint Leonardo da Vinci műve szerepelt [...] Leonardo da Vinci (1452–1519) közreműködésével, a XV. század utolsó éveiben készült. A gyermek kézmozdulata arra vall, hogy az edényben eredetileg talán virág volt, mint pl. Boltraffiónak stílusában nagyon rokon Madonna-képén a milánói Poldi Pezzoli-múzeumban. Két hasonló, de tükörképileg fordított beállítású gyermekalak Leonardo két vázlatrajzán Windsorban. Képünkkel ezen kívül három rajzot hoztak kapcsolatba, azonban egyik sem tekinthető idetartozó előtanulmánynak: a Chatsworthban lévő lap, *Mária a gyermek fejével*, csak másolat egy elvesztett, hasonló kompozíció után, melyen az alakok tükörképileg megfordítva voltak elrendezve; a párizsi Louvre-nak a Bonnat-gyűjteményből származó lapja, *Tanulmány ruhátlan gyermekalakhoz*, és az oxfordi Christ Churchben lévő *Női fej* tanulmány Boltraffio művei ugyan, de nem a budapesti képhez készültek.”⁹

A festmény valamilyen szintű Leonardóhoz való köthetősége a II. világháború után is tovább élt, szinte napjainkig.¹⁰ „*Mária gyermekével* (*Madonna a Gyermekkel* és

¹ A kérdést kellő alapossággal utoljára hat évtizeddel ezelőtt Révnyé Földes Ilona tette fel. Érvrendszerére többször visszatérünk, ám nem minden tételét fogadjuk el. RÉVNYÉ FÖLDES Ilona: *A Szépművészeti Múzeumban levő, Boltraffiónak tulajdonított Mária a gyermekkel c. kép problémája* = *Művészet*, 1963, 6. sz., 5–8.

² „A kép 1812 és 1815 között került az Esterházy-gyűjteménybe, mert először az 1815-ben összeállított katalógusban szerepel, az ezt megelőző, 1812-ben készült katalógus még nem tünteti fel a képtár darabjai közt... A *Mária a gyermekkel* című kép 1871-ben került az Országos Képtár tulajdonába. Az Országos Képtár 1879-ben kiadott katalógusában a kép mellett még mindig Leonardo da Vinci neve áll, azonban már zárójelbe helyezett kérdőjel követi. Pulszky Károly 1878-ban megjelent cikkében először említi meg a képpel kapcsolatban Boltraffio nevét, a milánói Poldi Pezzoli Képtárban lévő Madonna-képpel való összevetés alapján.” Uo., 7–8. „Giovanni Antonio Boltraffio (1476–1516), aki a Madonnáin tükrözi vissza a legélénkebben Leonardo hatását, amint ezt a budapesti országos képtár gyönyörű festménye is bizonyítja, mely a legújabb időkig itt magának a nagy mesternek a neve alatt szerepelt.” DIVALD Kornél: *Művészettörténeti*

korrajzok. Bevezetésül a képzőművészetek egyetemes történetébe I–II. Bp., Szent István Társulat, 1901, II., 82.

³ WIND, Edgar: *Művészet és anarchia*. Ford. TURAI Hedvig, Bp., Corvina, 1990, 38.

⁴ Uo., 37.

⁵ Uo., 35.

⁶ Uo., 34.

⁷ Uo., 38.

⁸ Uo., 38. A Szépművészeti Múzeum Boltraffio-festményéről hiányzik ez a mosoly. „Boltraffio szerzőségét minden részletesebb vizsgálódás nélkül átvette Morelli, majd Venturi megerősítette Morelli álláspontját Bode ellenében, aki a képet Boltraffióval szemben egy eddig még ismeretlen Leonardo-tanítványnak tulajdonította.” RÉVNYÉ: i. m. (1963), 8.

⁹ *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtár katalógusa I–II.* Szerk. PIGLER Andor, Bp., Franklin, 1937, I., 41.

¹⁰ A festménynek ezt a leonardói státuszát reprezentálja Hány Gyula akvarellje az egykori Országos Képtár kiállítási enteriőrjéről. Lásd: *Szépművészeti Múzeum*. Szerk. GARAS Klára, Bp., Corvina, 1985, 7.



cserépedénnyel) a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében van. Suida szerint Leonardo saját kezű műve, melyet Boltraffio fejezett be; hagyományosan azonban utóbbinak tulajdonítja a szakirodalom.¹¹ „Sokáig Leonardo művének tartották a képet a finom fény- és színkezelés, a dekoratív és biztos formák miatt. Sokoldalú vizsgálatok alapján ma általában Boltraffio művei közé sorolják, aki ezen a képen mutatja be leginkább, mennyire híven követi nagy mesterét. A Madonna fejtartása, a fény-árnyék alkotta arcvonások, a lágyan leomló vékony hajfürtök, a mélyen kivágott kék ruha, a ráboruló bordó bélésű, arany-sárga köpeny gazdag redőzete és a gyengéd anyai szeretetet kifejező kézmozdulat, mind leonardói örökség. A gyermek kedves és eleven kézmozdulata, amely a váza felé nyúl – ahová a művész feltehetően virágot is tervezett –, ugyancsak Leonardo gyermekalakjaira emlékeztet.”¹² „A lodi dómból származó nagyméretű oltárkép kvalitásban messze elmarad a *Mária gyermekével* című kép mögött. Ez a feltűnő színvonalbeli különbség azoknak a tekintélyes kutatóknak a véleményét támasztja alá, akik szerint az utóbbi mű kompozíciója és jelentős részben kivitelezése is Leonardónak tulajdonítható. A mesterien térbe helyezett, ellentétes mozgású két alakot gúlakompozíció zárja egységbe. A gazdagon redőzött, selymes fényű ruhaujj, a gyermek Jézus érzékenyen mintázott arca, göndör fürtös haja és a díszes cserépedény különösen szép, Leonardo ecsetjéhez méltó részletek.”¹³ „A múzeum három leghíresebb Madonna-képe (Boltraffio, Raffaello, Correggio) közül időrendben Boltraffióé az első, a XV. század utolsó éveiben készült. A pontos rajz, a fűstszerű árnyalással – sfumatóval – mintázott formák, a természet utáni stúdiomokra valló részletek és a remek gúlakompozíció alapján néhány kutató a kivitelezésben Leonardo közreműködését feltételezi. Annyi bizonyos, hogy a milánói mesternek csak kevés műve éri el ugyanezt a színvonalat; a szintén a Régi Képtárban őrzött, Lodiból származó oltárképe például jelentéktlenebb.”¹⁴

Az utóbbi két idézet Tátrai Vilmostól, a Szépművészeti Múzeum művészettörténészétől származik, a benne megfogalmazottak viszont kísértetiesen összecsengenek Révnyé Földes Ilona kritikus megállapításaival, amelyben ő is összeveti a Szépművészeti Múzeum két, Boltraffiónak tulajdonított festményét. Révnyé Földes Ilona tanulmányá-



Leonardo da Vincinek tulajdonított *Madonna Litta*, 1490-es évek, Ermitázs Múzeum, Szentpétervár © Wikimedia Commons

nak egyik konklúziójával, hogy a *Madonna a gyermekkel* nem Boltraffio műve, Tátrai Vilmostól ellentétben mi is egyetértünk.

Szinte minden életműnek van egy határozott, szabályos pályája, pályagörbéje, amely, mint egy égitest röppályája, szinte matematikailag kiszámítható és modellezhető. Mindezt a legegyszerűbben a Nap járásához tudjuk hasonlítani. Napfelkelte, delelés vagy zenitpont, végül napnyugta. Az egyes művek rajzolják ki ezt a pontos ívet, az egymást követő alkotások egy-egy periódusban, kvalitásban szinte testvérei, ikertestvérei egymásnak, annyira hasonlítanak egymásra.

Ilyen kitüntetett státusszal csak az Ermitázs *Benois Madonnája* és a Louvre *Mona Lisája* rendelkezik.

¹¹ *Leonardo da Vinci festői életműve*. Szerk. CHIESA, Angela Ottino Della, ford. HAVAS Lujza, Bp., Corvina, 1988, 115.

¹² PROKOPP Mária: *Verrocchio, Boltraffio, Correggio*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1968, 18. A képet Kenneth Clark is Boltraffio alkotásának vélte: „...neki tulajdonítunk két gyönyörű *Madonna a Gyermekkel* kompozíciót; az egyik 1490 táján készült, és Budapesten van, a másik pedig a milánói Poldi Pezzoli Múzeumban látható.” CLARK, Kenneth:

Leonardo da Vinci. Ford. MOLNÁR Magda, Bp., Corvina, 1982, 49. „A nagyteknélyű Venturi véleményéhez csatlakozott Seidlitz, Pauli, Kenneth Clark, Suida is, bár az utóbbi későbbi munkájában Leonardo da Vinci munkájának tulajdonítja, anélkül azonban, hogy ezt a feltevést is kellőképpen alátámasztaná.” RÉVNYÉ: i. m. (1963), 8.

¹³ *Szépművészeti Múzeum i. m.* (1985), 36.

¹⁴ *A budapesti Szépművészeti Múzeum*. Szerk. BODNÁR Szilvia, Bp., Corvina, 1995, 52.

Boltraffio esetében nem tudunk ilyen szabályos ívet kirajzolni a neki tulajdonított művekből. Vannak kiemelkedések, mint a budapesti *Mária gyermekével* vagy az Ermitázs *Madonna Littája*, a Louvre *La belle feronnière* című portréja vagy a milánói Poldi Pezzoli Múzeum *Madonna a gyermekkel és virágvázával* festménye, és van a többi, hozzá köthető festmény, amelyeknek kvalitása meg sem közelíti az előbbieket, kompozíciós, rajzi hibákkal terhesek. A négy kiemelkedő műből hármat (a milánóit kivéve) sokan ma is Leonardóhoz kötnek, így a milánóit joggal nevezhette Boltraffio „fő művének” Angela Ottino Della Chiesa.¹⁵

Ugyanez áll Boltraffio rajzi hagyatékára is, ahol a kiemelkedő rajzok (*Mária a gyermek fejével*, 1492–1494, Devonshire, Chatsworth House; *Egy női fej balra néző profilban*, 1490–1500, Metropolitan Múzeum; *Göndör hajú lány*, 1485–1490, Oxford, Christ Church College) kivétel nélkül „Leonardo-gyanúsak”, ahol az arcok finom tónusozása a negyvenöt fokos dőlésszögű vonalsráfozással egyértelmű leonardói sajátosság,¹⁶ az éterikus szépségű arckifejezésekről nem is beszélve. Ezeken a tanulmányrajzokon olyan megjelenítői biztonsággal találkozunk, amely a legtöbb, Boltraffiónak tulajdonított festményen nem lelhető fel.

A fő kérdés tehát az, hogy például a *Madonna Littát*, a *La belle feronnière*-t vagy a *Sziklás Madonna* londoni változatát¹⁷ miért tulajdonítják el Leonardótól, ugyanis Leonardo esetében épp a pályáiv zenitjére helyezhetők el e művek, amelyek az első milánói korszakával esnek egybe. A két *Sziklás Madonna* és az *Utolsó vacsora* Leonardo abszolút fő művei közé tartoznak. Leonardo az *Utolsó vacsora* befejeztével vált azzá a művésszé, akinek a világ ma is tartja, méltó világhírét ez a mű alapozta meg. Egyébként épp ebben (és csak ebben) a korszakában használ egyes festményein (*Hölgy hermelinnel*, 1483–1490; *Zenész képmása*, 1490; *Hölgy gyöngyös hajhálójával*, 1490; *Salvator Mundi* 1499¹⁸) sötét hátteret, úgy is fogalmazhatunk,

hogy ez az évtized, 1490-től 1500-ig, Leonardo sötét háteres korszaka.¹⁹ Milyen érdekes, a budapesti *Madonna gyermekével* festményt eddig minden kutató erre az időpontra keltezte!

A festmény mindeddig legalaposabb elemzését Révnyé Földes Ilona végezte el, aki tanulmányában, habár nem mondja ki, Morelli módszerével dolgozott, vagyis „hogyan lehet apró jellegzetességek világos felismerése révén a festmény alkotóját azonosítani.”²⁰

„A *Mária a gyermekkel* című kép múzeumunk egyik legbecsesebb kincse. Az avatatlan szemlélőt is lenyűgözi és bámulatba ejti tartalmi és formai mondanivalójának gazdagsága, mondanivalójának csaknem maradéktalan művészi megoldottsága. [...] Az anya az ablak párkánya mögött áll és baljával átölelve tartja a párkányon, párnán ülő gyermeket. A gyermek két kezével átnyúl balra, a párkányra helyezett vázában levő virág után. A virág a képről hiányzik, ez arra mutat, hogy a kép befejezetlen. (A festményről készített röntgenfelvétel tanúsága szerint a virág nem átfestés következtében hiányzik a képről, nem volt rajta eredetileg sem.) A művész az anya és gyermek alakját szabályos háromszög alakban kapcsolja egybe. Az anya feje a háromszög csúcsa, baloldalt Mária válla, leomló palástja, jobboldalt a gyermek feje és az anyának a gyermeket átölelő karja a háromszög szárai, míg a térbeliséget legfőképpen a párnán nyugvó gyermek előrenyújtott, meszteri rövidülésben ábrázolt bal lábacsakája okozza. A mértani pontossággal és magas fokú művészi kiszámítottsággal készített kompozíció keresetlenül, az esetlegesség teljes illúziójával hat. A kompozíció: az alakok összekapcsolása, a tartalmi kifejezés és a formai elrendezés Leonardo da Vinci művészi munkájának egyik központi problémája volt. [...] A szigorú szerkesztésen belül a kép telítve van külső (fizikai) és belső (érzelmi) mozgástartalommal. A gyermek és az anya enyhén ellentétes irányú mozdulata, aminek következtében a két test nem hangsúlyozott módon derékszögben érintkezik egymással, fokozza a tér-

¹⁵ Uo., 115.

¹⁶ Leonardo balkezessége folytán ez a vonalsráfozás általában balról jobbra dől, mint a torinói könyvtárban lévő *Női fej* rajzán vagy a *Madonna Littához* készült Louvre-béli tanulmányrajzán, de például a Windsorban vagy az Uffiziben lévő *Női fej*-rajzokon balról jobbra emelkednek ezek a vonalak, mint általában a Boltraffiónak tulajdonított arctanulmányokon. A sráfozás dőlésszögének ellentétes iránya az alkar és a csukló szögének változásából adódik, ki-, illetve befordítva a csuklót, ellentétes irányú vonalakat lehet húzni. Ez a sráfozás a tónusozásban, a térillúzió keltésében leonardói szabadalom, rendkívüli térlátásának, térérzékelésének következménye.

¹⁷ Ezek ugyanis (és a budapesti *Mária gyermekével* című festményt is ide kell sorolni) olyan kvalitással megfestett művek, amelyeket Leonardón kívül más nem tudott ilyen szinten kivitelezni, sem segédei a műhelyben, sem mások azon kívül. Egyszerűen abban a korban nem volt még egy ilyen festőgénusz, mint Leonardo.

¹⁸ A *Salvator Mundi* és a budapesti *Madonna* arcformája nagyon hasonló, akár az ajkak megmunkálása, kifejezése is.

¹⁹ Az arc kiemelése az arcnál sötétebb háttérrel Leonardo számára szinte mindig fontos volt, ezt látjuk már a *Jézus megkeresztelése* angyalánál, az *Angyali üdvözlés*nél, a *Ginevra de' Benci* portréjánál, a *Szegfűs Madonnánál* a *Benois Madonnánál*, a *Szent Jeromosnál*, a két *Sziklás Madonnánál*, a *Madonna Littánál* és a már korábban megemlített műveinél. Vagy keresett egy, az arcnál sötétebb természeti motívumot (falomb, sziklatömb, ablaknyílásokkal tagolt szobabelső – ügyelve, hogy az arc sötét hátteret kapjon), vagy mint az első milánói korszakában, az arc általános sötét hátteret kap. Az *Utolsó vacsoránál* kísérletezett először ennek a reciprokával, vagyis a természeti háttér világosával kiemelni az arcot (Jézus arca az *Utolsó vacsorán*). A *Mona Lisánál*, a *Szent Anna harmadmagával* című képen és az *Orsós Madonnánál* már ezzel a megoldással élt. A *Keresztelő Szent Jánoson* és a *Bacchuson* visszatért a korábbi megoldásokhoz.

²⁰ WIND: i. m. (1990), 38.

beliséget, a harmadik dimenzió érzetét. A gyermeknek az anya teste előtt átnyújtott két kis karja adja meg a kompozíció horizontális vonalait. Az anya gyöngéd és óvatos mozdulata, amellyel a gyermeket tartja, lehalkítja és mintegy keretbe foglalja a gyermek heves mozdulatának crescendoját. [...] A gyermek mozdulatát gyöngéden kísérő anyai tekintet a két alakot belsőleg, az érzelmi összetartozás vonalán kapcsolja össze. A részletek, az anya fejének finom fordulata, az arc és a leomló haj derékszöge, a gyermek felhúzott kis bal lába, a felöltözött finom, tartózkodó és gyengéd női alak és a mohó mozdulatú, meztelen gyermektest kontrasztja mind a belső és külső mozgástartalom egy-egy tényezője. [...] A kép a kétalakos Madonna-képek egyik legszebb, legsikerültebb alkotása, méltó és rangos elődje a raffaeli Madonna-képeknek... Madonna-képünk legszebben modellált részei közé tartozik a fedetlenül maradt váll rejtett gödröcskéinek, lágyan hullámos felületeinek a mintázása, ami mintha a *Szent Anna*-kompozíció előrehajló Mária-alakjának hasonló részleteivel tartana rokonságot. [...] Madonna-képünkön az anya kezei megközelítik Leonardo legszebb, legkiforrottabb kézábrázolásait. Különös figyelmet érdemel az előtérben levő jobb kéz, amely szembetűnő rokonságot mutat *Mona Lisa* jobb kezével, és a *Mona Lisa*-val való kapcsolat talán még feltűnőbb a csuklóra feszülő ruhaujj modellálásában. A gyermeket átölelő bal kéz a *Szűz Mária* gyermeket tartó jobb kezétől kapta az inspirációt, noha a csukló itt kevésbé sikerült. [...] A virág után nyúló kisgyermek fedi Leonardónak a gyermekábrázolással kapcsolatban a *Trattato*-ban kifejtett elvét, mely szerint a kicsinyeket hirtelen, kicsavart mozgással kell ábrázolni, mikor ülnek. A gyermek párnás teste, gyűrűs szőke haja, különösképpen pedig előrenyújtott bal és felhúzott, térdben meghajtott jobb lába nagy kvalitású cinquecentista alkotás. [...] Igen szép (a Madonna ruházatán) a húzott mellrész, amely – anélkül, hogy elérné annak gazdagságát – rokonságot mutat *Mona Lisa* ruhájának húzott mellrészével. Igen szép a selymes anyagú köntös – a selymes anyag merevsége következetesen kissé töredezett – redőzése. A bőven buggyanó vállrészben megint a *Szent Anna*-kompozíció Mária ruhavállának emléke kísért. Elnagyoltabb – talán befejezetlen – a párkányra terülő palást modellálása. [...] külön említést érdemel a váza szépsége, a cserép anyagszerűségének érvényesülése, a kidolgozás finomsága. [...] A *Mária a gyermekkel* című kép festője kiváló kolorista, aki biztosan használja a színezés adta lehetőségeket a kép tartalmi és formai szépségének kifejezésére, elmélyítésére. A tompa

gyöngyszürke ingváll, a selyemfényű kék ruha, a sárga selyemmel bélelt izzó piros palást, az aranszőke haj, a test bőrének eleven hamvassága, a színek izzása és világító ereje, és a színek harmóniája mind az olasz cinquecento tetőpontjára vall. A fény-árnyék kezelés, a ruharedőzet, különösképpen pedig a párnás gyermektest önárnyékai a leonardói tanítás teljes megértését bizonyítják.”²¹

Révné Földes Ilona tanulmányában összehasonlító képelemzéseket is végzett: „Leonardo da Vincit hosszú időn keresztül foglalkoztatta az anya és gyermek ábrázolásának kérdése. Egyik korai kétalakos Madonna-képe, a müncheni Alte Pinakothekben lévő festménye, amelyen ugyancsak párkányon elhelyezett párnán ül a gyermek, és ugyancsak virág után nyúl. A kompozíció azonban itt még laza, az alakok egymáshoz való kapcsolata nem elég szerves, hiányzik az anya és a gyermek viszonyának és a két alak jellemzésének az a sokoldalú ábrázolása, amely a mi képünket olyan éretté és teljessé teszi. A gazdag redőzetű drapéria a müncheni képen még inkább csak alkalom a művész virtuozitásának megcsillogtatására, nincs szerves kapcsolata a kompozícióval, a redőzet gazdag hullámzását nem indokolja az alak mozgása. Ez a kép bizonyára korábbi változata a Madonna gyermekkel képtípusnak a mi képünkénél. A Leningrádban lévő *Madonna Benois*-kompozíciója már szervezettebb, mozgástartalma gazdagabb, de még mindig nem éri el a budapesti kép kompozíciójának összefogottságát, magától értetődő logikáját.”²²

Mindezek után vonja le végkövetkeztetését, amellyel, mint korábban utaltunk rá, csak részben tudunk egyetérteni: „A zseniális kompozíció tehát semmiképpen sem származhat a kis képzeletű, mestere problematikáját meg sem értő, öt külsőségeiben erőtlenül utánzó Boltraffiótól. A kompozíció, amely egyesíti magában a renaissance kompozicionális elv eredményeit, minden bizonnyal magától Leonardo da Vincitől származik. Azt, hogy a Leonardo-követők színvonalát messze meghaladó kompozíció magától a mestertől származik, alig vitatják azok a műtörténészek – magyarok és külföldiek –, akik a festménnyel behatóbban foglalkoztak. [...] Vannak művészettörténészek, akik – kissé habozva ugyan, és fenntartásokkal – a festményt Leonardo saját kezű munkájának tartják. [...] Hogy ki volt a kivitelező kéz, annak megállapítása további kutatást igényel. Ennek eldöntésében fontos szerep hárul a forráskutatásra. [...] Egy azonban bizonyos: a kép közel áll Leonardóhoz. Minden bizonnyal tőle magától származik a kompozíció: a modellálás és a színkezelés az ő irányítására vall, és a kép – könnyen meglehet – helyenként

²¹ RÉVNÉ: i. m. (1963), 5–7. Az a tény, hogy olyan festői megoldásokkal találkozunk a képen, amelyek Leonardo későbbi művein (*Mona Lisa*, 1503–1510; *Szent Anna harmadmagával* 1503–1510) térnek vissza, kizárja Boltraffio szerzőségét.

²² Uo.

magán viseli a keze munkáját is. [...] Annyi azonban az eddigiek alapján is bizonyítottan vehető, hogy a képnek igen sok köze kell legyen Leonardo da Vinci műhelyéhez, annál kevesebb viszont személy szerint Giovanni Antonio Boltraffiohoz.”²³

Ezek után már csak egyetlen megválaszolandó kérdésünk maradt: mit értünk a „Leonardo műhelye” szópárosításon, ugyanis ebbe az általános vélekedés mellett, miszerint a műhelyben dolgozó segédek munkája értendő alatta, az is beletartozik, hogy maga Leonardo is abban dolgozott. Nyilván Boltraffio személye is hozzátartozott ehhez a műhelyhez, de épp Révnyé Földes Ilona tanulmánya bizonyította, hogy sajnos a Pulszky Károly által megtett első téves lépés mennyire más irányba vitte a későbbi kutatásokat. Ugyanis a milánói Poldi Pezzoli Múzeumban lévő Boltraffio-kép minőségben nem éri el a Budapesten őrzött *Mária gyermekével* festményt, így később a hold fényéhez hasonlítottuk a napét. A milánói képnek valóban vannak festői, minőségbeli értékei az „átlag” Boltraffio-művekhez képest, de a Szépművészeti Múzeum festményéé egyértelműen az elsőbbség a két alkotás közül. A milánói képnél sem zárhatjuk ki azonban a valamilyen szintű leonardói közreműködést (például Mária ajkainak finom modellálása). A londoni Nemzeti Galéria Boltraffio-festményeiről (*Férfi portréja profilban; A Szűz és a gyermek I., II.; Nárcisz*) ugyanakkor ez már nem mondható el.

Leonardo és Boltraffio kapcsolata a Föld körül keringő Hold gravitációs rendszerére emlékeztet, Boltraffio nem képes leválni mesteréről, minta- és sémakövetés az egész munkássága.²⁴ Ha például összevetjük Boltraffio 1495–1499-es *Női arc* tanulmányát, az Oxfordban lévő *Női arcát* és a Metropolitan Múzeum *Profilban ábrázolt női arcát* Leonardónak az Uffiziben őrzött *Női fejével*, azt látjuk, hogy ugyanaz az arckarakter, ugyanaz a rajzi megjelenítés és ugyanaz a minőség. Ezek tehát nagy valószínűséggel egy kéztől valók, mégpedig Leonardótól. Ugyanígy érdemes összevetni a *Madonna Litta* arcát a budapesti *Mária gyermekével* festmény arcával és általában a hitelesnek elfogadott Leonardo-Madonnák arcával, és ugyanezt a végeredményt kapjuk. Tehát itt csak egy Napról és egy Földről lehet szó. Boltraffio „Hold-élete” az „átlag” Boltraffio-képeken érzékelhető, ez a röppálya csak a Föld körül kering, és a Földdel ellentétben, nincs rajta élet. Sápadt,

halovány fényű, premanierista, mint a milánói Poldi Pezzoli Múzeum Máriajának arca.

Révnyé Földes Ilona tanulmánya, Morelli módszerét alkalmazva, nagyon sok részletmotívumban láttatja a *Mária gyermekével* festmény leonardói gyökereit. Mi most csak három tétellel egészítjük ki ezt az érvelést.

Daniel Arasse mutatja ki Leonardo egyik sajátos, rejtett személyiségjegyet, „figurális szignóját”, „magánkonnotációját” a Madonna-képein szereplő, „Mária csípőjét” körülíró derékkendőben.²⁵ A budapesti festményen ez az arany derékkendő a kép előterében ráterül az asztalra, elválasztva a gyermek Jézust a vázától. A derékkendő megfestésének minősége egyenértékű a *Szegfűs Madonna*, a *Benois Madonna* és a *Szűz Mária* „hastájékát” átölölő kendőivel.

A budapesti festmény üres virágvázáját általában értetlenség övezi. „A budapesti Madonna-kép bal alsó sarkában az asztalon lévő váza, Mária bő redőzetű köpenye szélével szinte önálló csendéletet képez. Jól mutatja, hogy a mester gondot fordított a kép szempontjából fontos részlet ábrázolására.”²⁶ Leonardónak a *Codex Atlanticus* őrizi egy 1478-ra datált, mazzocchiót ábrázoló rajzát, amely a váza ellipsziseivel, annak perspektivikusan rövidülő, aprólékosan kiserkesztett, kék mintázatával rokon. Ugyanannak a rajzi (téri) problémának két megoldása. Leonardo 1495 és 1500 között készített hasonló rajzi problémákat felvető illusztrációkat Luca Pacioli *De viribus quantitatis* című művéhez.²⁷ Az utóbbi dátum ismét csak „kísértetiesen” egybeesik a budapesti festmény mindenki által egyöntetűen meghatározott keletkezési évével.

Legvégül Leonardo – ma úgy mondanánk – „konceptuális” szignója festményeinek befejezetlensége. Ezt a befejezetlenséget sokan sokféleképpen értelmezték, sokszor egyszerűen életrajzi változásokkal függ össze (*Szent Jeromos, Háromkirályok imádása*), sokszor azonban valóban Leonardo cselekvési tempóját meghaladó gondolati ritmusára vezethető vissza. Gondoljunk az őt legjobban kifejező repülés metaforájára, a képzelet, a gondolat szárnyalására.

Ez a befejezetlenségi szignó²⁸ is fontos az itt újonnan felhozott érvek közt, hogy a kérdőjel végleg múlttá váljon a budapesti *Mária gyermekével* című festmény attribúciójában.

²³ Uo., 7–8. Egyszerűen fogalmazva: amit ma Boltraffio legjobb alkotásainak gondolunk, azok valójában Leonardo életművéből kihalászott rajzok és festmények kis csoportját jelentik.

²⁴ Ugyanez áll Leonardo összes tanítványának munkásságára, a „leonardói műhelyre”.

²⁵ ARASSE, Daniel: *Leonardo. A világ ritmusa*. Ford. MARSÓ Paula, NEMES Krisztina, Bp., Typotex, 2016, 265., 275.

²⁶ PROKOPP: i. m. (1968), 19.

²⁷ ARASSE: i. m. (2016), 127. Elsősorban a *Septuaginta Dvarum Basium Vacuum* (CXI–XL.) lap ábrája hasonló a korsó kiserkesztésének problémájához.

²⁸ A budapesti festmény esetében a váza díszítőmotívumainak kiserkesztése, téri megjelenítése fontosabb volt számára, mint a vázából elmaradt virág.

Őszinteség, hitelesség és közvetlenség – három művészeti minőség metafizikája

Bevezető

A zene általi „érintheségünk” szükségszerű feltétele a veleszületett képességünk, a zeneiségünk¹ és általa a zenei jelenségekben felfedezhető (és észlelhető) minőségek. Az alábbiakban, nélkülözve a zenei minőségek felsorolását, három olyan minőséget tárok fel, amelyek minden alkotó- és előadó-művészeti ágra érvényesek: az őszinteség, a hitelesség és a közvetlenség.

Ebben a tanulmányban az érveléseim premisszákra épülnek. Ezek a premisszák axiómajelleggel a zeneművekre vonatkoztatva, azok megjelenésekor – a megszólalásuk pillanataiban – a következők: a „hiteles”, objektív érvényű; az „őszinte”, szubjektív érvényű; a „közvetlen”, a hiteles és az őszinte funkciója, vagyis azok összekapcsol-

lása révén szubjektív és objektív érvényű, és az őszinte és hiteles, mint változók függvényében változik az értéke. Továbbá elfogadjuk, hogy az elme nem tud egy másik elme lenni. Csak magát ismerheti meg, és minden más önmagán keresztül. Más elmék egyes szám első személyben történő és kifejezhető megismerésére nincs lehetőség.

Kant szerint egy képesség kultiválása a cselekvő ember szabad cselekvése; az ember önmaga iránti kötelessége, hogy ne engedje a képességeinek rozsdásodását.² Hegel a Kant-féle „az ember önmaga iránti kötelessége” gondolatát tovább terjesztve önmaga fejlesztéséről (önmaga képzéséről, a tanulásról) és a „művelődésről” beszél.³ Humboldt az, aki a hegeli fogalmakban érzékeli a kultúra és a művelődés közötti különbséget.⁴

¹ Az emberiség hozzávetőleg 4-5 százaléka amúziás. Az amúzia biológiai rendellenesség, amely a zeneiség mint veleszületett képesség korlátozását okozza. A szerzett vagy veleszületett amúzia a zenei ritmusok és a zenei hangmagasság-különbségek észlelésének a képességét csökkenti vagy gátolja, más esetekben a hangszerhasználat korlátozásához vagy ellehetetlenítéséhez vezet.

² Kant (1785): „Alle Achtung für eine Person ist eigentlich nur Achtung fürs Gesetz (der Rechtschaffenheit etc.), wovon jene uns das Beispiel gibt. Weil wir Erweiterung unserer Talente auch als Pflicht ansehen, so stellen wir uns an einer Person von Talenten auch gleichsam das Beispiel eines Gesetzes vor (ihr durch Übung hierin ähnlich zu werden) und das macht unsere Achtung aus. Alles moralische so genannte Interesse besteht lediglich in der Achtung fürs Gesetz.”

„Egy személy iránti minden tisztelet valójában csak a törvény (a becsületesség stb.) tiszteletben tartása, amelyre a tisztelet példát mutat. Mivel a tehetségeink fejlesztését kötelességünknek is tekintjük, a tehetséges embert törvényi példaként is elképzeljük (hogy gyakorlás által hozzájuk hasonlónak váljunk), és ez jelenti a tiszteletünket. Minden erkölcsi úgynevezett érdekltség pusztán a törvény tiszteletben tartásából áll.” KANT, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Erster Abschnitt: Übergang von der gemeinen sittlichen Vernunftkenntnis zur philosophischen §16.* Berlin, Holzinger, 2016, 16., lábjegyzet.

„Ein dritter findet in sich ein Talent, welches vermittelt einiger Kultur ihn zu einem in allerlei Absicht brauchbaren Menschen machen könnte. Er sieht sich aber in bequemen Umständen und zieht vor, lieber dem Vergnügen nachzuhängen, als sich mit Erweiterung und Verbesserung seiner glücklichen Anlagen zu bemühen. Noch fragt er aber: ob außer der Übereinstimmung, die seine Maxime der Verwahrlosung seiner Naturgaben mit seinem Hange zur Ergötlichkeit an sich hat, sie auch mit dem, was man Pflicht nennt, übereinstimme. Da sieht er nun, dass zwar eine Natur nach einem solchen allgemeinen Gesetze immer noch bestehen könne, obgleich der Mensch (so wie die Südsee-Einwohner) sein Talent rosten ließe und

sein Leben bloß auf Müßiggang, Ergötlichkeit, Fortpflanzung, mit einem Wort auf Genuss zu verwenden bedacht wäre; allein er kann unmöglich wollen, dass dieses ein allgemeines Naturgesetz werde, oder als ein solches in uns durch Naturinstinkt gelegt sei. Denn als ein vernünftiges Wesen will er notwendig, dass alle Vermögen in ihm entwickelt werden, weil sie ihm doch zu allerlei möglichen Absichten dienlich und gegeben sind.”

„Egy harmadik olyan tehetséget talál magában, amely valamilyen művelődés révén mindenféle szándékban hasznos emberré teheti őt. De kényelmes körülmények között látja magát, és szívesebben hódol az élvezeteknek, mintsem szerencsés természeti adottságai bővítésére és fejlesztésére törekszik. Továbbra is felteszi azonban a kérdést, hogy azon az egyetértésen kívül, hogy a természetes adottságait figyelmen kívül hagyó maximája a szórakozás iránti hajlammal rendelkezik, [a maximája] megegyezik-e azzal, amit kötelességnek neveznek. Most már látja, hogy egy természet ilyen általános törvény szerint mégis létezhet, jóllehet az ember (mint a déli tengerek lakói) rozsdásodni hagyja a tehetségét, és az élete pusztán a tétlenségre, mulatásra, szaporodásra, egyszóval az élvezetre használhatóként megfontolandó; de lehetetlen, hogy azt akarja, hogy ez általános természeti törvénné váljon, vagy mint ilyen, bennünk egy természeti ösztön révén lenne lefektetve. Mert észszerű lényként szükségképpen azt akarja, hogy minden képesség kifejlődjön benne, mert számára ezek minden lehetséges célra hasznosak és adottak.” Uo., 34. Saját fordításom – E. A.

³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Philosophische Propädeutik.* Erster Cursus: Pflichten gegen sich, §41–48. Hegel Studienausgabe. Bd.3. Frankfurt, Fisher, 1968, 45–199.

⁴ A kultúra (die Kultur) és a művelődés (die Bildung) fogalmak kialakulása hosszú folyamat eredménye. A XVIII. század végén Kanttal induló és a XIX. század elején Humboldttal záruló időszak elején a kettő még nincs megkülönböztetve. A Bildung fogalma Kantnál még nem jelenik meg. Az írásában a die Kultur (a kultúra) nem a mai jelentésével, hanem a műveltséghez/műveléshez közelebb álló jelentéssel található. Hegel az első, aki ezt a fogalmat (Bildung) alkalmazza. A kü-

Minden tudatosság öntudathoz vezet.⁵ A környezetével interakcióba lépő tudat nem érintkezik közvetlenül a külvilággal, az érintkezés érzékek révén válik lehetővé, de az elme továbbra sem tud „kikerülni” a világba. Csak a cselekvéseinek produktumai lesznek önmaga számára és más elmék számára érzékelhetők, észlelhetők és ismerhetők. Ezek továbbra is a forráselméhez tartoznak, de ahogyan más elmékkel „érintkeznek”, azokhoz tartozóvá válhatnak. Más elmék, amennyiben léteznek (kérdéses, mert nincs az elmének lehetősége érzéki tapasztalás révén megismerni más elméket, illetve érzékelni azok létezését), a forrás produktumait annak az elmének a tükröződéseként tudják fogadni. Gilbert Ryle a *The Concept of Mind*-ban mondja, hogy „tanúja lehetek annak, amit az elméd tesz; és megdől az állításom, hogy következtetek, amit a tested tesz, az, amit az elméd tesz, mivel az ilyen következtetések előfeltételei vagy nem megfelelők, vagy megismerhetetlenek”.⁶ Annak ellenére, hogy mindig a „láthatóval” foglalkozik, vannak pillanatok, amikor Ryle érveléseiben a rejtett, a nem látható, a „magános” teret kap. Ilyenkor jelenik meg a descartes-i szellem, amely láthatóvá teszi önmagát, nem objektív érvénnyel, hanem önmaga „tárgyasított” változataival, a műalkotásokban és a műalkotásokon keresztül.

Mások érzeteinek, érzelmeinek és további elmeállapotaik ismerete megfogalmazható alapokra támaszkodhat: ezzel szemben az önismeret közvetlen/azonnali. Ez a közvetlenség egyedi és általános, de nemcsak azt tudjuk, hogy másoktól eltérő módon gondolkodunk és érzünk, hanem olyannak is tekinthetjük magunkat, aki (ön)ismeretében a legjobb. Amit tudunk, azt mi tudjuk legjobban és egyedülállóan. Ha bizonyos mentális jellegeket (állapotokat) élvezünk, akkor tudnunk kell, amit teszünk; a mentális állapotaink számunkra kiemelkedők. „Az önismeret ismeretelméletének három vonása – a közvetlenség, a tekintély és a feltűnés/kiemelkedés – egy bizonyos értelmezési problémát állít fel...”⁷ Az említett problémával a *Knowing Our Own Minds* című kötetben több filozófus foglalkozik. A továbbiakban a közvetlenség/azonnaliség fogalmát és ennek zenei minőségét elemzem.

A fizikai cselekvések produktumai az elme tükörképei. A tükörképnek és annak, amit tükröz, sohasem lehetnek azonosak a tulajdonságai. A tükörképből több tulajdonság hiányzik, ami a tükrözött „tárgy” vonatkozásában igaz és valós. Egyszerűbben mondva, amíg ember fizikailag, érzékeken keresztül „tapasztalható”, a tükörképe csak egy érzékre korlátozódik, a látásra. Az elme tükrözését, a tükörkép-metáforát úgy kell érteni, hogy sokkal szerényebb a befogadhatósága, mint amilyen ő valójában. Olyan, mint egy krumpliceget, amelyből ismeretelméletileg nem könnyű, szinte lehetetlen a krumplicra következtetni mint az eredetére. Ezért a vizsgálódásainkat fentről lefelé vagy bentről kifelé (az elméből az empiria felé) először a metafizika tartományában kell folytatnunk. Az elme, amelynek nincsenek térbeli korlátai, és nem lehet térben korlátozni – azaz térfüggetlen –, ahogyan tükröződik, a produktumai által térbe kell helyeződnie. Ez az elméleti fizikában az n dimenziós univerzumnak az euklideszi (háromdimenziós) térre való deriválásához vagy a matematikai függvények deriválásához hasonlít. A deriváció mindig a függvény valamelyik – általunk – keresett értékét fogja szemléltetni, ismertetni. A kreatív elme cselekvések olyan jellegűek, amelyek az elme külvilággal való interakciójában manifesztálódnak. Ezeket az elme tükröződésének (reflexióinak) nevezhetjük, idetartozik a gondolkodás is, amely nyelv és kommunikáció formájában tükröződik. Eme tükrözések közepette az ember túlélési ösztönein kívül hol találjuk a kreativitást legerőteljesebben? A művészetben.

Az őszinteség és a szükségszerűség kapcsolatának paradoxona

A művészetben az őszinteség alapfeltétele az elme önismerete. Az elme (feltéve, hogy egészséges) önmagának nem hazudhat. Amikor hazudik, annak mindig tudatában lesz, így a hazudás a hazudó számára nem hazudás. Az elme számára mindig igaz és valós az, ami az elmében van. Ezért mondhatjuk, hogy önmagával szemben őszinte. Ha nem lenne őszinte, hazugnak kellene lennie. A hazug elme, ha létezne, le kell hogy tagadja önmagát. Ez egy pa-

lőnbségtétellel először Humboldt-nál találkozunk. Wilhelm von HUMBOLDT's *gesammelte Schriften, Werke VII, 1. Hälfte: Einleitung zum Kawiwerk*, Szerk. Leitzmann, A., Berlin. 1907, 1968, 30.

⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1807) *Phänomenologie des Geistes*. A 4. fejezetben, amely az öntudatról szól, Hegel az öntudat gondolatáról azt állítja, hogy a szubjektumok más szubjektumok objektumai is. Az öntudat, tehát, „a másik önmaga tudatosságának” tudatossága. Másképp fogalmazva: az ember úgy tudatosítja önmagát, hogy más szemével látja önmagát. A mű első három fejezete a tudat (tudatosság) szintjeivel foglalkozik.

⁶ Ryle: „I can witness what your mind does, and my pretensions to infer from what your body does to what your mind does all collapse, since the premisses for such inferences are either inadequate or un-

knowable.” RYLE, Gilbert: *The Concept of Mind*. UK, Penguin, 2000, 59. Saját fordításom – E. A.

⁷ „[T]hese three features of the epistemology of self-knowledge – immediacy, authority, and salience – combine to set a certain explanatory problem...” A könyv előszavából való idézet folytatása, amelyet itt kihagytam, összefoglaló jelleggel a könyvben szereplő tanulmányokat mutat be. Az elméről szóló könyv előszavában (eredetiben is kiemelt) három jelleg feltűntetését fontosnak tartom. Az immediacyt magyarra azonnalisként és közvetlenségként lehet fordítani. A tanulmányomban a közvetlenség és azonnalisként sok helyen szinonimaként értendő. *Knowing Our Own Minds*. Eds. WRIGHT, Crispin, SMITH, Barry C., MACDONALD, Cynthia, Oxford, Clarendon Press, 1998, 2. Saját fordításom – E. A.

radoxonhoz vezetne. Ha nem magának, hanem másnak hazudik, akkor is a hazudásában önmagával szemben őszinte. „A fejlődő elme még vitában áll önmagával”, mondja Gadamer,⁸ ezt azzal tudjuk kiegészíteni, hogy ahogy lépésről lépésre megismeri önmagát, megnyugszik. Boros János nagy terjedelmű Kant-olvasatában a három kanti kritikáról a következőket mondja: „az első kritika⁹ a megismerő elme struktúrájának feltárása, a második¹⁰ annak felismerése, hogy ez az elme nemcsak elméletileg megismer, de cselekszik is a világban, a harmadik kritika¹¹ pedig annak felfedezése, hogy miközben megismerünk és cselekszünk, az elme struktúrájának részei működésük közben egymásra is hatnak, ami által a szubjektum a létezők összefüggéseiben szépséget, a természeti adottságokban és a természet folyamataiban célszerűséget feltételez, miközben ezek az összefüggések nem a világban, hanem a világgal kapcsolatba lépő elmében vannak. A szépség és a célszerűség az igaz megismerésben és az igazságos cselekvési szándékban alakulnak ki vagy manifesztálódnak.”¹²

Ahogy az elme a képességeiben fejlődik, amint rájön, hogy „tehet”, a tudás (mint a cselekvésre való képesség) a tudatossághoz vezet.¹³ Ezen az úton önmagával való vitái közepette önmagának hazudhat, de önmaga irányában nem lehet hamis. Az önmagának való hazudás őszinte, és az őszinteségből való tett nem lehet hamis. Mondhatjuk, befelé, önmaga irányában az őszintesége szükségszerű és általános, kifelé az őszintesége nem szükségszerű. Az elme őszintesége befelé feltétlen, kifelé feltételhez kötött.

Ha az őszinteségről beszélünk, ez az ember cselekvésének, viselkedésének tulajdonsága lehet, és eme tulajdonság révén az őszinteség egy személy (nem általánosan az ember vagy elme, hanem az egyén) tulajdonsága lehet, ami általános, és nem feltétlen. Az ítélet, hogy „X őszinte”, egy megfigyelőt és egy ítéltöt követel, aki az önmagáról ítélező szubjektum is lehet. Ha az őszinteségről beszélünk, ez általánosan az emberhez tartozik, ami egy állapot. Az elme önmagához irányuló őszintesége általános. Kérdés, hogy az őszinteség nemcsak az elme számára önmaga irányában, hanem általános érvényűen szükségszerű-e. Mielőtt erre azonnal igennel válaszolnánk, kössük az őszinteséget feltételekhez, és mondjuk, hogy amennyiben találunk feltételeket, az őszinteség lehet általános, de nem lehet szükségszerű. Erre a paradoxonnak hangzó ál-



Lamar Briggs:
Ibiza, a szél
zenéje XXXIV,
1980,
Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023

lításra feltett kérdés a következő: lehet-e valami feltételelesen szükségszerű, aminek szükségszerűen az elméhez kell tartoznia, míg az elme önmaga számára önnön létezésével együtt szükségszerű? És ha megfordítjuk: amennyiben az őszinteség általános érvényű, és ezzel a jellegével az elméhez tartozik, lehet-e feltételelesen nem általános érvényű? És ha igen, mikor és milyen feltételekkel, ha szükségszerűen az elméhez kell tartoznia, ami általános érvényű? A következő példában az azonosság kérdésével igyekszem rávilágítani a premissákra.

Az azonosság és az őszinteség kapcsolatának problematikája

Mindenről állítható, hogy önmagával azonos. Ez a numerikus azonosság alaptétele. Peter Geach angol logikus, filozófus szerint a „[numerikus azonosság] fogalma azt az ellentmondásos véleményt sugallja, hogy ez az egyetlen azonossági reláció, amelynek megfelelően helyesen szá-

⁸ Gadamer erzählt die Geschichte der Philosophie (5/6)
https://www.youtube.com/watch?v=l0xw_h-dd24
4:50 és 5:45 között.

⁹ KANT, Immanuel: A tiszta ész kritikája

¹⁰ KANT, Immanuel: A gyakorlati ész kritikája

¹¹ KANT, Immanuel: Az ítélőerő kritikája

¹² BOROS János: Immanuel Kant. Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet, 2018, 239.

¹³ A tudás jelen esetben a német das Können és das Wissen szavakra vonatkozik; arra, hogy a szubjektum tudatában van annak, hogy képes tenni valamit, legyen ez a tudás (mint képesség) a tudományokban, a művészetekben, a kézművességben vagy bármi más olyan cselekvéstípusban, amely fokozatos és folyamatos fejlődést igényel. Ez mindig a tudatossághoz és öntudathoz vezet.

molhatunk (vagy megszámozhatunk) dolgokat: x és y helyesen egyként számítandó abban az esetben, ha numerikusan megegyeznek.”¹⁴ „Az utóbbi évtizedekben az identitásról folytatott viták nagy része a személyes identitásról szól, különösen a személyes identitásról az idő múlásával, de az identitásról általánosan, valamint másfajta dolgok identitásáról is szó esett.” Ha nem a logika felől közelítjük meg, az „identitás fogalma problematikus, nehéz megérteni, hogy hogyan lehetne megoldani a problémákat, mivel nehéz felfogni, hogy a gondolkodók hogyan rendelkezhetnek olyan fogalmi erőforrásokkal, amelyekkel meg lehet magyarázni az identitás fogalmát, miközben maga ez a koncepció hiányzik.”¹⁵

Ha nem kvantitatív, hanem kvalitatív azonosságról beszélünk, akkor például a szükségszerűségről mondhatjuk, hogy ebben több viszonyoknak kell közös tulajdonságúnak lennie, és e viszonyok kvalitatívan azonossá válnak. A szükségszerűség ilyen jelleggel tartozhat az elme önmagához való viszonyához és a világgal való interakcióihoz, bár ebben a kontextusban nem tulajdonság, hanem állapot; ezért az elme viszonylatában megkérdőjelezhető a szükségszerűség tulajdonságként való értelmezhetősége. Most mondjuk ezt az őszinteség kapcsán is: az őszinteség ilyen jelleggel (kvalitatív azonosság jellegével) tartozik az elméhez és az elme világgal való interakcióihoz, bár nem tulajdonság, hanem állapot; ezért az elme viszonylatában megkérdőjelezhető az őszinteség tulajdonságként értelmezhetősége. E két következtetés alapján mondható, hogy a szükségszerűség és az őszinteség csak akkor tartozhat az elméhez, ha elfogadjuk őket tulajdonságnak. Ezek a tulajdonságok csak elme-világ interakciókban felfedezhetők. Ha az őszinteséget és a szükségszerűséget nem tulajdonságoknak, hanem az elme állapotainak nevezzük, akkor e fogalmak használatának kereteit újra kell definiálni, mert elmeállapotok nem lehetnek általános érvényűek. Ezért a numerikus azonosság elve nem lehet érvényes az őszinteségre, mert ha elfogadnánk azt, hogy az őszinteség kvantitatív jelleggel tartozik az elméhez (úgy, hogy nem teszünk különbséget állapot és tulajdonság mivolta között), akkor ezzel azt állítanánk, hogy ha minden elme önmagához őszinte, minden elme önma-

gával azonos, tehát minden elme azonos. Ha az elméről önmagával való kvalitatív azonosságra hivatkozva állítjuk, hogy ez a fajta azonosság szükségszerűen önmagával szembeni őszinteséget eredményez, ebben az állításban célszerűséget kell feltételeznünk. Így lehet elfogadni az őszinteség általános érvényét minden elme számára mint az elmék (többes számban) kvalitatív azonosságának a mutatóját. Ezek alapján mondhatjuk, hogy az őszinteség minden emberi cselekvés vonatkozásában az elméhez tartozó állapot, de általánosan és szükségszerűen az elméhez tartozó tulajdonság. Mindkét állításra a kvantitatív és a kvalitatív azonosság vonatkozhat.

A zenei jelenségekre vonatkoztatva az elme és a világ kapcsolatában meg kell különböztetni a szükségszerűség két típusát. A szükségszerűség nem az elme tulajdonsága. Az elmét nem értelmezhetjük önálló entitásként vagy létezőként. Az elme saját cselekvései által válik létezővé, vagyis a cselekvései révén nevezhetjük létezőnek. Sőt, a létezésének felismerése önmaga számára is csak a világgal való interakciói révén válik lehetővé. Feltételelesen mondhatjuk, hogy elme nincs, hanem emberi cselekvések típusai vannak, amelyek vagy mások által láthatók, tapasztalhatók és megismerhetők, vagy nem. Nem beszélünk a gépben lakozó szellemről, hanem az emberi agy működésének típusairól és azok kiviteleiről (agymodulokról), amelyeknek általánosan elme nevet adunk.

Az elme fogalma mindmáig vitatott. A német nyelvben az angol mind és soul fogalmaknak egy megfelelője van a der Geist formájában, amelyet Hegel és őt követő romantikus idealista filozófusok használnak. Az elmének nem egészen, de megközelítőleg megfelelő fogalom Kant kritikáiban a das Gemüt, amelynek a modern német jelentése magyarul a kedvnek vagy kedélynek felel meg. Kant a kritikáiban az elme (Gemüt) fogalmát nagyon ritkán használja.¹⁶ Nem szándékozom filológiai kérdésekbe belemerülni, mert bármi is legyen az álláspont, nem fog változtatni azon, hogy itt az agyi működést és annak cselekvései „belső” és „külső” produktumait vesszük metafizikai vizsgálódás alá. Erre a célra kölcsönözhető az elme fogalma, hogy ebben a tanulmányban az elvárt szerepét betöltse.

¹⁴ GEACH, Peter: „Its name implies the controversial view that it is the only identity relation in accordance with which we can properly count (or number) things: x and y are to be properly counted as one just in case they are numerically identical.” *Ontological relativity and relative identity*. Ed. MUNITZ, M. K., *Logic and Ontology*. New York, New York University Press, 1973. Saját fordításom – E. A.

¹⁵ Numerikus identitás (vagy azonosság) kapcsán Noonan és Curtis a következőt mondja: „Much of the debate about identity in recent decades has been about personal identity, and specifically about personal identity over time, but identity generally, and the identity of things of other kinds, have also attracted attention. [...] if the notion is

problematic it is difficult to see how the problems could be resolved, since it is difficult to see how a thinker could have the conceptual resources with which to explain the concept of identity whilst lacking that concept itself.” NOONAN, Harold – CURTIS, Ben: *Identity = The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. ZALTA, Edward N., 2018 (Summer) <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/identity/> Saját fordításom – E. A.

¹⁶ KANT, Immanuel (1787): *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg, Felix Meiner, 2019, B33, B37, B67, B74, B102.

Az őszinteség és a közvetlenség az (előadó-)művészetekben

A tudatos cselekvések¹⁷ elme számára való közvetlensége (azonnaliséga) a művészetekben a műalkotások létrejöttékor magában a műalkotásban tükröződik. Azokban a művészetekben, ahol a műalkotás „tárgy” formájában létezővé válik, annak a közvetlensége a megfigyelők/szemlélők számára természetes. Az alkotó elme közvetlen és őszinte állapota a műalkotásban struktúrát kap, restrukturálódik. Az előadó-művészetekben a műalkotás ontológiájának a problematikája miatt a közvetlenségről azt tudjuk mondani, hogy az elme cselekvések tükröződései révén az őszinteség és a közvetlenség a műalkotásba tulajdonságként kerül bele. Itt több típusú restrukturálást figyelhetünk meg.¹⁸ A zeneszerző elméjének őszintesége és közvetlensége, ami a zenemű tulajdonsága, az előadó által közvetve a zenei jelenségen (az éppen előadott zeneművön) keresztül kerül további elmék elé. Az előadó az, aki a szerzővel a zeneművön keresztül „érintkezik”, azokon a határokon belül, amelyekbe korlátozva érthetjük az elmét. Nem a szerző elméje, hanem annak a tükre az, amivel az előadó érintkezik. A zeneműről mondhatjuk, hogy benne a szerzőből van valami, ami révén a szerzőnek egyes tulajdonságait vagy jellemzőit fel lehet ismerni, így a szerző szinte minden művéről megállapítható, hogy azok a szerzőjükhöz tartoznak. Mindegyikben van valami közös, ami szavakkal nem írható le. Ezért kénytelenek vagyunk feltételezni annak a lehetőségét, hogy a szerző elméjéből valami, valamilyen módon, tér- és időbeli tulajdonságokkal belekerül a zeneműbe és általánosan a műalkotásba. Ez a valami minden korban észlelhető és felismerhető marad. Ezt egyelőre a szerző elmenyomatának nevezem, ami a szerzőnek önmagához és a saját műveéhez való őszintesége és közvetlensége révén válik létezővé, amikor a mű megszólal. Ilyen jellegű őszinteség és közvetlenség a mű keletkezésének kezdeti pillanataitól a végbemenetelig (befejezetté válásáig) tartó folyamatban egy elmebeli állapot, a szerzőnek a művével való „belső” kapcsolata, a művéhez való belső hozzáférése. Ha közvetett lenne a kapcsolata, például máshonnan kölcsönözött anyagok révén, az őszinteség a kölcsönözött anyagtól füg-

gene, és nem tartozhatna a forráselméhez. A kölcsönözött anyag közhelyekben, sablonokban és hasonló formákban az elmen kívül létezik. Másképp mondván: az őszinte szerző nem használ közhelyeket és sablonokat. A nem őszinte (kevésbé tehetséges vagy tehetségtelen) szerző gyakori közhely- és sablonhasználata másolással és hamisítással írható le. Ezért az ilyen szerző elméjének a produktumai nem őszinték, sem közvetlenek. Közvetlenné válnak, amikor a kölcsönözött anyag beintegrálódik a sajátjába. Ennek eredményeképpen ezek a művek nem lesznek hitelesek. A fogadó fél számára az ilyen mű nem több fogyasztói termék. Nincs maradandó értéke. Feledésbe merül. Eddig a hitelességet nagyon röviden érintettük. Most vizsgáljuk tovább, hogy a szerző elméjének nyoma hogyan restrukturálódik az előadó elméjében. Mi célt szolgál „a közvetlen” közvetítése, amely az előadóra nézve továbbra is közvetlen marad?

Az előadói őszinteség nemcsak az előadáshoz tartozhat, hanem a zeneművel való mindenkor interakciójához is. Ha az előadó nem őszinteséggel közelíti meg a zeneművet, nem lesz lehetősége a szerző elmenyomatával való interakcióhoz. Az interpretáló a szöveggel való interakcióit Gadamer nyomán hermeneutikus párbeszédnek nevezem.¹⁹ Amikor az értelmező (vagy interpretáló) a műalkotással foglalkozik, az a cselekvés párbeszédé válik. Az előadó, mint interpretáló, párbeszédben van a művel és benne önmagával. A zenei hermeneutikus párbeszéd a zeneművön keresztül az interpretáló (értelmező) önmagával való párbeszéde. Csak ebben a párbeszédben kerülhet felszínre a zeneszerző elméjének nyoma, és válhat felismerhetővé egyedi tulajdonságai, jellegzetességei. Ez (nyelvi metaforával) a hangok mögött (a nyelvi jelentés felett) alkot szemantikai tartalmat, zenei metatartalmat, amelyet az előadónak fel és meg kell ismernie, majd feldolgoznia. A zenei hermeneutikus párbeszédben az őszinteség feltétlen, mert az ilyen jellegű párbeszéd az elme számára szükségszerűen általános és közvetlen. Csak ezt a párbeszédet követően válhat közvetíthetővé a zenei metatartalom. Az előadó előadói alkotó cselekvése csak így lehet hiteles az előadás során. Eddigi állításaimat és következtetéseimet minden művészeti alkotásra vonatkozóan általánosíthatjuk.

¹⁷ David Chalmers *The Conscious Mind* című könyvében a tudatos tapasztalatról és a nem tudatos tapasztalatról számol be, amelyeket cselekvésekkel összekapcsolhatunk. CHALMERS, David J.: *The Conscious Mind*. Oxford, Oxford University Press, 1996, 6–10.

¹⁸ *A zenei nyelv, avagy a zene és hermeneutika kapcsolata* címmel 2021. április 19-én az MMA MMKI *Eszmetörténeti viták* című konferenciáján elhangzott tanulmányomban olvashatók a restrukturálás típusai a művészetekben.

¹⁹ Gadamer: „Wo Verständigung ist, da wird nicht interpretiert und nicht übersetzt, sondern gesprochen. Eine Sprache zu verstehen,

schließt keinen Interpretationsvorgang ein, sondern ist ein Lebensvollzug” (GW1., 388.). „Die Möglichkeit die ses Gesprächs wird durch »gemeinsame Sache« eröffnet, die „den Text und den Interpreten miteinander verbindet.“ (GW1., 391.). „Ahol megértés van, nincs tolmácsolás és nincs fordítás, hanem beszéd van. A nyelv megértése nem foglal magában értelmezési folyamatot, hanem ő az élet megvalósulása. Ennek a beszélgetésnek a lehetőségét a közös ügy tárja fel, amely »összeköti a szöveget és az értelmezőt.«”) GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. 1950. Saját fordításom – E. A.



Barabás Márton:
Visszaszámlálás,
1982,
Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023

Az őszinteség, a hitelesség és a közvetlenség kapcsolata

Az őszinteségről mondtuk, hogy az elmében általános, és az elme önmaga irányában szükségszerű. Így ha az előadás az azt létrehozó elmével közvetlen kapcsolatban áll, akkor az előadó felől nézve az őszinteség szükségszerűen tartozik az előadáshoz. Szükségszerű azért, mert a hitelességnek mint általános érvényű zenei minőségnek²⁰ a szerző őszinteségével együtt érvényben kell maradnia. Ezt feltételezi a közönsége, a hallgató, a fogadó fél. Mert szükségszerűen önmaga iránti őszinteséget feltételez minden elmében, általános érvénnyel. A fogadó, a hallgató, az előadás során kétféle őszinteséget feltételez: a szerzői őszinteséget, amely állapotból minőséggé alakulva tartozik a zeneműhöz (tehát közvetlen) és közvetve az előadáshoz. A másik az előadói őszinteség, amely két csoportba²¹ osztható. Egy előadás során az előadói őszinteség – amelynek nemcsak önmaga saját elméje irányában, hanem a zenemű irányában is szükségszerűségét feltételezzük – hiányában az eredmény ismeretelméletileg kérdésessé válhat; lehet hazug vagy hamis (nem akusztikai értelemben,

hanem nyelvi-szemantikai értelemben), vagy mindkettő. Az utóbbi esetben az előadás nem lehet hiteles. Ezt a fogalmat a zene művészetében ilyen értelmezéssel kell használnunk, amikor az „autentikus” előadásokról beszélünk, és nem az előadásmódbeli értelmével, amely egy történelmi zenei praxisra vonatkozik. Összekapcsolva ezt az állítást az előző bekezdéssel, minden előadás hiteles lesz, amelyben az előadó őszinte. Olyan esetekben, ahol a szerző és az előadó fizikai kapcsolatban lehet egymással, azaz mindkettő él és fizikailag találkozhat, továbbá társadalmi interakciójuk lehetséges, a fentiek elérése könnyebb, mert a nyelvi párbeszéd a zenei hermeneutikus párbeszédhez társul. Mi történik, ha a szerző és az előadó a kottaképen kívül nem állhat „kapcsolatban” egymással?

Ahogy a szerző és az előadó között megszűnik a fizikai kapcsolat lehetősége, megszűnik a nyelvi kommunikáció lehetősége, és az egyetlen kapocs a kottakép marad, amelyet nem nevezhetünk zeneműnek. A zenei írás jelrendszere tökéletlen, hiányos. A kottaképről mondhatjuk, hogy utasítások sora és irányelvek listája. Ahogy megközelítettük a XX. századot, ezt a hiányosságot észrevéve a szerzők egyre precízebbek lettek a kottáírásban, hogy a zenemű megszólaltatásához a zenei utasításait a lehető legjobban és „egyértelműbben” közvetítsék.²² A XX. század második felében kialakult „autentikus” előadásmód segédlete (ami a kottakép és annak a jelrendszere) a barokkban a kor szemlélete miatt nem rendelkezett azzal a precizitással, amely a későbbi korszakok kottáírási technikájának kihagyhatatlan része lett, amikor a szerzők újabb és újabb jeleket és kifejezéseket vezettek be a kottáírásba. A barokk korban és azt követő kora klasszikában a (korhoz tartozó) zenei közhelyek és szokások a zenei gyakorlatban, előadásokban és tanítási folyamatokban őrződtek meg, amely hagyományok nem maradtak fenn a romantika idejében.

Zárójelben szükséges megjegyezni, hogy a mai zenei gyakorlatban az „autentikus előadásmód” fiktív dolog, amely nem egyezhet a barokk kori előadásmóddal. Nincs rá fizikai lehetőségünk, hogy a több mint háromszáz éves zenei praxist megfigyeléssel, szemléléssel megismerjük; hibás a szó használata. Javasolom neoautentikusnak nevezni ezt a praxist, hogy önmaga autentikusságát (hitelességét) tudja igazolni, mert benne továbbra is érvényben van az előadó őszintesége, amely nem feltétlenül a mű megírásának megfelelő előadói szokásokat tartalmaz. A mai „autentikus előadásmódról” mondhatjuk, hogy nincs benne a szerzői hitelesség, elveszett. Egy másik fajta

²⁰ Olyan zenei előadás, amelyben nincs hitelesség, nem minősíthető zeneinek, csak hamisítványnak, utánzatnak.

²¹ Itt tudatos a csoport szó használata. Matematikailag a csoport nem azonos a halmazzal. Egy csoport tagjai között mindig fennáll egy funkcionális kapcsolat. A halmaz tagjai funkciómentesek.

²² Az egyértelmű szó fokozása logikátlan, de ebben a kontextusban az egyértelműséghez való közeledésnek sok foka, árnyalata van.

hitelesség viszont jelen van, amely az előadótól származik, ennek csak a szerzői közvetlenséggel lehet kapcsolata. Az utóbbi évtizedekben használt fogalom a „historikus előadásmód”, de a korábbi érvek miatt továbbra sem lehet autentikus; ezekben is legfeljebb az előadói hitelességről beszélhetünk.

Bármi, amit történelmi kontextusokban szemlélünk, értelmezési nehézségekbe ütközik. Egy mű előadásában a hitelesség hiánya hamissághoz vezet. Azért lehet a hamisságról beszélni, mert annak az ellenpárja (egy nyelvi logikai kifejezéssel) az igazság, és az „igaz” minden műalkotásnak a természete. A mű valósága és igazsága vitathatatlan, ha közvetlenül érintkezünk vele. Az érintkezés és a műalkotás (nem csak a zenemű) értelmezése a mű létét és valóságát igazolja. A közvetített művészetek esetében (például a zeneművészetben) a zeneművekkel való találkozáshoz a közvetítő szükségessége miatt a mű igazának és létének megtapasztalása (ami kizárólag szubjektív és egyedi formában lehetséges) feltételekhez kötött. Itt érkezzünk arra a minőségre, amely egy előadás „igazának” megtapasztalási feltétele.

Az azonosság, a hitelesség és az „igaz” kapcsolata

A szükségszerűség a véletlenszerűség ellenpárja; így a szükségszerűség a művészetekben a hitelesség alapja, mert a hitelességet az elmében a műalkotásokkal való találkozásokor abban az elvárásban találjuk, hogy az előadás hű legyen az eredetéhez, különben hamis lesz, és nem hihető. A mű eredete alatt az előadónak a szerző elmenyomatával való közvetlen kapcsolatát kell értenünk, amelyben az előadónak közvetett (a zenemű általi) kapcsolata keletkezik a forráselmével. A mű eredetéhez való hűséget úgy kell értenünk, hogy az előadó a művel szükségszerűen őszinte és közvetlen kapcsolatban van, mert mondtuk, hogy önmagával szemben szükségszerűen őszinte; a közvetlenség ebben a kontextusban magától értetődő. Az előadó elméje szükségszerű állapotainak, az őszinteségnek és a közvetlenségnek a hermeneutikus párbeszédben is helyet kell kapnia ahhoz, hogy az előadó a művön keresztül a szerző elméjének a nyomát megkereshesse és megtalálhassa; ellenkező esetben ez a tartalom rejtve marad előle. Ez a keresés tudatos cselekvés és tapasztalás egyben, amely a mű „igazának” megtalálását teszi lehetővé. A mű „igaza” a forráselme nyomát tartalmazó metatartományban lelhető.

Zenét tanulóknak a zenemű igazának megkeresésében azért van szükségük a tanár, az útmutató-tanácsadó személy vagy a tapasztalt zenész segítségére, mert hiányoznak az eszközeik. Amennyiben a fiatal személy rendelkezik a szükséges képességekkel és tehetséggel, a művészet

tanulható, de nem tanítható. Művésszé válni lehet, de „művészi létet” tanulni nem. A művészetben csak önképzés lehet, és nincs kiképzés. A tanulási folyamatban a tapasztaltabb művész a tapasztalatlan művésznek segítséget nyújthat, segítségére lehet az önképzési folyamatban. A metatartomány a hermeneutikus párbeszédben strukturalódik, metaforikusan mondva, a művész a metatartományba „betekintést kaphat” a hermeneutikus párbeszédben keresztül, és „be is léphet” abba a tartományba. Minden mű igaza egy és egyedi, amely a szerzőjéhez kapcsolódik. A metatartomány egy szerzőhöz tartozó (vagy egyazon szerzőhöz rendelt) több mű egyedi igazát tartalmazva létre tud hozni egy olyan halmazt, amely a forráselme (a szerző) és az előadó között létezőnek nevezhető. Ez a tartalom nem egyedi és szubjektív. Ellenkezőleg: ez egy metafizikai létező, amelyhez minden szubjektum megfelelő képességekkel és eszközökkel (a hermeneutikus párbeszéd révén) „csatlakozhat”. Az ezt a metafizikai teret vagy metatartományt el nem érők számára az „igaz” elérése lehetetlen lesz. Így az „igaz” hiányában az előadó (zenei) alkotó cselekvése hamisítás marad.

Abban, ami nem hiteles, ami nem hihető, elvesznek az igaz és az igazság fogalmai. Az előadó-művészetekben az előadás akkor hiteles, ha az előadó elméje az eredeti mű és annak a restrukturalása közötti viszonyt képes észlelni és létrehozni.

Eddig megközelítőleg beszéltünk arról, hogy mi az eredeti mű. Ki ismeri, ki ismerheti meg az eredeti művet? Mit nevezünk eredeti műnek? Ez a kortárs analitikus filozófiában a zenemű ontológiájának fő problémája. Ugyanakkor ismeretelméletileg kérdésessé teszi a kotta és a zenei előadás közötti kapcsolatot is. Ezt a kérdést egy másik tanulmányban elemzem. Itt annyit kell elfogadnunk, hogy a zenemű valamilyen, általunk észlelhető, meg- és felismerhető formában létezik. Annak minden megszólaltatását, előadását, hallgatását és (belső és külső) hallását restrukturalásnak nevezem. Az előadó a zenemű megismerésének folyamatában a zeneművet időtlen és térfüggetlen halmazzá alakítja. Ezt nevezhetjük az eredeti mű első restrukturalásának. Tehát ez előtt a restrukturalás előtt van az eredeti zenemű, amely megismerésre vár, és a strukturalás és restrukturalás közötti átmenet. Az eredeti mű egy elméleti entitás vagy egy ideális létező, amely az alkotó (a szerző) elméjének produktuma. Az alkotó elmében protoműként létezik. Ahogy tárgyasításra kerül (az elme tükröződése, produktuma formájában), véglegesítettnek minősül. Ezért csak a véglegesített, lezárt és az alkotója által a protoformájától leválasztott, önállóságra ítélt entitást hívhatjuk zeneműnek, amely az eredeti mű. Ezt a metafizikai entitást az előadó akkor ismerheti meg, amikor hermeneutikus párbeszédbe kerül a zeneművel, ami a gyakorlási és a tanulási folyamattal kezdődik. Ahogyan egy

Berény Róbert:
Csellózó nő, 1928,
Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023



másik tanulmányban érveltem, itt is említeni szükséges, hogy a szerző a véglegesített művet a későbbiekben mint előadó (vagy hallgató) újra megismerheti. Ebben a viszonyban a szerző-előadónak annyi szabadsága van a zenemű felett, mint amennyi a nem-szerző-előadónak. Mint hallgató-szerző más jellegű a saját művéhez való hozzáférése. Ha a véglegesnek ítélt művön változtatni akar, a mű véglegesíttessége, mint állapot, nem változik meg, helyette egy másik verzió keletkezik. Ezzel a jelenséggel a nyugati komolyzenei gyakorlatban is találkozunk. Például Anton Bruckner 3. szimfóniájából három „végleges” verzió létezik: 3/I., 3/II., 3/III. Kérdéssé válik, hogy a három mű közül melyik a 3. szimfónia. Egy kiadott és nyilvánosságra került zeneműnek egy újabb verziója, annak ellenére, hogy a szerzőjétől (és/vagy a kiadójától) ugyanazt a számozást kapja, mint az előző verzió, nem lehet ugyanaz a mű. Az azonosítást szolgáló számozás numerikus azonosságra utal, de tartalmi eltérések révén ebben a példában ellentmondásossá válik a számozás. A változtatások a jelen példában főleg szerkezetiek, a három verzió mindegyikében egymástól eltérő, az egyikben létező, a többiből hiányzó zenei részek vannak. Ezek mellett a hangszerelési változtatások és más kisebb variációk révén jön létre a három verzió. Ezek az eltérések a teljes mű kis hányadát adják ki, és a zenemű nagy része változatlan marad, így mindegyik megőrzi a 3. számot, és „verzió” alcímmel van ellátva. Ez hasonlít a mutálódó vírusokra, ahol minimális genetikai változások ellenére ugyanarról a vírusról beszélünk. A példánkban a zeneszerző a három verzió mindegyikét egymástól függetlenül véglegesnek minősíti. Képzeljük ezek identitásának a problémáját úgy, ahogyan egy ember identitásának a problematikáját négy-, negyven- és nyolcvannégy éves korában.

Az eredeti mű és annak restrukturálásai közötti viszony nélkül nincs lehetőség az előadói kreativitás kibontakozásához. Ha az előadói kreativitás e viszony nélkül bontakozik ki, az eredmény egy mutánszt hoz létre, egy hamisítást, *lusus naturae*t, és nem a mű restrukturálásához vezet. Ezzel egyidejűleg megőrződik az eredeti mű – másutt, és nem az előadó elméjében –, a kettő egymástól elkülönítve marad. Mivel az előadó-művészetben a zenemű közvetítő nélkül nem kerülhet a hallgató elé, egy hamisítottan előadott (elhangozó) mű mellett az eredeti mű rejtve marad a hallgató elől. De az előadó elől is. Egy előadás nem hozhat létre két típusú zeneművet egyszerre, ahol az egyik hiteles, a másik hamis. (Ez a jelenség a kép-

zőművészetekben lehetséges.) Így az eredmény (az előadás) egy hamisítás marad. Tehát az előadói kreativitás kibontakozásában az előadónak szükségszerűen kell észlelnie az eredeti mű és annak restrukturálásai közötti viszonyt.²³

Ezt most a restrukturálás felől közelítjük meg: általános kreativitás nélkül²⁴ a restrukturálás semmilyen típusa sem valósulhat meg. Az általános kreativitás minden típusú (elmebeli) restrukturálás feltétele, amely a zene esetében a zeneiségen²⁵ – mint az ember veleszületett képességén – keresztül a zeneművek különböző típusú restrukturálását teszi lehetővé. Az előadói kreativitás (az alkotóképességgel összekapcsolt spontaneitás) hiányában a forrást (az eredeti művet) az előadó egy új struktúrával helyettesíti; nincs lehetősége megismerni az eredeti művet, mert ennek feltételeként hiányoznak a képességei. Ezekben az esetekben az eredmény egy idegen struktúra lesz, amely eltávolodik a forrástól. Elidegenedik. Elveszti az identitását. Ezt a hallgató úgy tapasztalja, hogy bár a műhöz tartozó hangok empirikus, „felszíni” megjelenése azonos jelleget mutat további előadásokkal (ami kvantitatív azonosságra utalhat), a hallgató elméjében a restrukturálás nem a mű restrukturálása, hanem valami másnak a restrukturálása, ami az előadás hamisságát igazolja. Röviden: a tehetségtelen (vagy amatőr, vagy dilettáns) előadótól hallott zenei előadás a hallgató számára unalmas lesz. A hallgatói csalódottság érzete ennek az esetnek a végterméke. Így visszatérünk az identitás kérdéséhez. A mű identitásának megőrzésében a hitelesség szükségszerű zenei minőségként szerepel, hogy a mű igaza és valósága ne veszítse el általános jellegét. Ha a mű igaza és valósága a saját identitásának szükségszerű bizonyítéka, ennek feltétele az előadó hitelessége. A hitelesség mint zenei minőség és a hitelesség mint előadói állapot itt ér össze. Másképp mondván, a zenemű önmagában nem igazolhatja a maga igazát és valóságát. A mű ki van szolgáltatva az előadó kreatív képességének, őszinteségének és hitelességének. Ebben a viszonylatban mondhatjuk, hogy a zeneművészetben a célszerűség szükségszerűen tartozik a hitelességhez.

A (zenei) alkotó- és előadó-művészeti minőségek és a célszerűség rétegződése

Eddig a szerző közvetlenségéről olvashattunk. A közvetlenséget (és az azonnalíságot) a zenemű tulajdonságaként is megismerhettük. A közvetlenséget mint zenei minősé-

²³ Az eredeti mű és annak restrukturálásai közötti kapcsolatot a type-token elmélettel is lehet magyarázni. Ezt az elméletet Stephen Davies filozófus a műalkotások ontológiája kapcsán a zeneművekre alkalmazta. DAVIES, Stephen: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*. Oxford, Clarendon Press, 2001

²⁴ Az elme kreatív képessége nélkül.

²⁵ Erről bővebben olvashatunk a következő tanulmányban: ERTÜNGEALP Alpaslan: *A zene analitikus restrukturálása = Kultúratudományi Szemle*, 2021, 2. sz., 104–124. https://kpvk.pte.hu/hu/kulturatudomanyi_szemle

get úgy tudjuk elképzelni, hogy a közvetlenség nem egy személyről és a cselekvéseiről hozott ítélet, hanem a zeneművekkel való találkozás során – ami kizárólag az előadások révén lehetséges – az előadó és a szerző szándékát hordozó minőség. Ebből a szándékból származtatott elv az, ami az előadás tulajdonsága, ezért a közvetlenség a zenei jelenség minőségévé válhat, és általánosan zenei minőséggé. A szándék a metaszinten felfedezett és megismert metatartalom továbbadása. Ebből az irányból közelítve a célszerűség (a szándékosság és a célirányos cselekvés elve együttesen) a művészetben a közvetlenség (nem mint azonnaliság, hanem) mint emberi magatartás alapja lesz. A közvetlenség két irányban érvényesül: a hitelességen keresztül érvényesülő szükségszerűséget összekapcsolja az őszinteségen keresztül érvényesülő általánossággal. Ez az összekapcsolás a zenei műalkotáson (majd a zenei jeliségen) keresztül válik lehetővé, amely összekapcsolás a külvilág és az elme folyamatait hidalja át, más szóval az izolált elme tükröződésének ad lehetőséget (mind a szerzőnek, mind az előadónak). Ez a kapcsolat a természet és a szabad elme között szerepel, a véletlenszerű és a szervezett/rendezett között; a célszerűség (mint a közvetlenség alapja) az, ami összekapcsolja a véletlent a szervezethez, amely kapcsolatban az elme rendszereket alkot, strukturál és restrukturál. Ez a műalkotással való viszonyunkban a következő sajátosságot mutatja, amely első pillantásra ellentmond a célszerűségnek: az alkotó (szerző) elméje kreatív cselekvésének produktuma közvetve veszít a tartalmából; ez legerősebben az előadó-művészetekben észlelhető, ahol a közvetítő legtöbb esetben nem a szerző, hanem egy másik elme. A tartalom²⁶ az előadó-művészetekben, ahogy áthalad a közvetítő elméjén, átalakul, miközben e metatartalomban lelhető „igaz” változatlan marad. Ez, ahogy eddig bemutattuk, a restrukturálás. Ez a típusú restrukturálás a zeneművészetben és a színművészetben elkerülhetetlen. A színművészetben szemben a zeneművészetnek az egyik sajátossága és kényszere az, hogy a művek restrukturálását a közönségét (a befogadó általi restrukturálást) megelőzően az előadóra bízta. Az az eset, amikor a szerző olykor maga az

előadó lehet, és (mint egy harmadik személy) néha önmagát kell közvetítenie (amiben a közvetlenség kettéválk), azt a közvetlenséget követeli, amely a szerzői szerepet az előadóra ruházza rá, hogy a célszerűség érvényben maradjon. Korábban azt is mondtuk, hogy közvetlenség a hitelesség feltétele. Ilyen esetekben a közvetlenség mint minőség közvetítetté, közvetíthetővé válik, és ez a közvetítettség (vagy közvetítettség) a zeneművészetet áthelyezi oda, ahol annak érdekében, hogy az előadó megőrizhesse önmaga (szerzői) elméje nyomatának a hitelességét, nem hagyhatja ki az előadói hitelesség feltételeként a közvetlenséget – amely szükségszerűen az elméhez tartozik, mert már összekapcsoltuk azt az őszinteséggel –, azaz a közvetlenség feltétele lesz a hitelesség. Tehát egymásra hat a kettő, és összefonódik, egymás feltételévé válnak. Ez hogyan lehetséges? Úgy, mint a kétváltozós függvényekben.²⁷ A zeneművészetben ilyen esetekben a célszerűség szükségszerűvé válik. Ezzel az értelmével a célszerűség szükségszerűen tartozik a zeneművészetéhez mint előadó-művészethez, és kizárólag a zenei előadásokra vonatkozik.

A zene állandó; az elmében strukturálódik és restrukturálódik; a restrukturált zenemű a jelenségek világába kerül. Eme jelenségekkel érintkező elméket összekapcsol, összefon, megemel. A zene a halandó elme állandóságérzetét, azt, hogy a tudatossága mindig a jelenében van, behelyezi a műalkotásokba, így az elme időtlensége a zenemű időtlenségén keresztül válik lehetővé. Az alkotó elme a fizikai létezésének megszűnése után is uralja a hallgatója érzelmeit; ebből a kapcsolatból kihagyhatatlan az előadó. E háromszögben a közvetlenség és az őszinteség több típusa a zenei előadásokban rétegződve a zeneművészet létrejöttének egyik feltételét képezi. A kortárs kutatások szerint a zenének a nyelvvel és a beszéddel egy időben való keletkezése a viták ellenére is azt igazolja, hogy a zene minden ember számára nélkülözhetetlen. Benne minden elem és minőség az ember természetének, mivoltának ábrázolása. A zene saját történetiségében az ember misztériumának manifesztálódása és a jelenséglámban az ember létezésének igazolása.

²⁶ Uo.

²⁷ Lásd: többváltozós kalkulus.

A kárpittól a rongyszőnyegig – és azon túl¹

A szőnyegtervező Németh Éva

Nem mindennapi szép munkát kaptam a 90-es évek elején az egyik rangos kiadótól. *Világhírű magyarok* címen készülő kötete számára kiválaszthattam, majd kisesszéiben bemutathattam a pályáját azoknak a magyar képzőművészeknek, akik határainkon túl is jól ismertek.² A 2019-ben elhunyt textiltervező iparművész Németh Évának a magyar szellemi életben kitüntetett szerepével természetesen már akkor tisztában voltam. Gyakorló művészetkritikusként nemegyszer és mindig egyértelmű elismeréssel írtam kiállításokon bemutatott munkáiról.³ Jártam műtermében, néhány szőnyegét megvásároltam attól a szövetkeztől, amelynek harminc éven át volt a művészeti vezetője.⁴ De a szóban forgó kötet listájának összeállításakor fel sem vetődött bennem az alkotó neve.

Azért kívánczik e személyes történet a munkásságát felvázolni hivatott tanulmánynak az élére, mert önmagán túlmutató jelentőséggel bír. A korabeli hazai kultúra igen csak szűkre szabott keretei között merő statisztikai adat maradt az általa szellemileg instruált szövetkezet exportjának kivételes eredményessége. Ha valaki kíváncsi lett volna, tudhatta persze, hogy az Artex Külkereskedelmi Vállalat közvetítésével olasz, német, amerikai cégek forgalmazták a nyugati országokban munkáit, amelyek ma már rangos aukciósházak árverésein bukkannak fel.⁵ Az egykori szakmai közvéleményben mégsem tudatosultak az egyedülálló siker konzekvenciái. Munkáit ugyanis elsősorban határainkon túl értékesítették (belföldi üzletben csak kivételesen lehetett találkozni velük). Németh Évával valami olyasmi történt, mint a Bauhausban tanult és utána Nyugat-Európában tevékeny Berger Ottival⁶ vagy a még fiatalon az Egyesült Államokba emigrált Káráz Ilonka⁷

grafikussal, aki textileket is tervezett. Szerencsére csak távoli párhuzamról van szó; Németh Éva számos munkája lappanghat idehaza magántulajdonban,⁸ korai kárpitjából több köztulajdonban van. A szakma sem feledkezett meg róla. Több-kevesebb rendszerességgel felbukkanó kisszériási munkáit a Forma Boutique újlipótvárosi műkereskedés forgalmazza, a szőnyegtervezők SZETT társasága fiatal kollégák számára hirdetett pályázatokkal ápolja emlékét, a Műcsarnokban 2022 nyarán rendezett Iparművészeti Szalon pedig a számon tartott elődök sorában idézte fel alakját a publikum számára.

A pályakezdés

A családjától ugyan fontos impulzusokat kapott: anyai nagybátyja díszítőszobrász volt,⁹ édesanyja pedig a Goldberger textilgyárban dolgozott, pályaválasztásában mégis inkább a véletlennek volt szerepe. A fiatal lány barátnője közvetítésével felvételizett 1947-ben a Szépműves Lyceumba. Az itt töltött négy év után ismét csak váratlan fordulat következik. Osztálytársaival ellentétben közvetlenül nem folytatja tanulmányait. Egy ma már nem létező tervezőirodában helyezkedett el. Már Sztálin halála után, a pártállam ideológiailag némiképp lazuló periódusában került végül 1955-ben az Iparművészeti Főiskolára. Két tanárnak lehetett ott alkotói formálódásában szerepe: Schubert Ernőnek és Molnár Bélának. Művészeti szempontból alighanem az előbbi volt a fontosabb. Egykori növendéke, Attalai Gábor úgy írt róla az emlékkiállításának katalógusában, mint akit „[r]acionális lényé meggyőzte, hogy le kell tenni az ecsetet, s magas fokon ki kell

¹ A tanulmány egy, Németh Éva művészetéről készülő album bevezető tanulmányának rövidített változata.

² *Világhíres magyarok*. Szerk. GAZDA István, GERVAI András, Bp., Kossuth, 2004

³ VADAS József: *Kapucnik a májusfán = Élet és Irodalom*, 1974, 35. sz., 13.; Uő: *Nem méterárak = Élet és Irodalom*, 1985, 35. sz., 13.; Uő: *A hulladék szépsége = Élet és Irodalom*, 1987, 2. sz., 13.

⁴ Csaba Szövetkezet, Békéscsaba

⁵ Bukowski Auction House, Stockholm; Leiflers Auktionshus, Falköping; Joshua Lumlay Ltd, Egerton; Clars Auction Gallery, Oakland,

California; Freedom Auction Company, Sarasota, Florida; Garpenhus Auktioner, Malmö.

⁶ Berger Otti (1898–1944) 1927 és 1930 között a Bauhaus növendéke.

⁷ Káráz Ilonka (1896–1981) 1913-tól az USA-ban élő, magyar származású grafikus és textiltervező.

⁸ A Forma Boutique tulajdonosa, Madarász Magdolna két olyan gyűjtőről tud, akiknek kollekciójában százas nagyságrendben vannak Németh Éva-szőnyegek.

⁹ Görömbey Imre (1900–1967) szobrász és restaurátor.



Németh Éva:
Sziget, 1974,
gyapjú, fémzál,
szövött,
286 × 164 cm,
Szombathely,
Savaria Múzeum

elégíteni a tárgyi világ, az iparművészet irányában jelentkező igényeket”.¹⁰ 1941-ben szerepelt először az Iparművészeti Társulat *Művész az iparban* című kiállításán „nehézszővésű bútorkárpitjaival”.¹¹ Ezt követően folyamatos résztvevője a hazai művészeti seregszemléknek. A Műcsarnokban 1953 augusztusában nyílt országos Népművészeti és Iparművészeti kiállításnak is, ahol ő is – mint számos kortársa – a folklór hatását mutató darabokkal jelentkezett. Egyik szövetén galambokat látunk, másik darabjának fő motívuma pedig egy páva, amely népköltészetünkben a szerelem, Ady verse (s Kodály megzenésítése) nyomán nálunk egyértelműen a szabadság és a forradalom szimbóluma. Hogy milyen formában nyer majd megkülönböztetett jelentőséget a páva Németh Éva munkáiban, arra még sort kerítünk, egyelőre maradjunk a másik tanárnál.

Az Iparművészeti Iskolában 1930-ban végzett Molnár Béla nem tartozik a XX. századi magyar textilművészet sokat emlegetett alkotói közé.¹² Elsősorban növendékeinek élő pedagógus volt; már 1936-tól tanársegéd az alma materben, majd 1948-tól tanár a Főiskolán. Főként tech-

nikai ismeretek terén köszönhetek neki sokat a növendékei. Még valami kívánczik ehhez a tömör életrajzhoz, amiről Németh Évának a szövetkezetek keretében kiteljesedő pályája ismeretében semmiképpen nem feledkeztünk meg: Molnár már a háború előtt alapos tájékozottságot szerzett a háziipari tevékenységekről. Nyilván ez is érzékelhető volt a foglalkozásain, mindazonáltal nem volna helyes túldimenzionálni a mesterek közvetlen hatásának jelentőségét. Diplomamunkaként Németh Éva egy olyan kárpittal zárta le tanulmányait, amely lazán megjelenített négyzetes elemek egymásba fonódó, játékos kompozícióját mutatja a ránk maradt közepes minőségű, fekete-fehér, amatőr felvételen. Inkább van köze a festő, mint az iparművész Schubert Ernőhöz.

Parkolópályán

Már kisgyerekes anyuka, amikor 1960 nyarán kézhez kapja szövöttanyag- és kárpittervező diplomáját az Iparművészeti Főiskolán. Édesanyjával élnek egy óbudai ház két-szobás lakásában, úgyhogy állást vállal. Helyzetéről maga

¹⁰ Schubert Ernő emlékkiállítása a Szentendrei Művésztelepi Galériában. Katalógus cím nélkül, Szentendre, 1986

¹¹ RUZICKA Ilona: „Művészet az iparban”. Az Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállítása = *Magyar Iparművészet*, 1941, 133–136.

¹² Molnár Béla (1904–1971) iparművész, az Iparművészeti Iskola, majd Főiskola tanára.

a művész számolt be abban a riportfilmben, amelyet a Magyar Televízió munkatársa, a művészettörténész Kernács Gabriella forgatott róla, vele már a pálya derekán: „A diploma után azonnal elhelyezkedtem egy szövetkezethez. Nem terveztem, nem engedtek. Az történt, hogy ilyen biedermeierkockás papírokra kellett másolni dolgokat. Ezt csináltam fél évig. Akkor fellázdattam, és megmondtam, hogy én ezt tovább nem csinálom. Ez elég alap nélküli volt, mert akkor azért elhelyezkedni nagy dolog volt, meg elég kevés fizetéssel kockáztattam azt, hogy állást vesztek vagy elküldenek. De érdekes módon nem ez történt [...] a helyemen maradtam, és kívártam azt, hogy lehetőségem nyílik egy olyan helyre menni esetleg, ahol azt csinálhatok, amit akarok.”¹³

Noha időközben, 1962-ben férjétől elvált, volt tehát (nem is kicsi) egzisztenciális kockázata az ellenállásának, megérte lázadni és várni. Bár ebből korántsem passzivitás következett. Részt vett 1963-ban a Műcsarnokban rendezett (nagy) *Magyar népművészeti kiállításon*, valamint 1965-ben a szakma immár ötödik országos seregszemlén. Ez utóbbiról beszámolva az akkor vitathatatlan szaktekintélynek számító Domanovszky György főlektor szokatlanul egyértelmű elismeréssel szólt róla. „A már szépszámu jó szemléletű szőnyegtervezőnk közül egyet, P. Németh Évát mégis külön meg kell említenünk: a modern magyar szőnyeg megteremtésében első helyen jár.”¹⁴ Ezért-e vagy másért, ma már aligha lehet eldönteni: hamarosan döntő fordulat következett be az életében. 1966-ban a Csaba Háziipari Szövetkezet a szabad alkotásnak a korabeli Magyarországon párját ritkító lehetőségét kínálta fel számára, amikor teljes jogkörrel felruházott művészeti vezetőnek hívta. Hetente-kéthetente utazott Békéscsábára, így szabadúszó budapesti tervezőként élve az életét, hozzáfoghatott elképzelései megvalósításához.

Békéscsabán

A szőnyeggyártással foglalkozó Csaba Szövetkezet 1951-ben tizenhat fővel jött létre; létszáma a 70-es évek közepére ezerháromszázra nőtt. Többségét a központ foglalkoztatta, mellette a környező falvakban is volt telephelye a vidék szövőkultúrában jártas asszonyainak alkalmazásával.¹⁵ Mielőtt Németh Évát szerződtették volna, úgynevezett torontáli szőnyeget készítettek. A gyűjtőfogalom az 1880-as évekből származik; a bánáti-bácskai szerb, román,

bolgár, sokác szőtteskultúra provinciális háziipari változata nyomán, amely szellemiségével fokozatosan egyre távolabb került hajdani keleti elődjeitől.¹⁶ Csupán azután következett be „az utánpótlás feladása, az önálló úton járás kockázatának vállalása”, hogy a 60-as évek derekán „a szövetkezet szabad kezet adott Németh Éva iparművésznek szőnyegmotívumok tervezésére”.¹⁷ Lehetőséget nyújtva egy szuverén tehetségnek, aki munkáival önálló karaktert adva tette sikeressé a szövetkezetet.

Egyénisége kibontakozásának folyamatát leginkább egy olyan katalógus és az abban közölt, közel tucatnyi színes reprodukció alapján tudjuk rekonstruálni, amelyben a szövetkezetben készült első – még csomózott technikájú – darabokat sejtjük.¹⁸ Ezek a kortárs magyar képzőművészetben élenjáró grafika egyik legegységibb hangvételű alakjának, Gross Arnoldnak a stílusát idézik: rézkarcainak mesélő előadásmódját és liliputi játékszerűségét. A különbség főként az, hogy míg a grafikus közege a nagyváros, Németh Éva ihlető forrása a táj – növényekkel, fákkal és állatokkal. Az elemeket stílszerűen a horgolások aprólékos előadásmódjával jeleníti meg kárpitjain. Próbálkozásokról van szó; legalábbis erre vallanak az alternatívák: van olyan munkája, amelynek csupán „fodros” szélei vannak, míg más darabjain az apróhálós kompozíció teljes egészében kitölti a felületet. S mintha még az sem dőlt volna el a fejében: a magyar népi kultúra motívumai (szarvas, páva, ló, virág) mellett milyen szerepet szán az egyetemes folklór motívumainak.

A váltás így is egyértelmű, főként diplomamunkájával és azt követően publikált darabjaival szembesítve: az amorf alakzatok kavargásából képzett kompozíciók helyén ugyanis világosan azonosítható figurális elemek – a flóra és a fauna háttérében emberi alakok – jelentek meg. Mellettük és közöttük természetesen számos díszítőmotívummal találkozunk: trapéz, rombusz, négyzet, illetve egy levélforma, amelyet ő alakított ki a Velencében megcsodált bizánci hagymakupolák hatására. 1969-ben ezekből a munkáiból rendezi első önálló kiállítását a budapesti Csók Galériában. A tárlatról beszámoló Molnár László szerint „szinte egyedüli motívuma az alföldi táj és ember”.¹⁹ Utóbb Békéscsabán, a Munkácsy Múzeumban szintén bemutatja anyagát; Koós Judith azt állapítja meg róla recenziójában, hogy „Németh Éva művészete új hang a szőnyegkészítés terén. Új, de nem a kezdő hangja. Bátor és biztos, mint aki ismeri és tudja a maga útját.” Egyszersmind arra is fel-

¹³ Németh Éva szőnyegei. Riportfilm. Szerkesztő KERNÁCS Gabriella, rendező KÜTVÖLGYI Katalin, Magyar Televízió, 1979

¹⁴ DOMANOVSKY György: Az V. Országos Iparművészeti Kiállítás = *Népszabadság*, 1966. január 8. (6. sz.), 7.

¹⁵ A Csaba Háziipari Szövetkezet iratai. 1956–1997. Magyar Nemzeti Levéltár Békés Megyei Levéltár. XXX. 442.

¹⁶ LACKNER Mónika: A „torontáli” szőnyeg és a háziipari kezdeményezések = *Nők, szőnyegek, háziipar. Kiállítás a Néprajzi Múzeumban* 2011. június 24. – 2012. augusztus 26. Bp., Néprajzi Múzeum, 2012

¹⁷ Uo.

¹⁸ *Fine statistic textiles*. Bp., Artex, é. n.

¹⁹ MOLNÁR László: Németh Éva szőnyegei a Csók István Galériában = *Művészet*, 1971, 12. sz., 48.



Németh Éva
szőnyege,
1975 k.,
nyerszínű és
festett gyapjú,
szövött,
143 × 197 cm,
Budapest,
Iparművészeti
Múzeum

hívja a figyelmet, hogy tervezőművész és szövetkezet olyan harmonikus együtt munkálkodása valósult meg, amely „a termelés színvonalát igen magas fokra tudta emelni”.²⁰

A tértextil kihívása

Mialatt a friss diplomás Németh Éva kereste a maga útját, a szakmára nézve nagy jelentőségű kezdeményezések történtek a világban, utóbb idehaza is. Jean Lurçat, a XX. századi francia kárpitművészet vezető alakjának javaslatára 1961-ben megalakult a műfaj nemzetközi szervezete, a CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne). Ez pedig a terület szükséges megújítása és vele jövőjének biztosítása érdekében életre hívta Lau-

sanne-ban a maga önálló seregszemléjét, amelyre első alkalommal 1962-ben került sor. A Biennale Internationale de la Tapisserie sikeresnek bizonyult: fittyet hányva a drága és ezért eleve arisztokratikus gobelin imázsának, közönséges hétköznapi anyagokból készült kísérleteknek nyújtott fórumot. Magának a textilnek mint anyagnak és technológiának a kreatív értelmezésével a korábban egyértelműen síkművészeti alkotásokat változatos megmunkálású és egyre izgalmasabb formációkat eredményező domborművek, plasztikák, installációk váltották fel. Ebben az akár forradalminak is tekinthető átalakulásban amerikai és japán művészek mellett egy kelet-európai alkotó, a lengyel Magdalena Abakanowicz is fontos szerepet játszott. Példájával alighanem ösztönzést nyújtva magyar kollégáinak, akik szintén úgy érezték: ideje leszámolni a hagyományosan reprezentációra szorítkozó falikárpit óhatatlanul konzervativizmusba torkolló művészetével. Ahogy Szenes Zsuzsa indokolta lázadásukat: „A pompás, de már a maga idejében is reprezentatív, illetve exkluzív gobelinművészetet űzni képtelen művésztszadalom technikák újrafelfedezéséhez, továbbfejlesztéséhez folyamodott, új, demokratikus technikák létrehozásába mélyedt.”²¹ 1968-ban *Textil Falkép '68* címen a budapesti Ernst Múzeumban rendezték meg első kollektív bemutatójukat, ahol (mai szemmel) még csak néhány érdekes kísérlet történt műfajuk kortársi értelmezésére – Attalai Gábor, Szilvitzy Margit, Szenes Zsuzsa munkái jóvoltából. 1970-ben azonban a szombathelyi Savaria Múzeumban útjára indították a Fal- és Tértextil Biennálék sorát, amely már nevével is bátor programot hirdetett, illetve valósított meg. A szocializmus viszonyai között az avantgárd minden formájától idegenkedő hivatalos hazai képzőművészeti nyilvánosságban olyan merész kompozíciók jóvoltából, amilyenekkel akkor még a festők vagy szobrászok legfeljebb a műterem négy fala között kísérletezhettek.

A kezdeményezést közvetlen közletről, a múzeum munkatársaként követő Fitz Péter szerint: „elképesztő formai és szellemi gyarapodást tükröztek a művek”.²² Németh Éva nem volt tagja annak a körnek, amely ezt a szombathelyi szecessziót szervezte.²³ Békéscsabai munkálkodása, alkotói egyéniségének kialakítása alighanem minden energiáját lekötötte. Minthogy azonban ekkor még a síkmunkák domináltak, joggal érezhette: szövött, csomózott technikájú, ugyanakkor vitathatatlanul kortársi darabjaival itt a helye, hiszen nem sokkal korábban éppen azért kényszerült parkolópályára, mert határozott nemet mon-

²⁰ KOÓS Judith: *Művészet és ipar = Békés Megyei Népújság*, 1970. szeptember 18.

²¹ SZENES Zsuzsa: *Fal- és tértextilművészetünk = Ipari Művészet*, 1973, 1. sz.

²² Fitz Péter Buzás Árpád, Attalai Gábor, Szilvitzy Margit, Szenes Zsuzsa nevét említi. *Eleven textil 1968–1978–1988. Válogatás a modern magyar textilművészeti alkotásokból. A Múcsarnok és a Savaria Múzeum kiállítása*. Szerk. HERCZEG Ibolya, Bp., Múcsarnok, 1988, 18.

²³ Uo., 12.

dott mind a giccses torontálira, mind a közhelyes gépi perzsákra. Így vett részt az *Univerzum*mal 1972-ben a második,²⁴ 1974-ben pedig a *Szigettel* a harmadik szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálén.²⁵ Mindkettő viszonylag nagy méretű kárpit; Békéscsabán készültek, de az üzemi munkától elkülönülve. Az előbbi különdíjjal jutalmazták, az utóbbiért első díjat kapott. Mindkettőre ugyanaz az aprólékos felületkialakítás jellemző, amelyről már szó volt a Gross Arnold grafikáival rokon előadásmód kapcsán, és amellyel csak rá jellemző meseországot teremtett. Ez a képzeletbeli világ – történetesen e két műben – igencsak hasonló: mondhatni, óperenciás, hiszen az egyik szöttezen a békésen hullámozó vizeken négy vitorlást látunk, a másikon pedig egy bálna formájú sziget földöntúli paradi-csoma tárul elénk.

Mint a három elsődíjas egyike, 1976-ban kiállít Kőszegen, a Zwingerben, de a későbbiekben már egyetlen Fal- és Tértextil Biennálén sem vesz részt. Csak az ipari-textil-seregszámlekre küld anyagot.²⁶ Az elválásnak nem személyes okai vannak, hanem elviek. Vállalásának érzékeltetésében segítségünkre lesz, ha munkáit két olyan kollégájának korabeli törekvéseivel szembesítjük, akik ugyan fiatalabbak nála (1968-ban végeztek), de hozzá hasonlóan szövöttanyag-tervezőként fontos állomás volt pályájukon valamelyik háziipari szövetkezet. Az egyikük Arday Ildikó, aki azért szakított a Híszöv békésszentandrási részlegével, mert a népi kultúra vonzáskörébe kerülve beleszeretett a székel festékes szőnyegbe,²⁷ hogy aztán az erdélyi tanulmányútján megismert népi kosárfonás bővületében találjon tértextilesként önmagára. A másik rangos pályatárs Gecser Lujza volt, aki a csongrádi szövetkezetben készítette szizáliból és pamutból idősebb pályatársai számára szinte revelációt keltő szabad (anyagainak spontán esését-gyűrődését rögzítő) konstrukcióit, az élen az 1972-es *Zigótával*.²⁸ Aki csak valamennyire is ismeri a magyar textil legújabb kori történetét, tisztában van vele, hogy sokkal több – valójában más – történet, mint hogy a tervezők munkáikkal a síkból kiléptek a térbe. Miként azt a Németh Évával együtt díjazott és ezért vele közös tárlaton szereplő Szenes Zsuzsa és Szilvitzy Margit művei 1976-ban a kőszegi Zwingerben szemléltették. Ezek ugyanis csupán nyitó darabjai egy radikális irányváltásnak, amelynek célja

már nem egyszerűen valamiféle autonóm vagy kísérleti textil megteremtése volt, hanem – akármilyen paradoxon is ez – textilművészet textil nélkül. A textil mellőzésével vagy más anyagokkal történő helyettesítésével, a biennálé filiáléjaként, Velemben létesített nyári kurzusokon a 70-es évek derekától már konceptuális kísérletek, sőt akciók és performanszok folytak. Társaihoz hasonlóan, a gobelin-szővést Németh Éva sem kívánta folytatni, szintén – miként Szenes Zsuzsa írta – demokratikusabb kifejezési formákra vágyott, a maga feladatát azonban egészen más-képp értelmezte. A kőszegi bemutaton részben egyedi falikárpitjait, részben békéscsabai padlószőnyegeit állította ki, múlt és jövő képletes szembesítésével azt jelezve mind a közönségnek, mind a szakmának, hogy az ő terepe nem az aranyozott enteriőr, hanem a mindennapi lakókörnyezet. Vagyis visszatér az iparba, az ott készülő darabokkal pedig az otthonokba. Ez nem azt jelentette, hogy egyik napról a másikra felhagyott az egyedi művekkel. Tisztában van, azaz volt azok alapvetően más természetével, sajátos rendeltetésével. Így készült Gyulára, az egykori SZOT-üdülőbe egy dekoratív faliszőnyeg még 1969-ben,²⁹ majd az 1971-es budapesti Vadászati Világkiállításra egy mesebeli vadaskertet megörökítő kárpitja.³⁰ Egy évvel későbbi az ajkai Házasságkötő Teremben lévő ünnepi kompozíciója,³¹ és 1978–79-ből egy hasonló kárpitja Nyíregyházán.³² Ezt a nem túl hosszú sort a bécsi Mátyás Pincébe 1980–81-ben tervezett munkája zárja.³³ Egyik sem olyan eredeti és izgalmas, mint a két szombathelyi darab; készítésüket az indokolta, hogy a kivételes alkalmak terei alkalmi öltözeteket, pontosabban miliőt kívánnak. Mivel az efféle feladatot Németh Éva sem ambicionálta, más utat választ ugyan, mint kollégái, de ő is felhagy vele. Az ezt követő két évtizedben már szinte kizárólag designerként tevékenykedik.

Művész az iparban

Döntő elhatározás volt, hogy a kísérleti laboratórium ellenében Németh Éva a termelőüzemet választotta munkahelyül, de ez csak az első lépésnek tekinthető ipari tervezőként kiteljesedő pályáján. Erről tanúskodik az a bemutatója, amelyet a két biennálé között, 1973 decem-

²⁴ *Univerzum*. Szövött gyapjú, 291 × 235 cm. Ismeretlen helyen.

²⁵ *Sziget*. Szövött fésűsgyapjú, aranyszállal. 286 × 164 cm. Savaria Múzeum, Szombathely.

²⁶ Az első szombathelyi Ipari Textilművészeti Biennálét 1973-ban rendezik. Az 1973 és 1985 között rendezett nyolc kiállítás felén vett részt termékeivel a Csaba Szövetkezet, Németh Éva.

²⁷ ARDAY Ildikó *textilművész*. Budapest, Veszprém, Magyar Képek, 2013

²⁸ FEKETE Judit: *Látvány és látványosság a Budapesti Nemzetközi Vásáron* = *Magyar Nemzet*, 1973. május 27. (122. sz.), 11.

²⁹ Cím nélkül. Csomózott faliszőnyeg, 260 × 100 cm. Lappang.

³⁰ *Vadászat*. 1971. Faliszőnyeg, 267 × 225 cm. A Művelődési Minisztérium tulajdona. Lappang.

³¹ Cím nélkül. 1972. Szövött faliszőnyeg, 100 × 320 cm. Ajka, Házasságkötő Terem.

³² Cím nélkül. 1979–80. Szövött fésűsgyapjú, 200 × 500 cm. Nyíregyháza, Házasságkötő Terem.

³³ Cím nélkül. 1980/81. Szövött gyapjú, 454 × 150 cm. Lappang.

berében rendezett a *Művész az iparban* kiállításorozat keretében, az Iparművészeti Múzeumban. Katalógusának színes reprodukciói alapján ismerjük anyagának válogatott darabjait, a hét publikált szőnyeg egyikét³⁴ ma a Csaba Szövetkezet ajándékaént az intézményi gyűjtemény őrzi. Látványvilágukat a kiadvány előszavában a rendező szerv, az Iparművészeti Tanács munkatársa, Kovács Anikó művészettörténész pontosan érzékelteti: „Csodálatos madarak, mesebeli fák, különleges virágok, nemes lovak, balladai asszonyok, lányok, figurák kompozíciója meghitt hangulatot teremt.”³⁵ Végző soron tehát a kárpitokon érelődött stílusának kivételes erőit mutatják, most már a lakószoba léptékéhez igazodó – néhány karakteres motívumra és kis méretre redukált – variációban. Kisszerűségi (limited edition) darabok. Koós Judith méltató szavait megerősítve azt mutatják, hogy alkotójuk leleményesen igazította stílusát a manufaktúrában rendelkezésre álló lehetőségekhez.

Azzal az adottsággal Németh Éva könnyen és gyorsan megbékélt, hogy a hazai alapanyagok nem mérhetők az ausztrál vagy az új-zélandi gyapjú minőségéhez. Azzal is, hogy hány szálból dolgoztathatott. Már nehezebb volt azzal a sajátos körülménnyel számolnia, hogy a szövetkezet valójában egy nagyüzem, ahol norma és teljesítmény alapján kapják az emberek a fizetésüket. Hiába kapott tehát szabad kezét művészként, érzékelnie kellett, hogy a rendkívüli gesztus másfelől nagy felelősséget és kötelezettséget rótt rá. Nincs a munkájának olyan paramétere, amelynek ne lennének műszaki-technikai és vele a kivitelezők körében egzisztenciális vonatkozásai. A szóban forgó televíziós riportfilmben őszintén beszélt arról, hogy a szövönök elpanaszolták neki: a gazdag mintázatok csomózásával nem tudnak kellő ütemben haladni és ezáltal tisztességesen keresni. Egy gyakorlott asszony legfeljebb napi 8–10 ezer csomót képes megkötni; márpedig Németh Éva 25, 6 ezer, illetve 50 ezer csomóval tervezte a munkáit. Hiába adott tehát ez az ősi eljárás a szőnyegnek puha-bársónyos felületet, a ránk maradt gyártmánykatalógusokból egyértelműen kiderül, hogy előbb erősen redukálták az ilyen munkák számát, majd abba is hagyták a készítésüket. Közben a szőnyegek ábrázolásmódja, magyarán stílus-esztétikája szintén módosult. Nem elsősorban azért, hogy így alkalmazkodjon az alkotó szempontjából irreleváns feltételekhez; ez megalkuvás lett volna a művészi minőségben. Szemléletváltásra volt szükség; designerré kellett válnia. A tervezés továbbra is Budapesten folyt, de mindinkább a műhelyben szerzett tapasztalatokra alapozva,

hogy a gyártás minden értelemben hatékony eredményre vezessen. Az új típusok megformálására és bevezetésére pedig Németh Éva mindig leutazott Békéscsabára, a szövönökkel konzultálva alakította ki termékeinek konstrukciós modelljét, majd személyes jelenlétében véglegesítette az előállítással és a funkcióval lehetőség szerint maximálisan harmonizáló változatukat.

Ez a folyamat természetesen rekonstrukció – a rendelkezésre álló adatmorzsák alapján, minthogy ilyen és ehhez hasonló műhelykérdésekről beszélgetéseink során nem esett szó köztünk. Egy nagyon fontos, mind Németh Éva, mind a Csaba Szövetkezet tevékenységében kulcsfontosságú motívum történetét azonban munkáiban utólag is pontosan nyomon követhetjük. A páváról van szó. Emlékezete szerint egy margitszigeti kirándulás ihletésében készült az első ilyen szőnyeg – az állat lenyűgöző látványát sok-sok apró, a halvány bézs alapon jobbra kék-lila vonalakkból, realisztikusan összerakva. De nem lehet nem hozzátenni, hogy szépségének érzékelésében Schubert Ernő pávás szövetei is szerepet játszhattak, amelyek éppen akkor készültek, amikor a főiskolán Németh Éva a növényeké volt. Akár tudatosult benne ez az emlék, akár nem, akaratlan meglevenedésében mindenképpen szerepe lehetett. Mint ahogy azt is hangsúlyoznunk kell, hogy a motívumot egészen más formában dolgozta fel, mint volt mestere. Először is nem sok példányban megismételve, azaz rapportálva, másodsorban pedig sok más elemmel közös kompozícióban elhelyezve. Ezután fokozatosan leegyszerűsítette, részben pusztá jelnek (pálcikaszerű ábrának), mintha csak egészen kicsi gyerek rajza volna, részben közérthető piktogramnak, mintegy hangsúlyozva testének mással össze nem téveszthetően izgalmas kontúrját és magabiztos szépségét. A kárpiton még a teljes közepmezőt kitölti az ábrázolása, a szőnyegeken viszont már kisebb csoportba rendezve találkozunk vele. Több korai darabon egymással szemben vagy egymásnak hátat fordítva, mintegy a kompozíció tengelyét kijelölve. Utóbb meg decens sormintában szerepelve, hogy aztán – a többi motívummal együtt – visszaszoruljon, illetve eltűnjön a szőnyegek ábrázolást alig tűrő vagy nem igénylő felületeiről. Végül aztán emblémaként, mint a Csaba Szövetkezet márkafigurája, merő emlék maradt az etiketten. (Arculati elemként a cég már igen korán, 1969-től kezdi tudatosítani az újságokban, vásárlóközönsége számára.³⁶)

A mintaképzés fokozatos egyszerűsödésének nem mond ellent, hogy a Csaba Szövetkezet egységes voltában is gazdag termékskálát alakítson ki. A kisszerűségi faliképe-

³⁴ Szövött szőnyeg. 1973 előtt, 143 × 197 cm. Iparművészeti Múzeum, Budapest.

³⁵ HAJDUNÉ KOVÁCS Anikó: *Művész az iparban. Németh Éva kiállítása*. Bp., Iparművészeti Tanács, 1973

³⁶ „Mostantól minden termékünket védjeggyel!” [Hirdetés] = *Népszabadság*, 1969. január 19.; *Magyarország*, 1969. február 2.; *Népszava*, 1969. február 23.; *Kisalföld*, 1969. május 14.



ket fokozatosan kisebbségbe szorító, majd egyre nagyobb arányban felváltó szeriális padlószőnyeg nem csupán lehetővé tette, hanem szinte kikövetelte az absztrakt motívumok variálását. A sajtóközleményekben – feltehetően az iparművész nyomán – különböző számokkal találkozunk. Koczogh Ákos 1973-ban négyszázötven tervet említ,³⁷ Peternák Miklós 1986-ban (variációk nélkül) több mint hatszázról ír,³⁸ a *Csongrád Megyei Hírlap* 1987-es beszámolója szerint csak az elmúlt két évben több mint kétszáz (új) minta született.³⁹ Pontos adat tehát nem létezik, minthogy terméksaládokba rendeződő sorozatok ezek, amelyekhez különféle színvariánsok kapcsolódnak. Eltérő méretekkel: a 70 × 140-estől a 200 × 250 centiméteresekig. Ami azonban ennél is fontosabb: az a profil látványos tisztulása, mögötte pedig a funkcionális attitűd kikristályosodása, ami a 70-es évek végére következett be. A cég kínálatát bemutató ekkori termékkatalógusban a kárpitok

világát idéző kisszerű darabok immár elenyésző kisebbséget alkotnak: a hatvan illusztrációból mindössze tíz úgynevezett kelim-gobelin képviseli ezt a típust; pávás pedig csak kettő akad köztük.⁴⁰ A többség – fele-fele arányban – geometriai mintázatú, illetve csíkos. Az előbbieket sorában a háromszöges, farkasfogas, rombuszos, bástyafokos, faragott fejfaszerű és kulcscímeres darabok mellett merőben egyedi formációk is vannak, amelyek – nem árt hangsúlyozni – egyáltalán nem idegenek a hagyományos keleti szőnyegtől. Fokozatosan a klorit is módosul. A korábban domináns pasztellkék-bézs árnyalatú, skandináv színvilág mellett a 80-as évektől mind gyakrabban találkozunk munkáiban kifejezetten erős színekkel és élénk tónusokkal. A katalógus bevezető tanulmányában Bereczky Loránd, a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója (egyben a kortárs magyar iparművészet alapos ismerője) okkal állapítja meg, hogy „ezek a munkák már a szó leg-

Szőnyeg
Németh Éva
katalógusából,
Artex,
1986 körül
A katalógust
tervezte:
Kara György
Fotó:
Molnár Géza

³⁷ KOCZOGH Ákos: *Németh Éva = Művészet*, 1973, 7. sz.

³⁸ PETERNÁK Miklós: *Design Éva Németh*. Bp., Artex, é. n.

³⁹ *Csongrád Megyei Hírlap*, 1987. november 25.

⁴⁰ BERECKZY Loránd: *Németh Éva*. Bp., Artex, é. n. A 70-es és a 80-as évek fordulóján készülhetett, mivel a német nyelvű katalógus szövege magyarul megjelent: *Művészet*, 1980, 5. sz.

teljesebb értelmében designmunkák”, amelyek hitelét tovább erősíti, hogy velük alkotójuk egyszersmind „a textil ősi funkcióját idézi fel”.⁴¹ Ez volt a célja ugyanis. A róla készült, említett tévéfilm végén legalábbis ekképp összegezi tevékenységének indítékát: „joggal várja a társadalom [...] hogy szép tárgyakat kapjon (nekünk szép edényeinknek, üvegeinknek, szőnyegeinknek, bútorainak kellene lenni... már ha lennének. Csak azt nem értem, hogy harminc-harminchárom év óta miért nincs tárgykultúránk. Ez hajt engem [...] Ha engedik és csinálhatom.”

A siker árnyékában

Németh Évának a Csaba Szövetkezetnél végzett tevékenysége ritka sikertörténet. A design mint szellemi innováció ugyanis nem volt magától értetődő követelménye a szocialista gazdaságnak a Kádár-kori Magyarországon, ahol a piac törvényei részben és csak közvetve érvényesülhettek. Holott iparművész és ipar együttműködése nem csupán – mint láthattuk – egy jelentős alkotói oeuvre létrejöttét példázza. A szövetkezet sem keveset köszönhet a tervezőnek. Németh Éva monográfusaként, vagyis értehetően elfoglalt pozícióból nem én állítom, a cég akkori vezetője, Gajka Pál nyilatkozta ezt, és nem is akárhó, a *Népművészet – Háziipar* munkatársának: „Nem sajnáljuk a tervezési költségeket, mert ebből származott tavaly is (1970-ben – V. J.) a 30 millió bevételünk.”⁴² Amikor jóval később – már a 80-as évek derekán – a *Békés Megyei Népiújság*ban rekord árbevételükről adnak hírt, fontosnak tartják amolyan magyarázatként hozzátenni: „A szőnyeget hosszú évek óta Németh Éva tervezi.”⁴³

A Csaba Háziipari Szövetkezet története feldolgozatlan; helytörténeti munka sem készült róla. Hiába tette a települést ismertté Németh Éva az egész országban, sőt határainkon túl is az általa tervezett szőnyegekkel, az értetlenség mellett némi csalódottsággal kell konstatálnunk, hogy egyetlen munkáját nem találjuk a helyi Munkácsy Mihály Múzeumban, ahol pedig kiállítása is volt. Termelési volumenének ismertetésekképp és nemzetközi jelenlétének dokumentálásaképp kénytelenek vagyunk beérni a sajtó (nem is feltétlenül a művészeti orgánumok) korántsem rendszeres közleményeivel. Minthogy – ugyancsak meglepő módon – a tárgyban érintett egyetlen szakmai

orgánus, az *Ipari Művészet* (utóbb *Ipari Forma*) nem foglalkozott vele. Még a *Művész az iparban* című sorozat keretében rendezett (a nagykanizsai gyár tervezője, Tóth Tibor bútoraival közös) kiállításáról sem számoltak be.

A szövetkezet gazdálkodásával kapcsolatos első érdemi említés 1969-es; eszerint az az évi terv hatvanmillió forintos bevétellel számol, amelynek nagy része (negyvennyolc millió) devizás. (A *Népművészet Háziipar* harmincmilliósszáma tehát alighanem elírás.) Egy évtizeddel későbbi a *Világgazdaság* két egybehangzó közleménye: 1979-ben a termelés volumene nyolcvanöt millió volt, amelynek háromnegyede, mint írják, tőkés piacra készült. 1980-ból ez utóbbira van adatunk, a nyolcvannégy milliós export azonban önmagában is egyértelműen jelzi, hogy a dinamika tartós maradt. A cég fejlődése tette ígéretessé az évtized közepén azt a hiteltől megvalósított hatvanmilliósszerű beruházást, amelyről a *Népszava* számolt be.⁴⁴ Ennek eredményességéről (meg persze az inflációról) tudósítanak a 80-as évek végi számok. A *Csongrád Megyei Hírlap* ekkor már száznegyvenhét milliós árbevételt említ; igaz, ennek csak a fele devizás. Ez is számottevőnek minősülhetett akkoriban, mert az utóbbi két évben az egyről 1,8 millió dollárra növekedett bevétellel érzékelteti – ahogy a *Békés Megyei Népiújság* alapján készült híradás címe mondja – a Csaba Szövetkezet reneszánszát.⁴⁵ Hogy azonban a szövetkezet és abban Németh Éva teljesítményét a mai olvasó is megítélhesse, kalkulálnunk kell a fenti összegek legalább hozzávetőleges jelenlegi volumenét. Eszerint a 60-as évek derekán mai értékén már nagyjából három és fél milliárdos forgalom külső és belső okok miatt, a hazai politikai visszarendeződés és a nemzetközi gazdasági krízis nyomán néhány évig csökken ugyan, de aztán a korábbi dinamika visszaáll, és a 80-as években már négy milliárdos (közel tizenötmillió euróval azonos) olyan bevételt produkál a szövetkezet, amely egy nem egészen másfélezer embert foglalkoztató vállalat esetében mai szemmel nézve is figyelemre méltó.

A két háború között a hazai textilipar egyfajta aranykoráról beszélhetünk: a 20-as évek alapítási hullámát követően termelése a korábbinak négyszeresére nőtt.⁴⁶ Ez a trend azonban a II. világháború után még csak hasonló ütemben sem folytatódott. Az ágazat részesedése a Kádár-kori magyar gazdaságban a két háború közöttinek a felére (tizenötől hét százalékra) esett vissza – amiben

⁴¹ BEREZKY Loránd: *Design és kézműipar találkozása. Németh Éva textiltervező munkássága = Művészet*, 1980, 5. sz., 30–31.

⁴² VARGA DEZSŐ: *Lesz miről beszélni a Háziipari Szövetkezetek Küldöttgyűlésén. Gondok és eredmények a Csaba Szőnyegszövőben = Népművészet – Háziipar*, 1971, 6. sz.

⁴³ [Név nélkül]: *Megyei napilapokban olvastuk = Csongrád Megyei Hírlap*, 1987. november 25.

⁴⁴ [Név nélkül]: *Éva és Csaba szőnyeg-„házassága” = Népszava*, 1984. június 19. (142. sz.), 7.

⁴⁵ N. B. A *Csaba szőnyeg reneszánsza = Csongrád Megyei Hírlap*, 1988. november 9. (267. sz.), 8.

⁴⁶ BEREND T. Iván – RÁNKI György: *Közép-Kelet-Európa gazdasági fejlődése a 19–20. században*. Bp., Közgazdasági és Jogi, 1976, 451.

természetesen része van más területek (mindenekelőtt az építőipar, illetve a nehéz- és a gépipar részben politikai, részben ideológiai motivációjú) fejlesztésének.⁴⁷ Az első komolyabb lépésre 1963-ban került sor, amikor negyvenkét vállalatban egyesítették a mintegy száznyolcvanhét textilipari üzemet. Műszaki-technológiai fejlesztésre csak ezt követően, 1971-től, a negyedik ötéves terv részeként megvalósuló rekonstrukció során került sor.⁴⁸ Mint a Központi Statisztikai Hivatalnak a fejlesztés eredményéről beszámoló elemzése megállapította: „A textilárak nemzetközi piaca kettévált: divatos tömegárak olcsó piacára és minőségben, igényességben magas színvonalú, anyagtartalomban és munkaigényességben értékes termékek piacára.”⁴⁹ Csakhogy a fentiek konzekvenciájának gyakorlati érvényesítése elmaradt. Hiába alkalmaztak diplomás tervezőket a lakástextil és nevezetesen a szőnyeg ügyében leginkább érintett üzemek (mindenekelőtt a Latex vagy a Soproni Szőnyeggyár), a helyzet nem változott. A szóban forgó elemzés azt kénytelen megállapítani, hogy „a hazai „textiltermékek – jelenlegi színvonalukon – nem tartoznak az ipar kedvező piaci pozíciójú exportcikkei közé.” A gazdaság egészére vonatkozó szabályozórendszer ugyanis a rendszerváltásig inkább a mennyiségi produkciónak kedvezett, felülírva a minőségi szempontokat. Jellemző adat ennek illusztrálására, hogy a Latex egy dolgozójára 1980 táján 27 100 négyzetméter textil jutott.⁵⁰ (Összehasonlításképp: a szövetkezetekben ennek töredéke, alig száz-százhusz négyzetméter.⁵¹) Az már csak a mennyiség mindent felülíró dominanciájának következménye volt, hogy az iparművészek esztétikai indítékú koncepcionális elképzelései a nagyvállalatok tőlük független, merev döntési hierarchiájában nem érvényesülhettek.

Merőben más viszonyok jellemezték azonban a gazdaság szerkezetében köztes pozíciójú ipari szövetkezeteket, amelyek sem magáncégnek, sem állami vállalatnak nem minősültek, így viszonylagos függetlenségben végezheték tevékenységüket. A 60-as és a 70-es évek fordulóján az ipari termelés csaknem tíz százalékát adták, és ami talán már alighanem a mozgékonyaságukból adódott: növekedésük rátája az 1968-as gazdasági reform nyomán mintegy kétszerese lett az államinak. A kézmű- és háziipar részesedése persze csak töredéke, nagyjából tíz százaléka a szövetkezetinek; miközben konkrétan az ezerhárom-

száz-ezerötszáz fős Csaba Szövetkezet nem tekinthető kicsinek – akár a szövetkezetek átlagos, hatszáz fős létszámához, akár csak a Latex hatezer dolgozójának számához mérjük. Az is jelzi figyelemre méltó nagyságrendjét, hogy a már említett 1984-es beruházással lehetővé vált évi akár százezer négyzetméternyi szőnyeg előállítása is. (A realitás kedvéért jegyezzük meg: a Soproni Szőnyeggyár termelése már 1979-ben jócskán meghaladta az egymilliót.) A Csaba Szövetkezet mindezen felül élen járt az export szorgalmazásában. Bár erről csak utalásokkal rendelkezünk,⁵² kezdeményezője a 60-as és a 70-es évek fordulóján húsz-egynéhány társával együtt alapított Szőnyeg Export Társulásnak. A művészeti termékek, köztük a szőnyegek külföldi értékesítése az 1949-ben indult Artex vállalaton keresztül történt. Hogy ez pontosan hogyan zajlott, arról írásos dokumentum nem maradt fenn. Egykori munkatársa tájékoztatott arról, hogy önálló szőnyegosztálya volt a vállalatnak. A fontos vevőkkel a gyártás helyszínén, így Békéscsabán a szövetkezet vezetőjével és Németh Évával egyeztettek az új mintákról, termékekről.⁵³ A sajtóközlemények szórványos adataiból arra lehet következtetni, hogy a cég megjelent a nagy nyugat-európai vásárokon (többek között Salzburghban, Milánóban, a frankfurti Heimtextilen, majd a hannoveri Domotexen), valamint számos kiállítást rendezett piacszerzés céljából az európai nagyvárosokban (Rómától Stockholmon át Manchesterig, illetve Szófiától Prágán át Moszkváig), hogy csak néhányat említsünk azon helyszínek közül, amelyekre a cég Németh Éva munkássága kapcsán a katalógusaiban hivatkozott. Ezek az alkalmak teremtettek lehetőséget közvetítők verbuválására. Három ilyen vállalkozásról tudunk, amelyek meghatározó szerepet játszottak a Csaba Szövetkezet és vele Németh Éva munkáinak értékesítésében.

Két galériával kell kezdenünk. A pistoi Textilar (tulajdonosa Renzo Moschini volt) eleinte Németh Éva korai figurális darabjait forgalmazta; ezek alkották úgynevezett kelim-gobelinként a Harmonia szériát, amelynek egyik darabját 1981-ben a párizsi szőnyegszalonon első díjjal jutalmazták.⁵⁴ Később közvetlenül Németh Évától rendelte az Art-Line modernbb és talán kevésbé karakteres terveit.⁵⁵ Az 1986-ban Kaliforniában (konkrétan Los Angelesben) alapított Kilims and Kollektables Inc. viszont (tulajdonosaként a Magyarországról kivándorolt

⁴⁷ ROMSICS Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Bp., Osiris, 1999, 431.

⁴⁸ DISCHKA Győző: *A magyar textilipar történetének rövid áttekintése = Pamutipar*, 1984, 3–4. sz.

⁴⁹ *A textilipar ágazati, termék- és exportszerkezete*. Bp., KSH, 1979, 29.

⁵⁰ *Könnnyűipar Magyarországon*. Szerk. SZABÓ Imre et al, Bp., 1981, 104.

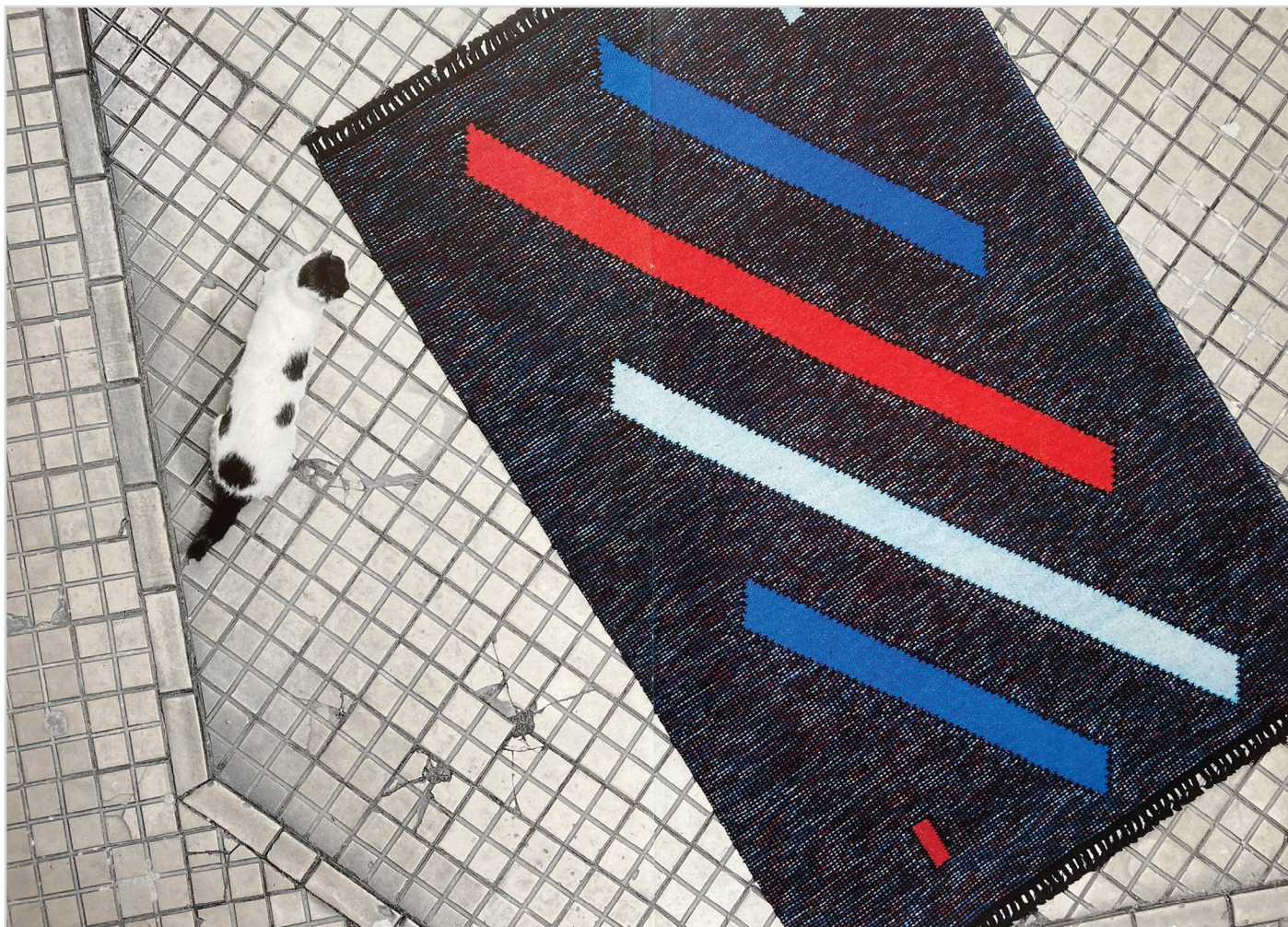
⁵¹ 150 dolgozó, 20 ezer m². DÜTSCH Zsolt: *Mezőberény gazdasági-társadalmi fejlődése 1957–71. = Mezőberény története*. Szerk. SZABÓ Ferenc, Mezőberény, Községi Tanács, 1973

⁵² [Név nélkül]: *Húsz kilométer szőnyeg évente exportra = Figyelő*, 1973. október 13.

⁵³ KÖRMENDY Teréz levele Vadas Józsefnek. 2022. május 8.

⁵⁴ *Magyar Hírlap és Népszabadság*, 1981. június 14.; *Világgazdaság*, 1981. augusztus 15.

⁵⁵ Lásd: Artex-katalógus (1987) ugyancsak Armonia néven futó darabjait. (Körmendy Teréz közlése.)



Szőnyeg
Németh Éva
katalógusából,
Artex,
1986 körül
A katalógust
tervezte:
Kara György
Fotó:
Molnár Géza

Fóti Istvánnal) már eleve a mértani mintájú termékek közvetítésére rendezkedett be. A legjelentősebb partner az 1956-ban Németországba kivándorolt és Gundelsdorfban megtelepedett Puskás Ferenc (1933) volt; Karlsruhe-ban szerzett mérnöki diplomát, ekként a Siemens és az MAN munkatársa, aki szakmáját odahagyva díszgyertyák készítésébe fogott, s ezekkel kereskedve került kapcsolatba a 80-as évek elején az Artexszel.⁵⁶ Saját üzlettel nem rendelkezvén, viszonteladóként tevékenykedett; minőségi lakberendező hálózatoknak (amilyen például a Magyarországon is ismert INKU anyacége, a W. & L. Jordan) értékesítette – jobbára, bár nem kizárólagosan – a Csaba Szövetkezet szőnyegeit.

A 80-as évek derekán a marokkói, indiai, pakisztáni kézi szőnyegek dömpingje egyszer már jelentősen visszavetette a Csaba Szövetkezet exportját, a végzetes csapást a beruházás révén komoly adóssággal megterhelt szövet-

kezetre a rendszerváltással gyökeresen átalakuló gazdasági környezet jelentette. Az európai piacra közvetlenül kapcsolódva megszűnt a devizás exportot korábban támogatással ösztönző pénzügyi védőháló, a hitelek kamatai pedig rendkívül megemelkedtek. A Csaba Szövetkezet üzleti konstrukciójának korábban nagy biztonságot nyújtó eleme volt a Haro számára végzett bér munka, amelyet azonban a német cég a 90-es évektől az általa megvásárolt békési műhelyében, korábbi partnerét megkerülve már maga végeztetett. Egy kriminológiai határesetnek tekinthető történet szintén hozzájárult a cég helyzetének megrendüléséhez.⁵⁷ Az addig nyereséges tevékenység csak úgy volt folytatható, hogy Puskás maga is beszállt a vállalkozásba. Hitelezőként lett utóbb tulajdonosa három egységnek (Békéscsaba, Berény, Dévaványa). De így sem sikerült életet lehelnie a fokozatosan leépülő szövetkezetbe. A békéscsabai központ felszámolására 1997-ben

⁵⁶ A pontos dátumot Puskás Ferenc nem tudta megmondani; legkorábbi jelzett katalógusa 1983-as.

⁵⁷ *Történetünk. Interjú Lőrincz Dorothy újságíróval.*
Forrás: www.csabaszonveg.hu/cegtortenet

csődeljárás kezdődött, története annak befejeztével formálisan 1999-ben zárult le. Legtovább Dévaványa néhány fős kis részlege maradt talpon, amelyet jelenlegi tulajdonosa, Papp Ferenc vásárolt meg 2000-ben a magyar származású német üzletembertől. Bár a Csaba cégnév így módon megmaradt – innentől ez már egy másik történet.

Művészetének helye és jelentősége

„Megteremteni az önálló magyar szőnyegművészetet” – a *Nők Lapja* újságírója így foglalta össze a pályakezdő Németh Éva ars poeticáját a művész Csók Galériában rendezett kiállításáról beszámoló képes híradásában.⁵⁸ Hogy az idézőjelbe tett mondat pontosan így hangzott-e el, azt ma már aligha tudhatjuk bizonyosan. A benne egyértelműen megnyilvánuló céltudatossággal kapcsolatban azonban – a tervező életútjára visszatekintve – aligha lehetnek kételyeink. A nem éppen ideális hazai körülményekkel dacolva önálló szőnyegművészetet teremtett, amely az életmű reprezentáns darabjai jóvoltából integráns része lett a hazai tárgykultúrának. Ennek korai jele, hogy amikor a „felszabadulás” jubileumán a belsőépítész Gergely István és a kurátor Herczeg Ibolya átfogó, reprezentatív kiállítást rendezett 1975-ben a kortárs magyar iparművészetről, Németh Éva már a rendezvény lehangsúlyosabb, fogadóterében kapott helyet. A nagy újítók, a nemzetközi díjakkal elismert alkotók és néhány tragikusan korán lezárult, de annál nagyobb hatóerejű oeuvre mellett – mintegy követendő példaként – az iparművészek által tervezett üzemi termékek meghatározó jelentőségét szemléltetve. Azzal az indoklással, hogy „a kiállítás látogatói számára már az első pillanatban érzékeltetnie kell a legfontosabb eredményeket, amelyeket iparművészeink harminc év alatt elértek”.⁵⁹

Szőnyegtervezőink korábban is akadtak, részben külföldön – róluk tanulmányunk elején már esett szó, részben pedig idehaza. De a műfaj ahhoz fogható nagy egyénisége(ke)t nem nevelt, mint amilyen a vele sok szempontból rokon kárpitművészetben Ferenczy Noémi volt, aki – korai halála ellenére – tanítványai révén iskolát teremtett. A szőnyeg kapcsán inkább csak előzményekről beszélhetünk. Mindenekelőtt a Gödöllői Művésztelep 1904-től kezdődött tevékenységét kell megemlítenünk; tagjai a pre-raffaelita mozgalom szellemében tettek kísérletet a háziipari szövés feltámasztására, egyrészt a torontáli technikájával dolgozó, másrészt annak modern (a németországi Scherebeckben kimunkált) változatát művelő asszonyok

részvételével, a jobbára festők (Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Vaszary János) vagy a sokoldalú iparművész, Lakatos Artúr által tervezett (többségében fali) kompozíciók kivitelezésében. Csakhogy a szecessziós hullám elültével az Iparművészeti Iskola fiáléjaként működő szövőműhely elvesztette korábbi szerepét, és története 1920 táján formálisan is véget ért. A két háború között pedig a megváltozott szellemi klímában egészen más alkatú tervezőkről és munkákról adhatunk számot. A modern (vagy annak mondott) enteriőrökhöz a festő Bor Pál és főként az Iparművészeti Iskolában ötvösként végzett Vértés Árpád tervezett modern, illetve art decós szőnyegeket. Folytatás híján ezekből sem sarjadt a következő nemzedékek számára kiindulásként szolgáló hagyomány. Németh Éva számára már csak azért sem, mivel már a Csaba Szövetkezet befutott tervezőjének számított, amikor a 70-es évek derekán megkezdődött a századfordulós örökség számbavétele;⁶⁰ a gödöllői szőnyegek kiállítását 1977-ben rendezték a helyi múzeumban, ezt egy évtized múlva követte a gödöllői művésztelep történetét feldolgozó monográfia és benne Keserű Katalinnak a szövőműhelyről szóló fejezete.⁶¹ Ugyancsak jócskán megkésett a két háború közötti hazai textil tudományos feldolgozása. Az Iparművészeti Múzeumnak az *Art deco és modernizmus (Lakásművészet Magyarországon 1920–1940)* című kiállítására 2012-ig kellett várni. Bár a katalógus képanyagában áttekintést ad a korszak szőnyegművészetéről (Bor és Vértés modernista munkái mellett Pekáry István és Kiss Béla konzervatívabb műveinek közlésével), elemző tanulmányróluk a kiadványban nem készült. De nem is kell a horizontunkat ennyire kitágítani; elég ránézniük arra a hat, színes fényképre, amelyek Németh Éva szóban forgó nyilatkozatának kísérő szövegét illusztrálják.

Két törekvés szembeötlő bennük – azon túl, hogy stílusosan semmi kapcsolatot nem mutatnak sem a gödöllői szecesszióval, sem a dekoratív funkcionalizmussal. Alkotójuk összefogott és látványos formavilág kialakítására törekszik, ez az egyik jellegzetességük; ehhez pedig – másrésről – motívumokat és kompozíciós megoldásokat kölcsönöznek a népi kultúra stilizálva is elbeszélő, hogy ne mondjam, mesevilágából. Tegyük hozzá: 1970-ben járunk, Németh Éva alig pár éve kezdte a munkáját Békéscsabán. Érthető, ha nem egységes az anyaga; eklektikáját mégsem csupán az magyarázza, hogy a művész érezhetően keresi még egyéniségét, saját stílusát. Már egyik első kritikusa, Koczogh Ákos is azt hangsúlyozza, hogy ipari tervezőként a világa egyetemlegesen folklorisztikus: „Mo-

⁵⁸ BARS Sári: *Németh Éva szőnyegkompozíciói = Nők Lapja*, 1970. január 3.

⁵⁹ HERCZEG Ibolya: *A jubileumi iparművészeti kiállítás fogadóterméről = Művészet*, 1975, 5. sz., 8–9.

⁶⁰ KESERŰ Katalin: *Körösfői Kriesch Aladár*. Bp., Corvina, 1977; R. GELLÉRT Katalin: *Nagy Sándor*. Bp., Corvina, 1978

⁶¹ GELLÉRT Katalin – KESERŰ Katalin: *A Gödöllői művésztelep*. Bp., Express-print, 1987



Oldalpár
Németh Éva
katalógusából,
Artex,
1986 körül
A katalógust
tervezte:
Kara György
Fotó:
Molnár Géza

tívumait hazainak érezzük, pedig előbb találjuk meg rokonait a dán, svéd, norvég, finn népművészetben.” Meg is indokolva láttelejét: „Ezekről a szürkékről, barnákról, rózsaszínekről, kékekről senki nem állíthatja, hogy valahol is a magyar népművészetben gyökereznek. Ezek a lovak és fák, asszonyok és virágok is előbb utálnak feketeerdei vagy telemarki rokonaihoz.”⁶² A művészettörténész Bán András pedig, aki többször írt méltatóan róla, ezt a határokat nem ismerő szellemiséget találóan „internacionális folklórnak” nevezi. Szemléltetésképp a kecskeméti Kodály Intézet (egy volt kolostorból Mezei Gábor által 1975-ben újraformált) enteriőrjeivel példálózik, ahol számára „egyetlen levlélminta elegendő volt, hogy [...] padlóit beborítsa, különös, rusztikus hangulatúvá tegye – az épülethez hangolja.”⁶³ Mi pedig ugyanezért a pávára mint motívumra utalhatunk, amely alapvetően nemzetközi szimbólum, ha – nem árt hangsúlyozni – a magyar kultúrában sajátos

értelmezéssel és Németh Éva munkásságában központi szereppel bír is. A korai szőnyegek ráadásul nem csupán koloritjukkal nyertek skandináv jelleget, hanem technikájukkal is, mivel a csomózás lényegében azonos az északi népek több száz éve folyamatosan létező rya-ryijj (svéd-finn) szőnyegtípusával.

A Csaba Szövetkezet termékeiben ugyan a hagyományos csomózási technikát a 70-es évek közepétől fokozatosan felváltotta a lényegesen egyszerűbb-olcsóbb szövés, a skandináv szellemiség azonban továbbra is alapvető karakterisztikuma maradt a Németh Éva által tervezett ot-tani kilimeknek, amelyeknek ez a stílárius jellegzetessége képezte egyik legfőbb vonzerejét a nemzetközi szcénában, Skandinávia mellett Nyugat-Európa sok országában, illetve az Egyesült Államokban. A szőnyegek motívumvilága – az előállítással összhangban – fokozatosan szintén puritánná, sőt a 70-es évek végére már-már geometrikussá

⁶² KOCZOGH: i. m. (1973)

⁶³ BÁN András: Győztesek Kőszegen = Művészet, 1976, 8. sz., 20–21.

vált. Nem lett belőle konstruktivizmus (puha anyagánál fogva a textil eleve ellenáll a stílus rendszerszintű szigorúságának), még kevésbé villódzó op-art; a művész finoman játékos struktúráihoz a szőnyeg háttérként szolgáló lakásfunkciójával összhangban visszafogott kolorit társult. Hogy aztán a 80-as évekre a színvilág és a matéria szinte végletesen leegyszerűsödjön. Ere péld a rusztikus csíkokból és tükröződő háromszögekből mintázott Gábor szőnyeg, amely 1983-ban formatervezési nívódíjat nyert. További lépés a redukció felé a hetedik ipari textilbiennálén, 1985-ben bemutatott *Fekete eső*,⁶⁴ amely, mint a katalógusban olvasható, rongyszőnyeg.⁶⁵ Az aranyszálat felhasználó gobelinkárpittól 1986-os utolsó egyéni tárlatán így jutott el az ausztriai importhulladékból szőtt fekete keretes darabokig, amelyeknek „a felvetőszála kender, a leszövíőszála pamutrongy.”⁶⁶ Mintaminimalizmusukhoz maximális kifejezőerő társult azzal, hogy a szinte monokróm, sötét felületeket halvány színek spontán módon felvillanó ritmusa élénkíti. Innen fakad attraktivitásuk, amelynek időtlen érvényére a tárlat megnyitójában az egyik legmaibb művészet, az intermédia egyetemi tanáraként Peternák Miklós hívta fel a figyelmet. Az említett Artex-katalógusban idegen nyelven publikált szöveg szerint: „Németh Éva felismerte, hogy a designernek nem csupán az a feladata, hogy esztétikai elképzelését megvalósítsa, hanem az is, hogy a használati tárgynak olyan művészi minőséget adjon, amely minden jövőbeni állapotában erősödik és gazdagodik [...] Szőnyegek azt mutatják, hogy ma a funkció nem csupán gyakorlati hasznót jelent, hanem szellemi értékek tartós jelenlétével is jár: szépséggel és érzelmekkel.”

A skandináv design, amely a II. világháborút követően az egész világon trenddiktáló szerepet kapott (amíg Olaszország a 70-es évek derekán át nem vette tőle a stafétabotot), nálunk nem egyedül Németh Éva művészetét inspirálta akkoriban megtermékenyítően. Esményt sugallt és mintát szolgáltatott a bútortervező Király József és Vásárhelyi János, az ugyancsak belsőépítész Kovács (Borz) Sándor lámpái számára vagy éppen Ardai Ildikónak, hogy egy szövöttanyag-tervezőt is említsünk, aki történetesen szintén egy háziipari szövetkezetnél kezdte a pályáját. Németh Éva tehetségének kézzelfogható bizonyossága, hogy nem az északi tervezők hatására érlelte ki a maga önálló formavilágát. 1965-ben volt ugyan Budapesten egy finn iparművészeti kiállítás, ahol tizenkét (!) textiles is bemu-



tatkozott; köztük volt az egyik legjelentősebb kortárs, Eskolin-Nurmesniemi (1930–2003). Amennyire az internet hiteles forrásnak tekinthető, még annak tudatában sem mutatható ki közvetlen befolyása Németh Évára, hogy munkásságát szintén nagyon egyszerű darabokkal zárta. Hasonlót mondhatunk egy másik neves kortársáról, a dán Vibeke Klintről (1927–2019), legfeljebb a színviláguk mutat némi rokonságot. Érdemes ezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy Loja Saarinen (a gödöllőiekkel és személy szerint Maróti Gézával kapcsolatban állt építész felesége) mennyire más – már akkor igencsak egyszerű mintákkal – dolgozott, mint amit a magyar szecesszionisták szövött festménynek tekinthető munkáiban látunk. Németh Éva szellemi előzményének leginkább egy svéd tervező, Märta Måås Fjetterström (1873–1941) tekinthető a 20-as és a 30-as években készült munkáival. Vezető kortárs svéd textilesként pedig Ingrid Dessau (1923–2000) kínálkozik analógiaként. De Németh Éva olyan erős egyéniség volt, hogy művészete vele is állja az összevetést.

Szőnyeg
Németh Éva
katalógusából,
Artex,
1986 körül
A katalógust
tervezte:
Kara György
Fotó:
Molnár Géza

Appendix

Az Artex megszűnésével a rendszerváltáskor és a Csaba Szövetkezet átalakulásával az ezredfordulón Németh Éva lehetőségei nagymértékben csökkentek.⁶⁷ Műtermében azonban az alkotómunkát továbbra is folytatta. Az életmű ezekkel az utolsó éveiben készült – a korábbiaknál színe- sebb és változatosabb – terveivel zárul.⁶⁸

⁶⁴ John Ágoston bútorszöve és Molnár Ágnes ágyneműgarnitúrája társaságában.

⁶⁵ Minthogy pamutból készül, nem azonos a roma rongyszőnyeggel.

⁶⁶ *Németh Éva kiállítása*. Bp., a Műcsarnok katalógusa, 1986

⁶⁷ Körömendy Teréz közlése szerint még az Artex megszűnése előtt

a Csaba Szövetkezet és öt másik szövetkezet létrehozott Art-Kelim néven egy export-import céget.

⁶⁸ Egyik ilyen darabját, amelyet a fotós Molnár Géza családjának tervezett, Hundertwasserről nevezte el. A fotós özevények, Molnár Szilviának a szóbeli közlése.

A „szocialista jó ízlés” allegorikus dekonstrukciója

Király Tamás 1989-es divatsétája a Batthyány téren

A Kádár-kor kulturális múltjának emlékezete az utóbbi időben nagy figyelemnek örvend Magyarországon. A közelmúltban számos kulturális rendezvény – ezek között kerekasztal-beszélgetések,¹ szakmai konferenciák² – és kiállítás foglalkozott a témával, mutatott egyfelől nosztalgikus érdeklődést, másfelől a korszak mélyebb megértésére irányuló határozott szándékot. 2019–2020-ban, a rendszerváltás harmincadik évfordulójának apropóján a Magyar Nemzeti Galéria *Minden múlt a múltam* címmel állította ki a korszak fotóit a Fortepan digitális archívummal együttműködve.³ Két nagyszabású, közvetlenül a divathoz kapcsolódó kiállítást is rendeztek: a *Király Tamás: Out of the box*⁴ retrospektívét a Ludwig Múzeumban és a *Clara – Rothschild Klára – divatkirálynő a vasfüggöny mögött*⁵ címűt a Magyar Nemzeti Múzeumban. Olyan kisebb kiállítótérben és kulturális terekben is létrejöttek hasonló kezdeményezések, mint a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Karának Aulája, a Kozármislenyi Művelődési Ház kiállítótere vagy a villányi borvidéken évente megrendezett Ördögkatlan Fesztivál Bölcsész udvara. Mindhárom hely a korszak „átértelmezett” privát divatfotóival kapcsolatos kiállításnak adott helyet, amelynek címe *Kádár Insta: Divatos mindennapok a legvidámabb barakkban*⁶ volt. Könyvek (Poós Zoltán:

Rock&Roll Áruház) és konferenciakötetek (*Öltöztessük fel az országot: divat és öltözködés a szocializmusban*, Valuch Tibor és Simonovics Ildikó szerkesztésében) is megjelentek a témában.

A szocializmus és divat témaköre azonban nemcsak itthon örvend nagy népszerűségnek az elmúlt tíz évben. Az orosz szerzőpáros, Jukka Gronow és Szergej Zsuravlev *Fashion Meets Socialism: Fashion Industry in the Soviet Union After the Second World War* című közös könyvében 2016-ban amellett érvel, hogy a Szovjetunió, mint a keleti blokk reprezentatív ideológiai központja, a divat világában bizonyára sohasem örvendett jó hírnévnek, a „szabványosított, iparilag tömeggyártott ruhák alacsony megbecsülésnek örvendtek mind a szovjet fogyasztók, mind a külföldi látogatók körében”.⁷ Hasonló érvelés bomlik ki Djurdja Bartlett *Ideológia és viselet* című tanulmányában. „A sztálinizmus az újonnan létrehozott Moszkvai Divatintézet segítségével megalkotta a hivatalos szocialista divatot. A hivatalos szocialista divat konzervatív esztétikájának egyik legfontosabb jellegzetessége az egymáshoz alapvetően nem illő elemek összetársítása volt: az ideológiai célból használt népi motívumok és a gondos szűrés után átvett egyes nyugati elemek jól megfértek egymás mellett. Ily módon a sztálinizmus egy új és egyedi, általam

¹ 2019-ben Szegeden rendezték meg az *1989 és a rendszerváltás: A társadalmi cselekvés lehetőségei* című interdiszciplináris jelenkor-történeti és politológiai konferenciát, ahol a témában tartott előadások mellett kerekasztal-beszélgetéseket, illetve könyvbemutatókat (2019. november 28–30.) is szerveztek. A pandémia után 2022-ben Kozármislenyben egy retro divatbemutató és divatfotó kiállítás mellett *Divat a Kádár korszakban és ma* címmel rendeztek kerekasztal-beszélgetést a korszak öltözködéséről (2022. március 11-én).

² A Magyar Nemzeti Múzeum 2020 januárjában nemzetközi divattörténeti konferenciát szervezett *Diors of the Eastern Block: Fashion Queens and Kings behind the iron Curtain* címmel, ahol a volt szovjet blokk országaiból több, a témával foglalkozó kutató is előadást tartott (2020. február 21.).
<https://mnm.hu/en/events/diors-eastern-block-fashion-queens-and-kings-behind-iron-curtain>

³ A Fortepan archívum meglehetősen népszerű, már több mint 110 ezer fotót összegyűjtő civil kezdeményezésű projekt, közösségi alapú digitális fotóarchívum. Alapítója Szepessy Ákos és Tamás Miklós, akik először az 1980-as évek ócskapiacain és lomtanításain kezdtek el fotókat és diákat gyűjteni a korszakból. Több évtizedes munka után

indították el az oldalt 2010-ben, akkor még ötezer fotóval. Később magánemberek és közintézmények is csatlakoztak a kezdeményezéshez. Az archívum azóta is folyamatosan frissül és bővül. <https://fortepan.hu>

⁴ A kiállítás 2019. július 12. és 2019. szeptember 15. között volt látogatható. Kurátora Tímár Katalin volt.

<https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/kiraly-tamas-out-box>

⁵ A kiállítás 2019. november 16 és 2020. március 30. között volt látogatható. Kurátora Simonovics Ildikó.

<https://mnm.hu/en/exhibitions/temporary/clara>

⁶ A kiállítás először 2021. október 11. és november 30. között volt látogatható Pécsen, 2022. március 11. és április 8. között Kozármislenyben, majd 2022. augusztus 3-án nyílt meg az Ördögkatlan Fesztiválon, Nagyhasányban. Lásd KUGLICS Sarolta: *Kommentár, amely párbeszédbe léptethet generációkat* = *Nexus*, 2001, 1. sz., 86–87.; MARÓY Krisztina: *Kádár-korszak, osztani ér* = *Kulter.hu*, 2021. november 26. <https://www.kulter.hu/2021/11/kadar-insta-osztani-er/>

⁷ GRONOW, Jukka – ZSURAVLEV, Szergej: *Fashion Meets Socialism. Fashion Industry in the Soviet Union after the Second World War*. Helsinki, Finnish Literature Society, 2016, 10.

»hivatalos szocialista divatnak« nevezett stílust teremtett.⁸

Bartlett Csehszlovákiát, a Német Demokratikus Köztársaságot, Magyarországot, Lengyelországot, a Szovjetuniót és Jugoszláviát vizsgálva három különböző divatformáló irányvonalat, kategóriát különböztet meg: az utópisztikus öltözetet (konstruktivista modell, amely elutasítja a fényűző öltözködést vagy vele szemben a művészi modell: megmunkált, díszes műalkotásruhák), a hivatalos szocialista divatot (konzervatív esztétika) és a mindennapi divatot (dinamikusabb).⁹ A hivatalos szocialista divat elemében hordozta a lassúságot, vagyis a lassú divatváltásokat, így a rendszer elvárásainak jobban megfelelt. Ahogyan azt Bartlett is megjegyzi: „az erős központi ellenőrzés alatt álló mitikus közegben született sztálinista divatnak állandó szinkronban kellett lennie önmagával, amelyet léteiben fenyegetett volna minden hirtelen változás”.¹⁰

A hatalom a divattal szemben kettős mércét alkalmazott. Egyszerre volt számára reprezentáló és tagadott, hiszen a sztálini irányelv szerint a ruha az „örökkévalóság” szót,¹¹ míg a nyugati divat szezonálisan változó. Olyan reprezentatív ruhákra volt szüksége, amelyek alkalmasak voltak egy absztrakt ideológiai tartalom megjelenítésére.¹² Ezeket leginkább csak kifelé szeretne volna megmutatni a hatalom, ezért a „szocialista ruhaipari versenyeken” és nemzetközi vásárok (kiállítások) alkalmával reprezentációs célból készült ruhakölteményeket mutogattak a közönségnek. „A rezsimek Kreamlben tartott állami ünnepségeken impozáns külsőségek között, csilláros szalonokban, hivalkodó, hosszú estélyi ruhákban hirdette sikereit és ünnepelte hőseit. Az írott sajtó megkülönböztetett figyelemmel foglalkozott a csinos, fiatal élmunkás lányokkal, akiknek jelenléte nélkülözhetetlen részévé vált a gondosan megkoreografált állami ünnepségeknek. Ettől kezdve munkájuk nem ért véget kötelességük teljesítésével. Életük egy részét egyfajta speciális manökenként élték, akiket a sztálinista propaganda szép ruhákba öltöztetve kiállított a nép elé.”¹³

Ezzel egy időben pedig a hatalom Divatintézetet hozott létre, amely szigorúan kontrollálta, hogy milyen divatirányzatok kerülnek „népi forgalomba”. Idővel a nyugati divat egyes elemeinek átvétele nem jelentett már problémát, de a rezsimek nem engedte, hogy a „divat megzavarja

a reprezentációs célokat szolgáló ruhák tökéletes kompozíciójának harmóniáját”.¹⁴ Ez a kettős mércé megjelent a szocialista női magazinokban is, pontosabban azok írott és képi anyaga közti ellentmondásokban. Míg a képeken és „rajzokon a New Look darázs derekú és húzott, bő szoknyás öltözeit szelídíti hordható öltözzékké, a cikkben Spalova magából kikelve ír a díszítőelemek alkalmazása ellen”.¹⁵

A „szocialista jó ízlés” és a vele szemben megjelenő ellendivat

A szovjet blokkhoz tartozó egész Kelet-Európa ezt a mintát igyekezett meghonosítani országaiban, így Magyarország is hasonló követett a „szocialista női viselet” terén. 1956-tól az ideológiai fordulat következtében, Hruscsov hatalmának megszilárdulása idején egymással párhuzamosan jelentek meg a hivatalos szocialista divatirányzatok. Bartlett szerint az egyes irányzatok közötti eltérések aszerint alakultak, hogy az adott országban a hivatalos ideológia milyen mértékben hatotta át és manipulálta a divatot és az ágazatot.¹⁶ A kettős mércé mellett érvel Bartlett is, aki egyszerre azonosítja a korszak „grandiozitását” és az általa „szocialista jó ízlésnek” nevezett jelenséget a korszak divatjában. Előbbi a reprezentációs célból megszületett „szocialista divatkongresszusok” szükséges és elengedhetetlen elemeinek tekinti, míg az utóbbit „a proletár esztétika és a kispolgári jó ízlés keveredéséből”¹⁷ létrejöttek. Először Bartlett vezeti be a „szocialista jó ízlés” fogalmát, amelyet aztán később F. Dózsa Katalin és Simonovics Ildikó divattörténészek is használnak, és ezzel együtt tárgyják is a fogalmat. Bartlett kiindulása szerint: „...a szocialista jó ízlés ugyancsak a burzsoá örökségből merített. A proletár esztétika és a kispolgári »jó ízlés« keveredéséből létrejött új stílus saját jellegzetességeinek, a mértékletességnek, a higgadságnak, az illendőségnek, a kényelemnek, a finomkodásnak és az eleganciának egyfajta hibrid elegyét termelte ki. Amíg az exkluzív ruhadarabok tisztán reprezentációs célokat szolgáltak, az új szocialista középosztály számára a női magazinok lapjain bemutatott visszafogott, de csinos viselet látszott megfelelő választásnak. A szocialista jó ízlés népszerűsítése megfelelő eszköznek látszott a divat változásának ellen-súlyozására, semlegesítésére és lassítására, egyben kielé-

⁸ BARTLETT, Djurdja: *Ideológia és viselet* [ford. nélkül] = *Öltöztessük fel az országot! Divat és öltözködés a szocializmusban*. Szerk. SIMONOVICS Ildikó, VALUCH Tibor, Bp., Argumentum, 2009, 11–34., 16.

⁹ Uo., 11.

¹⁰ Uo., 19.

¹¹ Uo., 23.

¹² Uo., 18.

¹³ Uo., 17.

¹⁴ Uo., 18.

¹⁵ Bartlett Spalova *Az új ruhasztílusokról* írt, 1949-es cikkére utal. Uo., 22.

¹⁶ Uo., 25.

¹⁷ Uo., 27.



Ruhabemutató
a Május 1.
Ruhagyárban,
1966, Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Bauer Sándor

gítette a kifinomult esztétikában kevésbé jártas tömegek igényét.”¹⁸

Ebben a nyilván ironikus értelemben használt „szocialista jó ízlés” fogalomban benne foglaltatott a rendszer divatjának kritikája is, ahogyan F. Dózsa fogalmaz: „minden ügyeskedés ellenére a legcsinosabb pesti nők is látszottak a Trabant-jelleg, különösen egy-egy nyugati turistacsoport mellett”¹⁹ – amely ugyan igyekezett adaptálni a nyugati divatot, ám azzal versenyezni már képtelen volt, és a nyugati gyors divatváltásait sem akarta követni. „A szocialista jó ízlés jegyében a rendszer olyan nyugati klasszikusokhoz is visszanyúlt, mint a Chanel-kosztüm vagy a kis fekete ruha, amelyek a szocialista középosztály számára

konvencionális, mégis csinos és elegáns viseletet biztosítottak, bár divatosnak már nem igazán nevezhetőek. Coco Chanel ugyan elsőre kevés szocialista kortársa szemében tűnhetett jó elvtársnak, kiválasztása mégis természetesnek mondható abból a szempontból, hogy a nevével fémjelzett, az 1950-es évek közepén tervezett elegáns kosztümön minden évben csak kisebb módosításokat eszközölt. A kis fekete ruha megfelelt a szocialisták új, »időtlen« elegancia fogalmának, amelyet úgy mutattak be, mint a legújabb divatot.”²⁰

A szocialista jó ízlést itthon Rotschild Klára testesítette meg,²¹ akinek a szovjet blokkon belül olyan kortársai voltak (akik hasonló technikával dolgoztak, és szintén a szocialista ideológiai háttérrel is számolniuk kellett), mint Negyedzsa Lamanova.²² Rotschild – akinek üzlete Budapest legfrekvenciáltabb helyén, a Váci utcában volt – neves külföldi tervezőkkel is tartotta a kapcsolatot, divatbemutatók alkalmával kiutazhatott Nyugatra. Az amerikai *Times* is úgy mutatta be, mint „a kommunista Európa legjelentősebb divatszaktörtője, aki elnyerte a Magyar Népköztársaság Munka Érdemrendjét, és aki a maga évi 20 000 dolláros állami fizetésével Kádár János legnagyobbra értékelt nemzeti kincse.”²³ Ahogy F. Dózsa Katalin fogalmaz, a Clara Szalonban a ruha „sokba került, de bárki bemehetett és vásárolhatott, ha valahogy ki tudta rá gazdálkodni a pénzt, az átlag ruhaár négy-öttszörösét.”²⁴

A „szocialista jó ízlés” divatjával szemben jött létre a neo-avantgárd ellendivat, amelynek emblematikus alakja itthon Király Tamás „ruhaszobrász”²⁵ és akcióművész volt. Király azonban ekkor már nem csak Magyarországon volt ismert. Divatshow-ja az 1988-as, Nyugat-Berlinben megrendezett, egyedülálló divatbemutaton – a Dressateren – is nagy nyilvánosságot kapott. Király mint alkotó természetesen radikálisan szembefordult mindenfajta „szocialista divattal”. Műalkotásait és akcióit a magyar neoavantgárd szcéná kiemelt alkotásaiként tartják számon a mai napig. Vizuális világán és performanszakióin kívül ennek oka, hogy kifejezetten került a bármilyen rendszerbe való beilleszkedést, és markánsan elutasította a kommercializálódás útját. A megálmodott kollekciókat általában nem szánta eladásra. Megélhetési okokból azonban pár kiegészítőt

¹⁸ Uo.

¹⁹ F. DÓZSA Katalin: *Szocialista divat a valóságban, avagy hogyan lehet divatos egy pesti nő, ha semmit nem lehet kapni az üzletekben? = Öltöztessük fel az országot!* i. m. (2009), 249–260., 260.

²⁰ BARTLETT: i. m. (2009), 27–28.

²¹ Rotschild Klára életrajzát lásd SIMONOVICS Ildikó: *Rotschild Klára a vörös divatdiktátor*. Bp., Jaffa, 2019.

²² BARTLETT: i. m. (2009), 17.

²³ [s. n.]: *Eastern Europe. The New Class = Times*, 1965. augusztus 13. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,834196,00.html>

²⁴ F. DÓZSA: i. m. (2009), 260.

²⁵ A kifejezést Koszits Attila is használja. Lásd KOSZITS Attila: *Pécs Underground '80: ellenkultúra, progresszív és avantgárd tendenciák*. Pécs, To Hungary, 2020, 57. Keszeg Anna tanulmánya a Király Tamásra „ráragadt” ruhaszobrász kifejezést a kádári kontextusban értelmezi. KESZEG Anna: *Az antidivat divattervezői: tervezői pályaképek a nyolcvanas évek globális divatjából = Király Tamás Out of the Box*. Szerk. TÍMÁR Katalin, Bp., Ludwig Múzeum, 2020, 120–141, 126.

árult a Koppány Gizellával közös budapesti boltjukban. Bár Muskovics Gyula és Soós Andrea közösen jegyzett könyve, a *Király Tamás '80s* abból indul ki, hogy Király 80-as és 90-es évekbeli kreációit áthatja a hiánygazdaság, le kell szögezni, hogy – ahogyan azt Djurdja Bartlett divattörténész és F. Dózsa Katalin is kiemeli – ekkor már a mindennapok divatját nem érintette az állami boltok áruhiánya.²⁶ F. Dózsa Katalin külön megjegyzi, hogy már az 1960-as években „arról szólt az egész szocializmus, hogy a hiánycikkekhez hozzá lehetett jutni valamilyen úton-módon”.²⁷ (Bár F. Dózsa példája a nyugati *Elle* és *Vogue* című divatmagazinok megszerezhetősége volt.) Muskovics Gyula és Soós Andrea gyakran von párhuzamot a rendszerváltás és Király performanszai között, és divatbemutatóit egyszerűen a Kádár-korszak közvetlen kritikájaként értelmezi,²⁸ álláspontom szerint Király egyfajta késő modern vagy posztmodern szemléletet, egy sokkal mélyebb művészeti irányt, egyfajta neoavantgárd poétikusságot indított el, a Kádár-korszak végén készült efemer ruhadarabokat nem csupán az erőforrások szűkössége és az aktuális politikai rendszer kritikája ihlette.²⁹

Posztdivat mint a jelentés feloldódása

Barbara Vinken *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System* című könyve nagy hatást gyakorolt arra, ahogyan a divatkutatók ma a posztdivat terminusát használják és leírják. Vinken – amellett, hogy átfogó áttekintést nyújt a posztdivat jelenségéről – azt is sugallja, hogy az jóval több, mint egy „antidivat” (vagyis több mint egy divatellenes magatartás a tervezésben). Egyik alapvető jellemzőjeként az illúzió megteremtését említi.³⁰ Ahogy a divatfilozófus fogalmaz: „a postfashion több, mint pusztán antidivat: a divat elleni lázadás csak a kiindulópontja valami másnak”.³¹ Majd megjegyzi: „A divatban a posztmodern nem a múlt átalakításának új módja, hanem gyakran inkább a historizmus egyik változata maradt. Egy olyan historizmusé, amely egyidős magával a divattal, még ha a modernitás rövid pillanatra úgy is tűnhetett, mint egy lehetséges közvetlen fejlődés a modernség sziluettjéhez.” Ebből a megállapításból persze az is következik,

hogy a posztdivat (postfashion) nem kíván a történelmi múlttal mint témával számolni, tehát végső soron nem lehet a múlt egyszerű és közvetlen kritikája.

Baudrillard gondolataira is támaszkodva – aki Ferdinand de Saussure és Roland Barthes strukturális nyelvészeti módszertanát, posztmodern átírását alkalmazta a szemiotikai rendszerekre – Efrat Tseëlon divatkutató már abból indul ki, hogy a posztdivatot a jelentés feloldódása jellemzi. Tseëlon *Post-modern Fashion as the End of Meaning* című cikke a divatot tehát a posztmodernség perspektívájából vizsgálja: „a posztmodern divat a jelek és a jelentés közötti kapcsolat végpontját jelzi”.³²

A következőkben az említett posztdivat fogalmakból is kiindulva amellett érvelek, hogy Király Tamás 1989-es ikonikus divatperformansa a Parlament háttérével a tulajdonképpeni „szocialista jó ízlés” (amelyet éppen Rotschild ruhái is megtestesítettek) dekonstrukciója.

A posztdivat találkozása a szocializmussal

A késő Kádár-rendszer paradox, „kettős viszonyulással” közelített a divathoz. Ezt erősíti meg Simonovics Ildikó tanulmánya is, amely kifejezetten azt elemzi, hogyan távolodott el egymástól divat és öltözködés, reprezentáció és valóság ebben az időszakban. Simonovics egyik kulcsézise, hogy „a szocialista divat megváltoztatta a divat jelentését, s a divat így a politikai akaratnak rendelődtet alá”.³³ Valójában úgy tűnik, hogy több „divatrendszer” is létezett akkoriban, egymással párhuzamosan. A Bartlett által is megnevezett „hivatalos divat” valóban az ideológia reprezentálása volt, amely a női magazinokban jelent meg (előbb *Asszonyok*, majd *Nők Lapja*, *Pesti Divat*), és amelyet áthatott a „szocialista jó ízlés” szellemisége. Simonovics az érvelését egy, az *Asszonyokból* idézett szöveggel folytatja, amely a Dior-féle *New Look*-ot illeti komoly kritikával: „Tiltakozzunk! Az új mai divat a mai nő életkörülményeit és a komoly idő követeléseit egyaránt figyelmen kívül hagyva, anyagot és munkát pazarló ruhákat ad a nőknek. Minden józan magyar nő, akár mint orvos, mérnök, hivatalnok, munkás vagy családanya végzi a hivatását, tiltakozik, hogy ízléstelen, korszerűtlen és egészségtelen

Rotschild Klára
divatszalonja,
a Clara
a Váci utcában,
1981, Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Gábor Viktor

²⁶ BARTLETT, Djurdja: *Let Them Wear Beige = Fashion Theory*, 2004, 2., 127–164.

²⁷ F. DÓZSA: i. m. (2009), 258.

²⁸ *Király Tamás '80s*. Szerk. MUSKOVICS Gyula, SOÓS Andrea, Bp., Tranzit, 2007

²⁹ K. Horváth Zoltán ír arról, hogy a 80-as években már olyan mértékben meggyengült a hatalom, hogy a Petőfi Csarnok programjában is helye volt Király divatacióinak, sőt a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) hetilapja, a *Magyar Ifjúság* is lelkesen számolt be Király Tamás 1985-ös, első bemutatójáról a Petőfi Csarnokban. Lásd K. HORVÁTH Zoltán: „Meghalt a Király, éljen a Király”: az öntevékeny művelődés esz-

métől az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976–1993 = *Király Tamás Out of the Box*. i. m. (2020), 50–81., 56.

³⁰ VINKEN, Barbara: *Fashion Zeitgeist. Trends and Cycles in the Fashion System*. London, Bloomsbury, 2010, 66.

³¹ Uo., 63.

³² TSEËLON, Efrat: *Jean Baudrillard: Post-modern Fashion as the End of Meaning = Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. Eds. ROCAMORA, Agnès, SMELIK, Anneke, London, I. B. Tauris, 2016, 215–232., 227.

³³ SIMONOVICS Ildikó: *Öltöztessük fel az országot – avagy divat szocialista módra = Öltöztessük fel az országot!* i. m. (2009), 65–95, 65.

divatot kényszerítsenek rá [...] az új párizsi divat fényűzése, anyagpazarlása, a nőies formák, a fűzővel elszorított derék a legreakciósabb divat, amit valaha kitaláltak.”³⁴

Simonovics Ildikó *A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma: Kitekintés – a youthquake évtizede* című cikkében ezt a gondolatmenetet tovább víve már az ifjúsági kultúrával mint az ellenállás egy lehetséges terepével foglalkozik, és a hivatalos divattal összehasonlítva megállapítja, hogy „a hivatalos divat középkorúsítva lett”,³⁵ vagyis mellőzte az ellenállás minden (a fiatalok divatjára jellemző) formáját. Egy másik divatrendszer a magyar neoavantgárd volt, beleértve Király Tamás műveit és performanszait.

A rendszer kettős viszonyulása a divathoz érzékelhető volt már Kádár János 1967-es beszédében is, amely a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) kongresszusán hangzott el. „Vannak például egyes nyugati divatok, amelyek bizonyos mértékig nálunk is hatottak, más divatok pedig a hazai talajon is kitermelődtek. Ezek egyike a cinizmus és a közöny a közéleti kérdésekkel szemben. Nyugaton ez párosul a vadnyugatinadrág-viselettel meg a hosszú hajjal, a borotválkozás elhagyásával, sőt a »legfejlettebb« szektákban még a fehérnemű viselést és a mosdást is elhagyják... A vadnyugati nadrágokkal meg a hajviselettel, meg a szakállal nem akarok foglalkozni. Az öltözködésnek megvan a maga jelentősége. Minden ember szeret jól kinézni, a fiatal pedig tetszeni is akar, és ez normális dolog. Azonkívül van a világon divat is, és azzal valamiféleképpen haladni kell. Persze ennek is megvannak a maga civilizált normái, és ehhez ragaszkodni kell. Ami itt fontos, az az, hogy a párt, az ifjúsági szövetség nem divattervező cég, nem fodrászipari ktsz, és nem is kell ilyesmivel foglalkoznia.”³⁶

Kádár János beszédéből kitűnik, hogy a „hivatalos divathoz” pozitívan állt, vagyis tisztában volt vele, hogy a divat mint jelenség kulcsa a változásban rejlik, míg az ifjúsági trendekkel³⁷ (némiképp a lázadó szubkultúrák divatját hibáztatva) szemben láthatóan kritikus volt. A hivatalos divatot a rezsim a fogyasztói szocializmus politikai kontextusába helyezte, ahol a divat és más fogyasztási cikkek mintegy ürügyként szolgáltak arra, hogy az embereket meggyőzzék arról, hogy modern társadalomban élnek. Erre jó példa a Simonovics Ildikó által is elemzett „Öltöztessük fel az országot program”, de Djurdja Bartlett is emellett érvel, amikor megfogalmazza, hogy kezdetben



„a Divatintézet létrehozása igen merész vállalkozás volt egy olyan országban, ahol csak nemrégiben törölték el az élelmiszer-jegyrendszert.”³⁸

A korszak első két évtizedében a történelmi múlttal kapcsolatos tabuk és tilalmak, a szexualitás túlhangsúlyozása, valamint a szocialista szimbólumok kontextusból kiragadott használata szigorúan tilos volt (Király Tamás is csak 1989-ben tud abszurd játékot üzni a rendszer ikonikus jelképeivel). Amennyiben azonban hiszünk Adam Geczynek és Vicki Karaminasnak: a ruhák mindig tartalmazzák valamilyen formában a múltat, a divat a régmúltat mindig stílusinspirációként tekint, tehát a jelen mindig visszaüt valamilyen formában a múlt. A divat tehát úgy tűnik, hogy mindig a történelmi utalások szövedéke, miközben az aktuális pillanatot igyekszik kifejezni.³⁹ Nem csoda hát, hogy Kádár a divat lassú és központilag irányított változását akarta biztosítani, a történelmi időkre való visszaütés nélkül. Ráadásul a divat gyors változása egyszerűen nem illett bele a tervgazdaságba és egy hagyományos szocialista ideológiába. Az újságíróknak szigorú politikai kontroll alatt kellett dolgozniuk, és kénytelenek voltak a szocialista jó ízlés felsőbbrendűségét hirdetni. Ezek kulcsszerepet játszottak az általános trendek meghatározásában a nyilvánosság számára, miközben azt az elképzelést erősítették, hogy Magyarország modern társadalom és toleráns ország. A rendszernek lényegében

Kádár János,
az MSZMP KB
első titkára és
felesége, 1979,
Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Chuckyeager
tumblr

³⁴ Uo., 67.

³⁵ SIMONOVICS Ildikó: *A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma. Kitekintés – a youthquake évtizede* = Egyén, Társadalom – A divattörténeti tudományos konferencia tanulmánykötete. Szerk. F. DÓZSA Katalin, SZATMÁRI Judit, VÉR Andrea, Bp., ELTE Eötvös, 2016, 265–285., 271.

³⁶ KÁDÁR János: *Hazafiság és internacionalizmus*. Bp., Kossuth, 1968, 432–433.

³⁷ A farmernadrág és az ifjúsági szubkultúrák Kádár-kori történeti kontextusához lásd HAMMER Ferenc: *A farmerviselet alakváltozásai a szocialista Magyarországon = Öltöztessük fel az országot!* i. m. (2009), 186–206.

³⁸ BARTLETT: i. m. (2009), 18.

³⁹ GECZY, Adam – KARAMINAS, Vicki: *Walter Benjamin: Fashion, Modernity and the City Street = Thinking Through Fashion*. i. m. (2016), 81–96., 87.

„nem kellett a divat”,⁴⁰ inkább csak „reprezentatív ruhákra volt szükség”,⁴¹ amelyeket a szocialista országok éves ruhaipari versenyein mutattak be,⁴² és aztán a boltokban lényegében ezek a darabok nem voltak kaphatók. Ahogy Bartlett kiemeli a *Nők Lapja* 1968. május 24-i számából: „reméljük, hogy ezek az árúk valóban kaphatók lesznek a boltokban, és nem kell majd lejárni a lábunkat értük”.⁴³ Ám a rezsím természetesen tisztában volt vele, hogy a bemutatott exkluzív darabok soha nem lesznek elérhetőek a nők többsége számára, hiszen ezekre a reprezentatív darabokra csak a Nyugattal folytatott verseny miatt volt szükség.

A női magazinok tehát meghatározták a szépség és a stílus kijelölt (napi)rendjét a magyar nők számára. Mindemellett egyfajta oktató célzattal is bírtak, és azt népszerűsítették, hogy az embereknek nincs komolyabb szükségük elegáns és exkluzív ruhákra, a lényeg inkább a ruhák megfelelő kombinálásában rejlik. Pontosan ezért van olyan jelentősége ekkortájt a magazinokban közzétett szabás-mintáknak és a varrónők munkájának. Ahogyan a „szocialista jó ízlés” is eszköz volt arra, hogy az emberek úgy érezhessék, hogy nem régimódiak.⁴⁴ Mint azt Simonovics Ildikó is kiemeli: először a Ruhaipari Tervező Vállalat (RTV), majd később a Magyar Divat Intézet (MDI) általános szabásszabályokat fogalmazott meg, amelyeket a magyar divatszakmában dolgozóktól általában véve elvártak. Ezeket a szabályokat figyelmen kívül helyezve a rendszer anyagi támogatása elmaradt, és a tervező jelenléte egy nyilvános rendezvényen szó szerint lehetetlenné vált.⁴⁵ A rendszer tehát nem tolerálta a fiatalok szubkulturális divatját, hiszen ők (sokszor öntudatlanul) a politikai rendszer ellen lázadtak.

Muskovics Gyula és Soós Andrea szerint az 1980-as évek Magyarországnak történelmi kontextusa és a kádári szocialista rendszer alapvetően befolyásolta Király minimalista és konstruktivistá műveinek efemer jellegét.⁴⁶ Ám azzal nem számolnak, hogy Király pályája kezdetétől fogva efemer anyagokból készített ruhadarabokat, és ezt folytatta a rendszer felbomlása utáni tizenöt évben is. Kátránypapírból készített mellényt, szemeteszsákokból koktélsruhát, purhabból fülbevalót. Az ilyen ruhák és kiegészítők már eleve pusztulásra voltak ítélve, így a tervező munkájának elkerülhetetlen sorsa volt a halál, már a műalkotás megszületésének pillanatában is. Nemcsak nem

volt módja arra, hogy ezeket a darabokat kereskedelmi forgalomba hozza, hanem jellemzően soha nem is akarta eladni őket, inkább efemer műalkotásokként tekintett rájuk. Muskovics Gyula és Soós Andrea azonban mellett érvel, hogy a szocialista miliő, az erőforrások szűkössége általi korlátok egyszerre voltak akadályai az alkotásnak és inspirálói az innovációnak.⁴⁷ Adódik azonban a kérdés, hogy ha művei és performanszai csak az erőforrások szűkösségével magyarázhatók, akkor miért használt efemer anyagokat és meghökkentő szabástechnikákat, miért vágta ki a háromdimenziós részleteket egy egyszerű ollóval 2013-ban is?

Király műveit elemezve Muskovics Gyula és Soós Andrea is utal a Dick Hebdige által leírt bricolage technikákra.⁴⁸ Ezek a zenéhez, sőt a punkmozgalomhoz erősen kötődő, látványos szubkultúrák kontextusában adtak új jelentéstartalmakat az eredetihez.⁴⁹ Király műalkotásai, ruhaplasztikái és divatperformanszai azonban nem csak a szubkulturális divathoz köthetők. Király performanszai esetében ez a sajátos kollázstechnika inkább a posztmodernitáshoz és a posztdivat vinkeni fogalmához kapcsolódott. Ha figyelembe vesszük Ihab Hassan megjegyzését, amelynek értelmében a posztmodernizmus radikálisan tropikus jelenség, azaz figuratív és irrealista,⁵⁰ akkor Király divatperformanszai az 1980-as években a szocialista divat allegorikus dekonstrukciójaként működtek, a ruhadarabok inkább anaforikus képek voltak, amelyeken keresztül egyfajta vágy és világkép artikulálódhatott.

Az 1989-es performansz és divatséta: ironia és a szocialista jó ízlés allegorikus dekonstrukciója

Király Tamás 1989-es, Batthyány téri divatsétájának fotódokumentációját Almási Jonathan Csaba készítette. Az egyik fotón Király Tamás modellje „parlamentruhát” és gyufaszázból készített kupolakalapot viselt. A tervező határozottan dekonstruálta a korszak fő szimbólumait, ironizált, allegorizált, és szubverzív módon radikálisan törölt az eredeti kontextusát, a performanszban mintegy jelentéstelenítve a vörös csillagot vagy a piros-fehér-zöld zászlót. Az ironia és az allegória jelentős, dekonstruktív figuratív technika, amelyben Paul de Man kiindulása szerint „a jel és a jelentés kapcsolata mindkét esetben diszkontinuus, s valamilyen külső princípium szabja meg,

⁴⁰ BARTLETT: i. m. (2009), 18.

⁴¹ Uo.

⁴² Magyarország 1952-ben, a harmadik ruhaipari verseny alkalmával csatlakozott Csehszlovákiához és Kelet-Németországhoz. Lásd BARTLETT: i. m. (2009), 23.

⁴³ Uo., 18.

⁴⁴ SIMONOVICS: i. m. (2016)

⁴⁵ SIMONOVICS: i. m. (2009), 69.

⁴⁶ Király Tamás '80s. i. m. (2007)

⁴⁷ Uo., 14.

⁴⁸ Uo., 32.

⁴⁹ HEBDIGE, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London, New York, Routledge, 1987

⁵⁰ HASSAN, Ihab: *Pluralism in Postmodern Perspective = Critical Inquiry*, 1986, 1., 503–520.



hogy ez a kapcsolat pontosan hol és milyen módon artikulálódik”.⁵¹ Király modellje piros-fehér-zöld színű ruhát viselt, a magyar zászló színeit. Kalapja gyufaszálakból készült, mintegy a Parlament kupolájának kicsinyített mása (vagy a királyi koronáé?), de hasonlíthat akár egy XX. század eleji német katonai sisakra is. A képen, amely a Parlament előtt készült, maga a divattervező is rajta van, a modell balján áll, kezében egy sétatálcával, amely a királyi jogart (és a szocializmus előtti Magyarország egykori monarchikus rendszerét) idézi fel a nézőben. A késő szocialista időszakban az emberek ezt könnyen dekódolhatták olyan szimbólumként, amely a fennálló szocialista hatalommal ironikusan szemben álló magyar királyi hagyományra utal vissza. Király Tamás fekete öltözetben, sétatálcával és napszemüveggel való megjelenése ironikus és allegorikus átváltozásként is értelmezhető volt. Ez a fajta megjelenítés egy de Man-i *dedoublement*, ahol „a *dedoublement* [...] a szubjektumot kettéosztja egy a világban el-

merülő empirikus énre és egy olyan énre, mely a különbözőzésre és önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel.”⁵² Az efemer gyufaszál – amely egyszerre gyúlékony és törekeny – a rendszer instabil természetére tett utalásként is működhetett a késő szocialista közönség számára. A kalap csúcsán a létra utolsó lépcsőfoka már nem ér fel a vörös csillagig. A kalap formája és kialakítása nemcsak a Parlament épületére, hanem a magyar királyi koronára is utalhat mint az ezeréves államiság szimbólumára. Király „koronájának” tetején azonban az emblematiszű feszület helyett vörös csillag látható. A bizonyos szempontból „haute couture” kreáció trükkös kódolása egy másik konnotációt is megenged szemlélőjének. A ruhát arany rojtok díszítik, amelyek Magyarország Kádár-korabeli szocialista címerére utalnak, amelynek közepén arany színű búzakalászok láthatók, mint a szocialista blokk egyes országainak legtöbb nemzeti címerében. A Kádár-korszak közönségének szemszögéből ez a mu-

Király Tamás
modelljével
a Batthány téri
divatsétán,
1989, Budapest
Fotó: Almási
Jonathan Csaba

⁵¹ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*. Ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*. Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE, Jelenkor, 1996, 5–60., 34.

⁵² Uo., 39–40.

landó, ugyanakkor nagyon is sokatmondó viselet a rendszer bomlását is előrevetítette, és könnyen összefüggésbe volt hozható a meggyengült politikai rendszer 1989-es bukásával. Az erre példaként hozható direkt asszociációk elől a kutatók sem tudtak menekülni. Muskovics Gyula és Soós Andrea közös könyvében éppen abból indul ki, hogy Király 1989-es performansa egyfajta direkt reprezentációja volt a Kádár-rendszer kritikájának a tervező részéről.⁵³ Onnan nézve viszont, hogy a posztdivat mindig is együtt jár a jelentés végével és egyben feloldódásával⁵⁴ – és amelyet több tanulmány is jelez éppen az antidivat és Király Tamás ruháinak kontextusában⁵⁵ –, nem feltétlenül következik, hogy közvetlenül az aktuális politikai rendszert akarta kritikálni. Különösen, ha egyetértünk Ihab Hassan posztmodernségre vonatkozó definíciójával, nevezetesen azzal, hogy a töredezettség, a megjeleníthetlenség és a reprezentálhatatlanság a posztmodernség fő jellemzői.⁵⁶ Ebben az időszakban a szocialista jelképek, mint a vörös csillag, a sarló és a kalapács kiközltek, ironikus használata még továbbra is szigorúan tilos volt, ám nem vont már maga után olyan következményeket, mint a korszak korábbi szakaszaiban. Király így gyakran játszhatott ezekkel a tiltott szocialista szimbólumokkal, kiszakítva őket eredeti kontextusukból, új jelentést vagy akár új értelmetlenséget adva nekik.

Efrat Tseëlon figyelt fel arra, hogy Jean Baudrillard *Symbolic Exchange and Death* című könyvében már megemlíti a divatot, s a következőt állapítja meg: „a fogyasztás elválaszthatatlan a divattól”.⁵⁷ Tseëlon *Post-modern Fashion as the End of Meaning* című tanulmánya Baudrillard fogyasztáselméletét aztán tágabb értelemben alkalmazza a divat jelentésének megértésére a fogyasztói kultúrában, s a tárgyakhoz való (emberi) viszonyulást mint diszkurzív rendszert elemzi.⁵⁸ Abból indul ki: „Az olyan tárgyak, mint a ruhák, egy olyan jelrendszer elemeivé válnak, amely egy kód egyszerűségével és hatékonyságával bírnak. Nem anyagi javak, hanem sokkal inkább jelek.”⁵⁹ Tseëlon ehhez még hozzáteszi, hogy a fogyasztás a jelek manipulálásának szisztematikus aktusa, amelyet a vágy logikája vezérel.⁶⁰ Ha mindezeket Király már említett divatperformanszára vonatkoztatjuk és a késő fogyasztói szocializmus kontextusába helyezzük, akkor arra a következtetésre

juthatunk, hogy Király efemer ruhadarabjai olyan jelhal-mazok lehettek, amelyeket a késő szocializmus közönsége akár kritikaként is értelmezhetett. A késő Kádár-rendszer fogyasztói szocializmusa a médián keresztül (többek között a reklámok segítségével is) igyekezett vágyakat generálni. Király felfigyelt erre, és talán ezzel szemben is fel akart lépni, kérdőre akarta vonni, és valószínűleg kritikával szerette volna illetni ezt a fajta manipulációt. Másrészt nem hunyhatunk szemet Tseëlon posztdivatról alkotott azon kijelentése felett sem, amelyet Baudrillard elméletére alapoz: „a posztmodern jelek már nem jelentenek, [...] mostanra egy jel nélküli posztmodern korba léptünk, ahol a jelek csak más jelekre utalnak, és a rendszer rövidre zárul azáltal, hogy nincsenek többé jelöltek”.⁶¹

Király 1989-es performansa esetében a kalapon lévő vörös csillag és a kalapot alkotó anyagok efemer mivolta a Parlament kupolájára emlékeztet, a politikai rendszer kritikai értelmétől megfosztva. A posztmodern és posztdivat értelemben a vörös csillag nem jelentheti valójában a kommunizmus vörös csillagát, vagy a magyar Parlament formáját imitáló kupolás kalap nem utalhat ténylegesen a királyi hagyományra. Király alkotása és ironikus előadása egyfajta iróniaként működik, maga a Paul de Man-i „szüntelen *vertige*, örületig fokozott szédülés”.⁶² Nemcsak egyfajta kritikája a tényleges politikai rendszernek, hanem inkább a szocialista jó ízlés allegorikus dekonstrukciója, és saját (tervezői) pozíciójának ironikus átírásaként is működik. A performanszban megjelenő ruhadarabok anaforikus képként jönnek létre, gyakran egy katakretikus figurativitással, értelmetlen játékosággal együtt.

A performanszról egy másik érdekes képet (vagy inkább performanszdokumentációt?) is készített Almási Jonathan Csaba. Ezen Király Tamás látható, miközben két magyar rendőr ellenőrzi a személyi igazolványát. Az sem kizárt, hogy ezt a jelenetet előre megrendezték. Erre utal a kép legalább három különös aspektusa. Először is, a modell mintegy „kinéz” a képből, jelentőségteljes pillanatsokat váltva a nézővel. Az egész olyan, mint egy *Vogue* magazinba szánt, megrendezett (divat)pillanat: a modell éppen a legújabb kollekciót mutatja be a közönségnek. Másodszor, a kép közepén álló, piros váll-lapot viselő rendőr túl magas beosztású a feladathoz. Egy belügyi tisz-

⁵³ Király Tamás '80s. i. m. (2007)

⁵⁴ GECZY, Adam – KARAMINAS, Vicki: *The End of Fashion. Clothing and Dress in the Age of Globalisation*. London, Bloomsbury, 2018

⁵⁵ Lásd bővebben EGRI Petra: *Király Tamás divatperformanszai = Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén*. Szerk. P. MÜLLER Péter, EGRI Petra, KVÉDER Bence Gábor, NÉMETH Nikolett Anna, Pécs, Kronosz, 2019, 237.; EGRI Petra: *Аллегорическая деконструкция социалистического стиля: модные перформансы Тамаша Кирая в Венгрии эпохи позднего социализма = Теория Моды*, 2020, 56. sz., 82–92.; KESZEG: i. m. (2020), 126.

⁵⁶ HASSAN: i. m. (1986), 506.

⁵⁷ TSEËLON: i. m. (2016), 215.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo., 216.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Uo., 217.

⁶² DE MAN: i. m. (1996), 42.



tet (amelyet a váll-lap jelöl) ritkán vezényeltek ki az utcára igazoltatás céljából. Végül, de nem utolsósorban a rendőrség még manapság, a közösségi média fénykorában sem engedné, hogy az igazoltatásokról fotó készülhessen. A fotón szereplő nő kifejezetten szórakozott, a néző felé fordított arckifejezése egyfajta anamorfikus gesztus, amely összezavarja a szemlélőt. A nézői figyelem így leginkább nem a ruhára, hanem magára az igazoltatás folyamatára helyeződik. Ez a kép tehát egy sor kérdést vet fel. A fotó készítésének története (de a kép egész tartalma is) valószínűtlenségbe torkollik, és inkább a fikció és megrendezetségi irányába mutat. Ellenőrizhette-e egy magas rangú tiszt Királyt az utcán 1989-ben, éppen a politikai rendszer

felbomlásának és radikális változásának pillanatában? Készíthetett-e valódi fotót erről az eseményről bárki? A kép maga lehetne a posztmodernség töredezettségének tárgyi leckéje. A szelf pozíciója kétséges marad. Ki figyel? És leginkább: kit figyelnek (meg)? Hol van az ironikus átírás?

Paul de Man is megjegyzi, hogy „amikor tehát arról beszélünk, hogy az ironia az örület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége, ez a nem-tudatosság tudata, az örültségre vonatkozó reflexió magán az örültségen belül”.⁶³ A Király-féle képmanipuláció folyamatát tökéletesen leírja az a de Man-i gondolat, hogy az ironia mint folie lucide lehetővé teszi a nyelv működését végső elidegenedésünk esetén is, és ez egyfajta terápiát is biztosít.

Király Tamás,
1988, Budapest
© Fortepan,
adományozó:
Urbán Tamás

⁶³ Uo., 43.

Kertész kikezddhetetlen jelenléte

Identitás, nyelv, trauma. Tanulmányok Kertész Imréről¹



Kertész Imre,
2005
Fotó:
Nándorfi Máté
© MTI

Kertész Imréről köztudott, hogy az évtizedeken át makacs következetességgel folytatott szellemi munka tette azzá az íróvá, aki műveiben a tanúságtevő túlélő elévülhetetlen igazságát a művészi hitelesség igényével összekapcsolva fogalmazta meg. Íróként nem akart se többet, se kevesebbet tenni ennél, művei ezért ma elsősorban arról a kikezddhetetlen jelenlétről beszélnek, amelynek a tanúságtétel kölcsönöz eredeti értelmet. A tanúságról szólva írta Ricœur, hogy az mindig egy olyan abszolút cselekedeten alapul, amelynek nincs se előzménye, se következménye, mivel benne és általa szakítja ki magát a szabad tudat tör-

téneti feltételeinek súlya alól.² A múlt tanúja előtt a történelmi esemény az emlékezet kihívásaként ölt testet, hogy az idő hullámverésével dacolva megőrizze maradandó jelentését mindannak, amit egykor megélt. Ami nem múltó minőségében visszamarad, maga a tanúsítható jelenlét, amely nem vindikálja magának sem a bírónak fenntartott ítélet kimondásának jogát, sem az áldozatnak kijáró jóvátételt.

Kertész Imre 2016-ban bekövetkezett halálát követően úgy tűnik, mostanság mintha nagyobb érdeklődés mutatkozna az író művei iránt, mint ami életének utolsó periódusában megfigyelhető volt. Akkoriban, nem túl szerencsés módon, egyes, heves vitákat generáló interjúira talán fokozottabb figyelem irányult, mint szépirodalmi munkáira, függetlenül attól, hogy többek közt ekkor adta közre az alkotói pálya betetőzésének szánt *A végső kocsmá* (2014) című fiktív önéletrajzát. Mindenesetre örömmel konstátálhatjuk, hogy a közelmúltban minden évre jutott egy-egy olyan új kötet, amely kétségtávon kívül lényegi hozzájárulást jelent Kertész tanulmányozásához. Ezek közt elsőként Clara Royer *Kertész Imre élete és halálai* című, 2019-ben kiadott, az író élettörténetét filológiai igényességgel bemutató kiváló életrajzát kell megemlíteni. Az archívumokban fellelhető hagyaték megkezdett feldolgozását jelzi, hogy Hafner Zoltán szerkesztésében és a Kertész Imre Intézet gondozásában, az eredeti szerzői koncepciónak megfelelően megjelenhetett a kisepikai írásokból összeállított *Világvég-történetek*,³ míg Németországban 2022 márciusában Ingrid Krüger és Kelemen Pál közreműködésével, *Honvágy a halál után: a Sorstalanság keletkezésének munkanaplója* címen publikálták az 1958 és 1962 közötti évek kéziratos anyagának egy részét.⁴ Kertészről tanulmányokból összeállított kötet először és utoljára 2002-ben látott napvilágot,⁵ majdnem húsz évet kellett tehát várni ahhoz, hogy egy újabb hasonló, különböző elemzéseket egybegyűjtő kiadvány, a György Péter által szerkesztett *Identitás, nyelv, trauma* megjelenjen.

¹ *Identitás, nyelv, trauma. Tanulmányok Kertész Imréről*. Szerk. GYÖRGY Péter, Bp., Magvető, 2021, 292 p.
² RICOEUR, Paul: *A tanúság hermeneutikája*. Ford. SZABÓ István = *A hermeneutika elmélete*. Szerk. FABINY Tibor, Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszék, 1987, 207.
³ KERTÉSZ Imre: *Világvég-történetek*. Bp., Kertész Imre Intézet, 2020

⁴ KERTÉSZ Imre: *Heimweh nach dem Tod. Arbeitstagebuch zur Entstehung des Romans eines Schicksallosen*. Hrsg. KRÜGER, Ingrid, KELEMEN Pál, Hamburg, Rowohlt, 2020
⁵ *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*. Szerk. SCHEIBNER Tamás, SZÜCS Zoltán Gábor. Bp., L'Harmattan, 2002

Több más prózaíróhoz hasonlóan Kertész munkásságáról is elmondható, hogy jó néhány olyan kutatási irány számára kínálhat aktuális feladatot, amely nem csupán egyes regények megítélését, az életpálya belső szerkezetét, hanem az írói életműnek a magyar irodalmi hagyományban betöltött szerepét is új megvilágításba helyezheti. A teljesség igénye nélkül érdemes megemlíteni, hogy mindmáig nem született például átfogó elemzés arról, milyen helyet foglal el az 1975-ben megjelent *Sorstalanság* a magyar holokausztirodalom történetén belül, szinte semmilyen figyelemben nem részesült Kertész fordítói tevékenysége, ahogy kultúrafelfogásának beható analízise is várat magára. Ezzel összefüggésben az *Identitás, nyelv, trauma* nem túl eredeti címe mindenesetre hamis várakozásokat kelt az olvasóban, mert miközben a három fogalom valóban releváns elméleti problémák vizsgálatát ígéri, azok végül önálló kérdésfelvetés formájában egyik szövegnek sem képezik szűkebb értelemben vett tárgyát. Ha csak a traumatizációs kutatásokat vesszük, azok mind önmagukban (például a 90-es évektől induló kulturálistraumaelméletben), mind a holokauszt-diskurzusban alapvető szerepet játszanak, a kötetben mégsem esik egyetlen szó sem Kertész kapcsolódó nézeteiről, arról például, hogy miként kell érteni a holokausztot az európai kultúra traumatikus eseményeként megnevező sorait.⁶

A György Péter és Schmal Alexandra által jegyzett előszó a holokauszt fogalomkritikájával György Péter záró tanulmányának mondanivalóját előlegezi meg. A holokauszt kifejezés kontextus nélküli használatát azért vélik problematikusnak, mert Kertész írásainak „interpretációs félreértéseit” eredményezte. A kijelentés igényelt volna némi filológiai igazolást, ennek hiányában nem derül ki, hogy mely értelmezőkhöz vagy művekhez köthető ez az elhibázottnak minősített elemzői gyakorlat. Kétségtelenül igaz viszont, hogy Kertész is elutasítóan viszonyult a holokauszt megjelöléshez,⁷ mindemellett saját munkáit, az általa alkotott kifejezéssel élve, egy új holokausztkulturájának részének tekintette, és a Nobel-díj átvételekor erre apellálva mondta a következőket: „Azt szokták mondani rólam – s ezt hol dicséretnek, hol gáncsoskodásnak szánják –, hogy egyetlen téma: a Holocaust írója vagyok. Semmi kifogásom, bizonyos megszorításokkal miért is ne fogadnám el e számomra kijelölt helyet a könyvtárak erre szolgáló polcán? Hiszen melyik író nem a Holocaust írója ma?”⁸ A fogalomkritika kapcsán mindazonáltal nem jött létre általánosan elfogadott konszenzus, összevetésképp-

pen megemlítendő, hogy Rosenfeld például a 80-as években született munkájában – számba véve a lehetséges alternatív megnevezéseket – úgy fogalmazott, hogy „nincs pontosabb vagy mérvadóbb terminológia, mint a holokauszt kifejezés”.⁹

A szerkesztők joggal feltételezik, hogy Kertész befogadtörténetének hazai alakulását a vészkorszakra vonatkozó magyar társadalmi konszenzus és a közös emlékezetmunka hiánya bizonyosan befolyásolta. Az viszont már korántsem ilyen egyértelmű, hogy erre lenne visszavezethető a recepció „szűkös”, azaz döntően irodalomtörténeti és esztétikai olvasatokat felölelő működése, és e „szűk horizont” következményeit az irodalomtörténetírás maga is megszenvedte volna. Az irodalmi elemzések és kritikák nagy száma nyilván abból az egyszerű tényből fakad, hogy Kertész szépirodalmi munkákat adott közre, amelyek a magyar irodalmi kultúrában találtak visszhangra. És ezzel kapcsolatban feltehetjük a kérdést: vajon miért az irodalomtudománynak kellene hibául felróni, hogy más diskurzusok kutatói nem fedezték fel maguknak az írói életművet, s nem méltatták kellő figyelemre azt? A szerkesztői állásfoglalás szerint a recepcióról alkotott egyoldalú kép mindenesetre elegendő indokul szolgált „egy új értelmezési tartomány megteremtésének reményére”, amely reményt maga a kiadott könyv hivatott valóra váltani. Az irodalmi-esztétikai paradigma meghaladására tett kezdeményezésről előljáróban elmondható, hogy annyiban csak részben sikerült megvalósítani, hogy az íróesztéta Bartók Imre, az irodalomtörténész Schein Gábor vagy az esztéta György Péter szövegei minden különösebb gond nélkül besorolhatók a kritizált diszkurzív gyakorlat keretei közé. A szerkesztői bevezető mindemellett a szerzők méltatását is feladatának érezte, akikről az olvasó többek közt megtudhatja, hogy „kérelhetetlen őszinteséggel” közelítenek témájukhoz, az író személyiségét elemezve „nagy bátorságról és szellemi függetlenségről tesznek bizonyosságot”, illetve egy ez idáig nem létező párbeszédet megteremtő „fordulat” előhírnökei. Szaktanulmányokat közreadó könyvtől, függetlenül a kijelentések igazságtartalmától, némileg szokatlan ez a kevés visszafogottságot tanúsító (ön)értékelés, amely kevés bizalmat látszik mutatni a leendő befogadók értékítélete irányában. A szerkesztői záró mondat mindenesetre nem hagy kétséget afelől, hogy a kötet képes beváltani a hozzá fűzött reményeket, vagyis túllépni az irodalomtörténeti-esztétikai megközelítésmód szűkös horizontján: „Az író hosszú

⁶ „Változatlanul azt gondolom, hogy a Holocaust az európai civilizáció traumája, s e civilizáció létkérdése lesz, hogy ez a trauma a kultúra vagy a neurózis, az alkotás vagy a rombolás formájában él tovább az európai társadalmakban.” KERTÉSZ Imre: *A száműzött nyelv*. Bp., Magvető, 2001, 294–295.

⁷ KERTÉSZ Imre: *K dosszié*. Bp., Magvető, 2006, 84., 86.

⁸ KERTÉSZ Imre: *A stockholmi beszéd*. Bp., Magvető, 2002

⁹ ROSENFELD, Alvin H.: *Kettős halál. Elmélkedések a holokausztirodalomról*. Ford. PEREMICZKY Szilvia, Bp., Gondolat, 2010, 40.

évek óta halott, s munkásságának értelmezése új szemhatárt nyitott meg.”¹⁰ Kertész halála óta hat év telt el, hogy ez mennyire volt régen, ki-ki eldöntheti maga; s bizonyára mindenki így fog tenni a tekintetben is, hogy amit a mondat múlt időben szólva általános érvényű tényként közöl, az ő olvasástapasztalatában is megerősítést nyert-e, azaz számára is megnyitott-e új szemhatárt avagy sem. A következőkben ennek a szempontnak a figyelembevétele mellett az egyes szövegek rövid áttekintésére, kritikai értékelésére vállalkozom.

Rendhagyó módon a kötet elején egy négy versszakból álló költemény olvasható, amely Takács Zsuzsa tollából származik. A költő nem az író munkáiból merített ihletet, hanem Kertészhez kapcsolódó személyes élményeit és emlékeit formálta lírai műalkotássá. A *kaddis* alcímmel ellátott, önéletrajzi hangvételű *Rab-arc* motívumait (például a kutyáktól való félelmet) az ismétlés poétikai eszközével alakította kompozíciós szervezőelvvé, így módon rajzolva meg az író alakját.

Ha a művészet derű és komolyság feszültségéből jön létre, Adorno tétele szerint Auschwitz után már nem képzelhető el többé derűs művészet, mivel példája szükségképpen cinizmusként hatna. A műalkotást fogyasztási terméké degradáló kultúripar működését ezért jellemezheti a derű manipulálása, kiszámított élcélődéssé való meghamisítása.¹¹ Adornóval ellentétben Kertész a „derű pártján állt”, az írás örömeit képesnek tartotta arra, hogy műalkotássá formálja életének élményvilágát, mert, mint mondta, „ha ez a nyersanyag eléggé komornak látszik is, a forma megváltja és öröme fordítja”.¹² A futó összevetésnek Bartók Imre az írói esszé műfajába sorolható szövege ad aktualitást, amely bár címében Kertész szerepfelfogásának elemzését ígéri, de sokkal inkább az irodalom társadalmi funkcióváltozásának ambivalenciái foglalkoztatják. Legfontosabb állítása, hogy Kertésznel a totalitás tapasztalata csak a gyilkosok idegenségét őrzi meg, s ebből fakadóan az életmű hatékonyan képes ellenállni a Kultur-industrie konzumelvárásainak. A gyanúba keveredett modern irodalom gondolatából kiindulva az író radikalizálását a gyanú „totalizálódásában” látja, mondván, az élet totális katasztrófáján belül az írás sem több, mint „szimp-tómaegyüttes”, zavar és irritáció. A levont következtetés, miszerint ezért nincs felmutatható mű az élettel szemben, ugyanakkor aligha tartható, miután az alkotás Kertésznel visszatérően a mű etikai tanúságtételében teljesedik be, ezzel igazolva a „bemocskolódás”, azaz a túlélés szűgyenét.

Bartók elutasítja az írói munka terápiás funkciójának gondolatát is, amelyet egyik szerzőtársa, Radics Viktória viszont cáfol, amikor az Auschwitz traumájából való gyógyulás kísérleteként értelmezi az alkotás szellemi tevékenységét.¹³ Bartók szövegében az egyes regényekről tett megjegyzések közt több érdekes elemzői megfigyeléssel találkozhatunk, amelyek akár hosszabb és alaposabb argumentációt is megérdemeltek volna. Ezek közé tartoznak a *Sorstalanság* elbeszéléstechnikájára jellemző, az események egyidejűsége és a hozzájuk társított utólagos jelentéstulajdonítás közti ellentmondást jelölő anakronotópiáról, a „természetesen” kifejezés használatáról, illetve a hazai irodalmi kontextus hiányáról és a világirodalmi kapcsolódásokról szóló megállapítások. A kissé hangzatos tétel, hogy az életműnek azért nem lehet több olvasója, mert a „nyugtalanító dermedtség”, a „megkövesülés” állapotába jutott, a kultúraüzem sematizáló befogadásmintáinak érvénytelenségére hívja fel a figyelmet.

Az írói korpusz alapos ismeretéről tanúskodik Radics Viktória tanulmánya, amely a Kertész gondolati munkáját fragmentumokban, szegmentált szövegegységekben összefoglaló, az alkotói pályán a *Gályanapló*val kezdődő és *A végső kocsma*ig tartó műveket választotta elemzése tárgyul. Mindenképpen figyelemre méltó a témaválasztás és az újszerű értelmezői megközelítésmód, hiszen a recepcióban mindeddig nem történt hasonló kezdeményezés ilyen jellegű vizsgálódásra. A szerző Sloterdijk *Du mußt dein Leben ändern* munkájából átvett és vezérfonalul használt fogalmak köré építette fel közreadott olvasatát. Nála a kölcsönzött kifejezések közül legfontosabb „exercitium” Kertész spirituális lelkigyakorlatokként felfogott feljegyzéseinek jelölésére szolgál. Az elméleti nézőpont adaptációját mindazonáltal szerencsésebb lett volna komplexebb formában megoldani, az antropotechnikai módszer rövid bemutatásával elkerülhető lett volna, hogy a beemelt filozófiai kategóriák pusztán nehezen behatárolható jelentésű címszavak formájában jelenjenek meg a szövegben. Az olvasó számára ugyanis így nem derül ki, hogy Sloterdijk az exercitiumokon eredetileg az „életben végzett gyakorlatokat” értette, és úgy vélte, ahogy a XIX. századot kognitív értelemben a termelés, a XX. századot a reflexivitás, úgy a jövőt ezek a műveletek fogják meghatározni. Az ember öntermelése eszerint nem az egyén „önmagán végzett munkája”, hanem olyan képességfejlesztő gyakorlatok révén fog végbemenni, amelyek mindig egyazon művelet ismételt elvégzésére irányulnak.¹⁴

¹⁰ GYÖRGY Péter – SCHMAL Alexandra: *Előszó = Identitás, nyelv, trauma. i. m.* (2021), 13.

¹¹ ADORNO, Theodor W.: *Derűs-e a művészet?* Ford. ZOLTAI Dénes = *Uő: A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok.* Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. BÁN Zoltán et al., Bp., Helikon, 1998, 25–26.

¹² KERTÉSZ: *i. m.* (2006), 72–73.

¹³ RADICS Viktória: *Önkínzás, ének. Kertész Imre exercitiumai = Identitás, nyelv, trauma. i. m.* (2021), 124.

¹⁴ SLOTERDIJK, Peter: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik.* Frankfurt, Suhrkamp, 2009, 13.

A tanulmány érdeként mindenképpen meg kell említeni, hogy a Kertész írói szemléletmódját meghatározó egzisztenciafilozófia tárgyalására is kitér. A sloterdijki „ellenálló dacegzisztencializmus” kifejezés azonban nem igazán visz közelebb a magyar irodalomértés elemzői eszköztárából amúgy is hiányzó egzisztencia fogalmának megértéséhez. Az egzisztencialista alaptételnek vélt írói kijelentés, miszerint „egész életünk a hatalmunkon kívül fekszik”, önmagában még nem jelöli az embernek a létehez való azon tárgyfüggetlen, világon belüli faktikus ön vonatkozását, amelyben a „belső önmagálét” („Selbstsein”) mint a véges lenni-tudás alapja létrejön. A konklúzió viszont az egyik legfontosabb összefüggésre mutat rá, amikor a mű testamentáris jellegének fontosságát hangsúlyozza: „Az egzisztencia Kertésznél kiérlelt, kultúrával/tudással átítatott, földúsított tapasztalat, mely a mű által tanúságtétellel formálódik.”¹⁵ S nem lenne méltányos, ha nem említenénk meg, hogy a tanulmány gondos filológiai munkával több releváns problémát (identitás, kultúra, idegenség, alkotás) is körüljár, legsikerültebb fejtegetései a „vertikális feszültségek” számbavételét és a kései pályaszakasz belső ellentmondásainak aprólékos leírását tartalmazzák.

Kertész bölcséleti passzusokban gazdag munkái kiváló terepet kínálnak a filozófiai olvasatoknak, ezek közé tartozik Schmal Dániel világos vonalvezetésű írása is. Az idegen mint a legkülönfélébb diskurzusok tárgya egyike a kortárs gondolkodás nagy témáinak, amellyel kapcsolatosan Derrida mutatott rá arra, hogy a görög kultúrában névvel bíró társadalmi szereplőként a xenosz mint a jog alanya a város törvényes rendjén belül jött létre, akit ezért fontos leválasztani a poliszon kívül, a teljesen kizárt pozíciójához rendelt vad, törvényen kívüli, abszolút más fogalmairól.¹⁶ Schmal inkább az idegenségtapasztalat felől közelíti meg a témát, s problémafelvetése kapcsolódik az előző szöveghez, miután az idegenség eredetére Kertésznél az „én egzisztenciális helyzetét leíró „ontológiai tériszonyban” mutat rá. A szerző külön hangsúlyozza az idegenség kora gyerekkorban történő első jelentkezését, amelyhez meg látása szerint a holokauszt utólagos tényezőként azzal járult hozzá, hogy „nem sejtett mélységben” tárta fel annak lényegét: a tettesek és áldozatok cselekvő emberi részvétele még kendőzetlenebbül leplezte le a világ igazi arcát. A szöveg pontosan rekapitulálja Kertész felfogását, amikor úgy fogalmaz, hogy ez a megpillantott igazság csak a művészet eszközeivel történő újjáteremtésén keresztül őrizhető meg a holokauszt emlékezetben. A további fej-

tegetések mégis némi hiányérzetet keltenek, az alkotó és műve közt megképződő idegenség vonatkozásában nem viszik tovább a gondolatmenetet, és ugyanez mondható el az identitásképzés részletes értelmezéséből kimaradó tanú szerep analiziséről. A túlélés szégyene és a szabadság között tételezett konstitutív dichotómia ennél fogva épp azzal a megkerülhetetlen belátással marad adós, hogy Kertész hite szerint az emberi szabadság eléréséhez a szellemi alkotómunka szűk ösvényének következetes végigjárása vezet el. A tanulmány a bevezetett komplementer ellenfogalmakat a mítosz és a szakrális nyelv közti viszony tisztázására használja fel, megmutatva, miként lehet a hiányzó Isten a negatív bizonyosság transzcendentális fundamentuma. S joggal húzza alá a mítosz és kultúra közt Kertész írásaiban valóban fellelhető szoros érintkezést, a jelzett és közvetlen átvételként feltüntetett nietzschei hatást illetően ugyanakkor a kritikai mozzanat is figyelmet érdemel. Az író életének sorsfordító eseményét *A tragédia születése*re utalva úgy összegezte, hogy „ez a dionüszoszi élmény, a szabad individuum önfeladása a tömeg rituális őrjöngése közepette”¹⁷ mindent eldöntő és felülírhatatlan egzisztenciális tapasztalat volt számára. A dionüszoszi mint a „tömegbe való beleveszés részeg gyönyöre”¹⁸ azonban Kertésznél nem követendő példaként, hanem épp ellenkezőleg, a distancia megtartásának, a „csábító vonzás” leküzdésének imperatívuszaként nyerte el negatív értékdimenzióját.

Mártonffy Marcell az Auschwitz utáni teológia felől vállalta Kertész munkáinak újraolvasását. Módszertani szempontból üdvözlendő, hogy a többi írástól eltérően nem maradt meg az értelmezési hagyományról leválasztott életmű privát értelmezésének igényénél, hanem a recepcióval folytatott érdemi párbeszéd keretében fejtette ki álláspontját. Kiinduló tézisének erős kritikai felhang kíséri, amikor úgy fogalmaz, hogy az európai szabadság szubjektuma mint az antropodícea abszolútuma óhatatlanul Auschwitz cinkosává vált, amikor az immanens istenség szerepében tetszelegve jó és rossz megkülönböztetések magáénak tulajdonította az erkölcsi döntőbíró jogkörét. A világ állapotáról és az ember helyzetéről szóló, hasonlóan általánosító kijelentések kapcsán nehéz elkerülni, hogy a diskurzus ne maradjon meg egy túlzottan leegyszerűsítő valóság-leírás szintjén, *Az árnyék abszolútuma* szerencsére a folytatásban elkerüli ezt a csapdát. A holokauszt vonatkozásában az alászállás és felemelkedés parabolaívéből kirajzolódó üdvtörténeti séma érvényességét a szerző sze-

¹⁵ RADICS: i. m. (2021), 135.

¹⁶ DERRIDA, Jacques: *Az idegen kérdése: az idegentől jött*. Ford. BOROS János, ORBÁN Jolán = *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Szerk. BICZÓ Gábor, ford. BOROS János et al., Debrecen, Csokonai, 2004, 11–29.

¹⁷ KERTÉSZ Imre: *A végső kocsmá*. Bp., Magvető, 2014, 11.

¹⁸ KERTÉSZ: i. m. (2002), 21.

rint azonban nem az említett, elhibázott antropológiai látószög, hanem a népiertásban megtapasztalt szenvedés felmérhetetlen volta kezdi ki. Kertész valóban tartózkodott attól, hogy szótérológiai távlatba helyezze Auschwitz kérdését, ugyanakkor az emlékezetmunka terhet magára vállaló írást nem csupán egy új, kifejezetten etikai jelentőséggel bíró kultúra megalapozására tartotta képesnek, hanem a szellem útján elérhető, katarzisként megtapasztalható jóvátétel elérésére is.¹⁹ A túlélő tisztában van vele, hogy életben maradása igazolhatatlan az áldozatokkal szemben, létezésének szégyenére kizárólag az írásban keres egzisztenciális igazolást, az irodalmi műalkotás ezért részben a Mártonffy által tárgyalt ima műfajához lesz hasonlatossá. Az elemzett zsidó gyászima mellett ugyanakkor a keresztény hittapasztalat is tetten érhető Kertész-nél, ez nem csupán a *Jegyzőkönyv*nek a Miatyánkából vett mottójában, de a konfesszió sajátos értelmezésében is visszaköszön: „mi már semmiben sem hiszünk, hacsak [...] egyes-egyedül a gyónás erejében nem”.²⁰ Nem csupán hiánypótló, de meggyőző is Pilinszky és Kertész komparatív elemzése, amely az evangéliumi művész ünnepélyes mélypontja és a zsidó író etikai nullpontja, a teremtmény képzelet és az esztétikai képzelet fogalmai mentén történik meg. A teológiai gondolkodás számára viszont épp a holokausztt tette megkerülhetetlenné, hogy ezzel az etikai nullponttal elsősorban Isten hiányaként vagy nemléteként vessen számot. Bár a tanulmány záró részében szereplő *Kaddis*-olvasat több érdekes szempontot is felvet, az Auschwitz képében megnyilatkozó apaisten kapcsán nehezen indokolható, hogy miért éppen a Kertész által egyébként soha nem tárgyalt képtilalom jelentené a kapcsolódási pontot a teológiához.

Bár Schein Gábor a nevetést állította kutatása középpontjába, írásában Kardos György és Moldova viszonyának jellemzésétől az *Én, a hóhér* rövid elemzésén keresztül egészen az író bünfelfogásáig bezárólag több kérdést is érintett. Kertész legendás nevetéséről, amelynek „nyerítés az apja, hahota az anyja” (Esterházy Péter) többen írtak már, de Földényi F. László volt az első, s talán ez idáig az egyetlen, aki ezzel kapcsolatban felhívta a figyelmet a *Kaddis*-ban szereplő *A nevetés* című megíratlan, fiktív regényre.²¹ Schein szintén ezen szöveggel nyitja elemzését, felstilizált állítása mellett – miszerint azt nem csupán a *Kaddis*, hanem az egész életmű „belső tükréeként” kellene kezelni – kevés érvet sorakoztat fel ahhoz, hogy meggyőzze igazáról az olvasót. A rövid idézetkommentár csak nagy vonalakban ad képet a monológáról, már csak ebből

fakadóan is nehéz lenne a teljes írói korpusz mise en abyme-jét belelátni. A *Kaddis* egyébiránt megelégszik *A nevetés* toposzával, egy keresztény neveltetésben részesült zsidó író „hazájától való felszabadulásának” kurta összefoglalásával, aki a zsidótörvények után megkönnyebbülten veszi tudomásul, hogy többé nem kell képmutatónak viszonyulnia zsidógyűlölő ismerőseihez, illetve kényszerű szimpátiával a zsidókhoz: „Most már tiszta szívvel megvetheti, akiket megvet, és nem kell többé szeretnie, akiket nem szeret. Szabaddá lett, mert nincs többé hazája.”²² Schein legfontosabb megállapításai a szövegben az áldozatszerep interpretálásához kapcsolódnak. Az *Én, a hóhér*hez fűzött észrevételeiben pontosan rögzíti, hogy a magányos egzisztencia döntéscentrikus erkölcsé szükségképpen feltételezi az áldozatnak járó jóvátétel elutasítását. Ennek egyenes következménye, hogy az áldozat és hóhér felcserélhető szerepkettőse mint két ellentétes véglet egzisztenciális értelemben az ember azon elidegenedett állapotát reprezentálja, amikor egyik helyzetben sem saját önmaga, hanem személytelen akárhiként cselekszik. Primo Levi kapcsán Agamben is hangsúlyozta a táborapasztalat azon vonását, hogy létezett egy „szürke zóna”, amelyben a hóhérok bármikor áldozatokká válhattak, és fordítva.²³ Hasonlóan fontos belátás, hogy a regényszereplők karakterét alapjaiban határozza meg a társadalmi integráció hiánya, a kollektívummal szembeni lázadó attitűd, amelyben a totális állam úgy jelenik meg, mint a személyes szabadság zálogaként felfogott egzisztencia felszámolására törő hatalom. Kiegészítésképpen talán annyit nem felesleges hozzátenni, hogy közösség és egyén viszonyát épp a szövegben jelzett „saját” egzisztenciafilozófiai interpretációja tisztázhatta volna érdemben, mert a totális állam önépítő logikája aligha hasonlít az emberi egzisztenciához minden nem saját kizárásában, ahogy azt a szerző véli. Az állami tömegsors mint a funkcionális ember sorstalan létformája egzisztencia nélküli, azaz eleve nem ismeri saját és idegen megkülönböztetését. A tanulmány talán legérdekesebb fejezetét a német emlékezetmunka történeti alakulásának, a kizárólagos tettes szerep, az általa implicált zsidó áldozatszerep és a hóhér-áldozat viszonyát boncolgató írói munka kontextusba helyezése jelenti. A legmeglepőbb állításában viszont arra utal, hogy Kertész ugyan a holokausztt írójának tekinthető, az író megértésében a zsidóságot ért genocídium – a holokausztt intézményesült nyilvános emlékezetrituáléi és a körülötte zajló emlékezetpolitikai viták miatt – inkább akadályt jelent, mintsem az értelmezés mellőzhető történeti

¹⁹ Uo.

²⁰ KERTÉSZ Imre: *Jegyzőkönyv*. Bp., Magvető, 1992.

²¹ FÖLDÉNYI F. László: *Nevetés = Uő: „Az irodalom gyanúba keveredett”*. Kertész Imre-szótár. Bp., Magvető, 2007, 218–220.

²² KERTÉSZ Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Bp., Magvető, 1990, 105.

²³ AGAMBEN, Giorgio: *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú. Homo sacer III.* Ford. DARIDA Veronika, Bp., Kijarat, 2019, 13., 16.

feltételét. A tanulmány végezetül a karkai bűnállapotból kiindulva az írói bűnfelfogás magyarázatára tett kísérletet, amellel érvelve, ha a jogi és erkölcsi szempontból vétkes ember bűnében a saját bűnös voltunkra ismerünk, szükségképpen meghaladjuk a bűn jogi-erkölcsi paradigmáját, s az így megképződő „önmagának elegendő én” válhat a kultúra alapzatává. Kertész holokauszt-kultúra-konceptiójának azonban mindkét fontos ismérve, etikai és traumatikus jellege is az emberélet ellen elkövetett sajátos bűncselekménytípusból, a kultúraalapító eseményként definiált apagyilkosságból származik.²⁴

Kertész utolsó éveiben tett megnyilatkozásai sok vihart kavartak, ezek sorában a legvitatottabbak az iszlámot ért kritikai megjegyzései voltak. Sipos Balázs figyelemre méltó tudományos apparátussal és átfogó elméleti perspektívából fogott neki a probléma kifejtésének, s a muzulmán-kérdés beemelésével nem csupán eredeti kérdésirányt nyitott meg a recepción belül, de az író problematikus kijelentéseinek értelmezéstávlátat is képes volt szélesebbre vonni. A szerző kiinduló tézise szerint a kortárs biopolitikai-teológiai horizont felől szemlélve az európai kultúrában mára az arab, a muzulmán vette át az üldözött közösségnek azt a pozícióját, amelyet korábban évszázadokon keresztül a zsidóság foglalt el. Ez az álláspont aztán a szövegben Anidjar értelmezésekor módosul, ahol a zsidó mint a belső, az arab mint a külső ellenség megtestesítője jelenik meg; ez a jelentésváltozás a későbbiekben sem nyer magyarázatot. Mindennek a zsidó-arab viszony tisztázása tekintetében van jelentősége, különösen, mivel a szöveg meglehetősen félreérthető kritikai állítással él, mondván, azért „helyezik a veszélyeztetett pozíciójába a zsidót, hogy kimondott-kimondatlan célpontnak tehesse meg az arabot, a muszlimot, a muzulmánt”.²⁵ Az antiszemitizmus elleni fellépést ebben az értelemben tehát kimondva-kimondatlanul nem csupán automatikusan arabellenesnek kellene felfogni, hanem olyan politikai gyakorlatnak is kellene látni, amely a muzulmánok helyét rögzítve a terrorrelhárítás „célpontjaként” jelöli ki... A biopolitikai-teológiai alapon megképzett európai identitás-diskurzus képezi tehát a háttérret Kertész kirekesztő állításainak értelmezéséhez, és ennek legfontosabb vonatkoztatási pontját a holokauszt jelenti. S ezzel kapcsolatban vetődik fel a tanulmány legfontosabb kérdése: vajon a koncentrációs táborokban muzulmánoknak hívott élőhalott rabok megnevezése éppúgy visszavezethető-e az európaiak arabellenes előítéletességére, ahogy az öngyilkos musz-

lim merénylő orientalista képzetének esetében. A táborbeli muzulmán figurájának felfedezése elsősorban Agambennek köszönhető, de Sipos nem elégszik meg az olasz gondolkodó értelmezésének bemutatásával, hanem széles körű és alapos áttekintést ad a kérdés különböző megközelítéséről. A témát feldolgozó idegen nyelvű szakirodalmi munkák példás összefoglalása mellett külön is ki kell emelni, hogy a DEGOB-jegyzőkönyvek kapcsolódó elemzése nem csupán a holokauszt magyar kutatásához jelent komoly hozzájárulást, de megteremti a lehetőségét a magyar holokauszt-túlélők muzulmánleírásainak a nemzetközi tudományos diskurzusba történő beemelésére is.

S mindez Kertész muzulmánról megfogalmazott gondolatairól is elmondható, amelyet külön is indokol az a tény, hogy a *Sorstalanság* eredetileg a *Muzulmán* címet viselte. Bár a szerző értő és körültekintő olvasatát nyújtja a regény muzulmánábrázolásának, mindenképpen jelezni kell, hogy a kérdés tisztázásához mégsem ez jelenti a legfontosabb támpontot. Kertész publikálatlan hagyatékában fellelhető ugyanis egy 1965. március 19-re datált feljegyzés, amely a legfontosabb dokumentuma a muzulmánról vallott elképzeléseinek. Ebben az író a teljes fizikai leépülést követő pusztasági vegetálással kapcsolatosan nem csupán az önfeladás „beteges gyönyörűségéről”, a külvilágnak a fájdalomra redukálódó érzékeléséről, a teljes önmagába húzódásról és a test anyagcseréjének kontrollvesztett működéséről ír, hanem egy csodás belső tapasztalat átéléséről is: „A muzulmán nem szenved. A muzulmán csodás belső élményeken megy át, csak nem tud róla. Ha egyszer felépül, és ismét emberré változik vissza, ez az emlék gyakran megkísérti, és nem vallja be önmagának, hogy megmozdult benne valami tilalmas nosztalgia. Ember soha nem lehet közel annyira önmagához és Istenhez – talán helyesebb lenne inkább Buddhát mondani. A »ki-alvás«, a nirvána itt úgyszólván a maga laboratóriumi tisztaságában tanulmányozható. A szent emberért két-három hét múlva eljön a halál, minden külső beavatkozás nélkül is. Nem fáj. Ellenkezőleg, édes és beteljesítő, mint a hajnali álom.”²⁶

A szövegben Kertész a muzulmánt többek közt az emberi létmód legmagasabb rendű megnyilatkozásaként jellemzi, aki elérte a nirvánát, és olyan közel került Buddhához, mint senki más. Mindez azért különösen lényeges, mivel a muzulmánállapot buddhista, azaz nem ábrahám-ita, hanem az indiai kultúrkörhöz tartozó kategóriákkal történő jellemzése alapjaiban kérdőjelezi meg Sipos kon-

²⁴ KERTÉSZ Imre: *Hosszú, sötét árnyék. Magyar-zsidó együttélés konferencia 1991 = Európa nyomasztó öröksége*. Szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Európa, 2008, 60.

²⁵ SIPOS Balázs: *Sonderberg bűne = Identitás, nyelv, trauma. i. m.* (2021), 174. (Kiemelés az eredetiben – H. P.)

²⁶ KERTÉSZ Imre: *Lét és írás = Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Alapítvány, Kertész Imre Intézet, Kertész Imre-hagyaték*, 27/8. t. 4–5.



Kertész Imre
Nobel-díjas író
művei a Kertész
Imre Intézet
új székházában,
a VI. kerületi
Benczúr utcában
a megnyitó
napján,
2020, Budapest,
Máthé Zoltán
© MTI

cepcióját, mivel a muzulmán ebben az értelemben nem illeszthető be az európai identitáskonstrukció kirekesztő arabellenes nézetrendszerébe. Erre már csak azon oknál fogva sem alkalmas, mert nem pusztán a megvetendő élő-halott megbélyegzésére szolgál, hanem pozitív jelentést is magában hordoz, amikor egy megvilágosodásszerű, kivételes vallási élményt megélő személyt nevez meg. Az eredetileg „elfűjni” jelentésű nirvána fogalma a buddhizmusban a kozmikus illúziótól (mája) való megszabadulással, a tűz kihunyásával elérhető abszolút létmódot jelöli, amely végérvényesen felszámolja az újraszületések körforgását. Kertésznel értelemszerűen nem ez jelentésspektus érvényesül, de a halál ebben a vonatkozásban sem szenvedésteli exitusként, hanem a „hajnali álom” beteljesülésének hordozójaként jelenik meg. A hajnali álom leleplezi a muzulmánhelyzet végességét, amely azonban Kertésznel – s ez kulcsfontosságú mozzanat – nem a halálban végződik, mivel megszakítja a túlélés kényszere. A túlélés integrálja magába a nirvána élményét, s részévé teszi a holokauszttal egzisztenciális tapasztalatának. A kertészi túlélő

megőrzi magában a muzulmánlét emlékét, amely a sors-talan tömeghalál fenyegető alakjában egész életén végigkíséri. Amikor legyűrte magában a boldog halál illúzióját, Kertész túllépett a valóságtapasztalatnak ezen a szintjén, s a fikcionalás értelmezői munkája révén kiemelte azt az immanenciában elfoglalt, a „hajnali álom” némaságába zárt létállapotából: „Az áttűnés a valóságból a fikcióba, mint már említettem, akkor történt, amikor nekifogtam a regénynek. Addig a tények, ahogy te mondod: a valóság némán nyugodott bennem, akár egy hajnali álom, amit elmos az ébresztőóra csengése. Problematikussá ez a valóság akkor válik csak, ha értelmezed, vagyis ha megpróbálsz kiemelni a homályból: ebben a pillanatban átlátod képtelenségét.”²⁷ A *Sorstalanság* fejlődési narratívájában ezért a muzulmántapasztalat nem a megismerésfolyamat lezáró, hanem csak a fordulópontot jelentő állomását jelenti. S kiegészítésképpen érdemes utalni rá, hogy a muzulmán és a nirvána összekapcsolása korántsem példa nélküli a holokausztirodalomban, hiszen a tanulmányban elemzett *Szükséges halott* (*Le mort qu'il faut*) című Semp-rún-regényben szintén hasonló ábrázolásmóddal találkozhatunk: „A muzulmánok túl vannak ezeken a fogalmakon: túl vannak az életen, túl a túlélésen. Minden erőfeszítésünk, hogy megmaradjunk, jól tartsuk magunkat, számukra összeférhetetlennek kell tünnie. Éppúgy nevetségesnek is. Mi értelme van? A muzulmánok már máshol vannak, a nirvána egy sorvadásos fajtájában lebegnek, a puha semmiben, ahol minden érték megszűnik, ahol csak az életösztön tehetetlensége – egy halott csillag pisllákoló fénye: kimerült lélek és test – készteti még mozgásra őket.”²⁸ Összegzésképpen tehát azt láthatjuk, hogy a holokausztirodalomban a tábori muzulmán figurájának leírása olyan távol-keleti, a buddhizmus spirituális megvilágosodását kifejező elemet tartalmaz, amely nem csupán a tanulmány szerzője által felvázolt, a muszlim terroristákig vezető nyugati ellenségképen, hanem az antikvitás és a zsidó-keresztény kultúra kettős pillérén nyugvó európai közösségi identitás határain is messze túlmutat.

Talán nem túlzás kijelenteni, hogy a kortárs emlékezet Kertészt elsősorban mint a szemtanú nemzedék reprezentatív íróját őrizte meg, írásainak fontos poétikai ismertetőjegye, hogy a koncentrációs tábor megjáró holokauszttúlélő hangja szólal meg bennük. Miközben az életmű igazságigényéről leválaszthatatlan az autobiografikus hi-telesség, az egyes művek művészi megformáltságuknál

²⁷ KERTÉSZ: i. m. (2006), 89.

²⁸ A muzulmán elemzéséhez lásd JANION, Maria: „Ha látszólag egészen másról beszélnek, akkor is Auschwitzról beszélnek”. Ford. PÁLYI Sándor = *Múlt és Jövő*, 2009, 1. sz., 13.

„Les Musulmans sont au-delà de ces notions: au-delà de la vie, de la survie. Tous nos efforts pour nous tenir ensemble, pour bien nous

tenir, doivent leur paraître incongrus. Dérisoires même. À quoi bon? Ils sont déjà ailleurs, flottant dans une sorte de nirvana cachexique, de néant cotonneux, où toute valeur est abolie, où seule l'inertie vitale de l'instinct – lumière vacillante d'une étoile morte: âme et corps épiusés – les fait encore bouger.” SEMPRÚN, Jorge: *Le mort qu'il faut*. Paris, Gallimard, 2001, 33.

fogva mégsem sorolhatók be a holokauszt szépirodalmi értékkel nem rendelkező önéletrajzi szövegei közé. Többek közt ez a dilemma foglalkoztatja György Pétert is, aki írásában Kertész munkásságának a holokausztirodalomhoz való viszonyát értelmezi. Legfontosabb és egyben legvitathatóbb premisszája szerint félreértésen alapul az a kanonizációs stratégia, amelynek eredményeként Kertész műveit a vészkorszak irodalmába sorolták be. Úgy véli, hogy a zsidó identitást feldolgozó *Kaddis* kivételével *A kudarcnak* és a *Sorstalanságnak* sincs helye ebben a műfajban; ha ezt az olvasásmódot érvényesítjük, utóbbi regény kapcsán olvashatatlanra válik „a szöveg értelemszerű adása és a személyes tapasztalat közti szoros kapcsolat megőrzésének problémája”.²⁹ Mivel a szerző nem definiálja, mit ért holokausztirodalom alatt, ezért csak következtethetünk arra, hogy a kifejezéssel a maradandó művészi értékeket nélkülöző, „pontosságra törekvő dokumentum-szövegeket”, a világháború lezárását követő kritika által csak „élményirodalomként”³⁰ megnevezett életrajzi beszámolókat, valamint a zsidó önazonosság kérdését feldolgozó prózai munkákat jelöli. Az értelmezői eljárás kapcsán mindenesetre megválaszolatlan marad a kérdés, hogy mi indokolná voltaképpen mindazon epikai művek kizárását a holokausztirodalom köréből, amelyek művészi kompozíció részeként teszik epikai ábrázolás tárgyává a náci népiertást, ahogy történik ez például a *Sorstalanság* esetében. A tanulmány mindazonáltal több, közvetlenül 1945 után megjelent, a vészkorszak témájáról szóló magyar epikai alkotásra felhívja figyelmet, emellett külön fejezetet szentel a francia holokausztirodalom példáinak (Rousset, Cayrol, Antelme, Delbo, Tillion) bemutatására. A Kertészről szóló első, az *Én, a hóhérról* szóló fejezet valóban informatív részei sajátos módon a lábjegyzetekben olvashatók,³¹ miközben a fő szövegben a mind stílusban, mind gondolatilag elnagyolt elemzői beszéd mód helyenként zavarba ejtő gondolatmeneteket eredményez.³² Az író zsidó identitásának magyarázata az alapvető tények

rögzítése mellett viszont jogos és találó kritikát fogalmaz meg Kertész önmeghatározásának ellentmondásos voltáról, amelyben a nemzeti irodalomról és az anyanyelvről leválasztott, Celan és Kafka nevével fémjelzett és a zsidóság kiirtását elbeszélő közép-európai zsidó irodalomhoz tartozónak vallotta magát. Az identitás meghatározás különböző, egymást keresztező nyelvi, állampolgári, kulturális, származási, familiáris, etnikai, nemzeti stb. regiszterei mellett Kertész esetében a legfontosabb – az író szakmai identitása – ugyanakkor még továbbra is jövőbeli értelmezőjére vár.

Ha zárasképpen összegezni próbáljuk az olvasottakat, ehhez az előszóban megfogalmazott, egy új szemhatár megnyitását deklaráló kijelentésre kell visszautalnunk. Anélkül, hogy az egyes szövegek szakmai teljesítményét megkérdőjeleznénk, a szerkesztők által beharangozott háttértörténeti fordulat kíváncsián a kötet nem feltétlenül képes megfelelni. Mert bár kétségtelenül integrál új elméleti nézőpontokat, felvázol meggyőző értelmezéseket, a végeredmény mégis részleges érvénnyel bír, ennél fogva inkább csak hangsúlyában módosítja és sokszínűségében gazdagítja, mintsem alapjaiban átformálja a Kertész-életműről mára kialakult képet. Ami, tegyük hozzá, önmagában sem kevés, s egyes írások bizonyosan képesek lesznek megszólítani a valódi párbeszédre, termékeny vitára invitálni jövőbeli olvasóikat. Az *Identitás, nyelv, trauma* az utóbbi évek recepciójának tendenciájába illeszkedik, amennyiben az irodalmi művek elsősorban nem formai megalkotottságukban, esztétikai önértékükönél fogva, hanem egyéb diskurzusok összefüggésében képezik vizsgálat tárgyát. Mindez azonban nem takarja el, sőt bizonyos szempontból csak még markánsabban érzékelhetővé teszi, hogy Kertész írásaiban az individuum a saját sors visszaszerzésén keresztül miként tesz szert arra a kikezdetlen jelenlétre, amelynek egzisztenciális igazságát művei mint a holokauszt mindmáig megkérdőjelezhetetlen tanúságtételét mutatják fel.

²⁹ A szerző különböző argumentációval három alkalommal is megismétli téziséit. GYÖRGY Péter: *A Sorstalanság mögött = Identitás, nyelv, trauma. i. m.* (2021), 264–265., 268., 278.

³⁰ KISANTAL Tamás: *Holokausztirodalom Magyarországon = Aetas*, 2016, 4. sz., 124.

³¹ A témához lásd NÉMETH Tamás: *Lót-variációk. Adalékok egy Kertész-téma természetrajzához = Pannonhalmi Szemle*, 2017, 1. sz., 92–99.

³² A kritikát alátámasztandó egy rövid idézet a szövegből: „Kertész éles szemmel vette észre, hogy a *Sorstalanság* vége épp azt a költői prózát teremti meg, amelyet – minden okkal – oly nagyra becsült Beckett *Molloy* című regényében, különösképp a második rész nyitányának a zárlat-

beli megismétlésében és átírásában. »Akkor visszamentem a házba és leírtam: Éjfél. Az eső veri az ablakot. Nem volt éjfél. Nem esett.« Az utolsó mondatok jelentésének, jelentőségének kérdése akkor is döntő, ha »mindössze« egy költői fordulatról van szó. S persze: költészet és valóság kérdése mindez. A koncentrációs táborok boldogsága megfeleltethető az éjféle esőnek (!) Valójában az igazi rémületet vagy megdöbbenést a legutolsó mondat okozza. »S ha csak magam is el nem felejttem.« Kertész – lenyűgöző egyszerűséggel, másképp: elháríthatatlan kiszámítottsággal – a táborból hazatért egykori önmagát használja (!), a vele is megtörténteke is utal.”

Mi járhatott a festegető Csontváry fejében?

Fodor Zoltán tanulmányai – ezeroldalmi művészeti szamizdat

Egy ismeretlen kutató három albumával gyarapodott a gazdag Csontváry-irodalom. Bennük a szerző, Fodor Zoltán tizenöt év munkáját összegezte. A trilógia magánkiadásban jelent meg, könyvesboltokban nem kapható, főbb könyvtárakban és a világhálón érhető el. A kötetekhez szorosán kapcsolódik a szerző további hat, e témakörben publikált tanulmánya. Jelen írásom elsődleges célja a kilenc mű vázlatos bemutatása a figyelem felkeltése érdekében. Az egyes művek eredeti megjelenésük időrendjében követik egymást.¹

Konstantinápolyi képeslap

A Csontváryval kapcsolatos kétkedések, rágalmak kedvelt formája az, hogy a festő szóban, írásban tett kijelentéseit megkérdőjelezzék, ezáltal végső soron őt szinte hazugnak, csalónak kiáltják ki. Így járt festőnk azzal a postai képes levelezőlapjával is, amelyet Konstantinápolyból a Japán kávéház művészeinek küldött. Ezen Molnos Péter művészettörténész osztrák–magyar postabélyeget ismert fel. Leleménye dicséretes, de az erről tudósító megjegyzése már beleillik abba a többek által hangoztatott vélekedésbe, hogy Csontváry – saját állításai ellenére – talán nem is utazgatott, otthoni műtermében, képeslapokról másolta egyes képeit. E hangzatos tézisekkel szemben Fodor bebizonyította: Konstantinápolyban abban az időben a város térképén is azonosítható osztrák–magyar postahivatal működött, saját bélyegeivel és bélyegzőjével. Valamint még további huszonnégy városban is a Földközi-tenger e táján. Fodor Zoltán írása perdöntő, Csontváry nem csalt.

Kiállítás, album 2015-ből

Fodor tanulmányában elemzi a 2015. évben rendezett budavári Csontváry-kiállítást és az ebből az alkalomból megjelent Csontváry-albumot. Mindkettő Gulyás Gábor esztéta munkája; a könyv és a kiállítás tájékoztató tablói-nak szövege azonos. Hetvenhárom oldalnyi munkájában Fodor összesen hatvan kritikai megjegyzést tett.

Fontos Fodornak az az első felvetése, hogy művészeti közéletünket is beárnyékolhatják a hazai műkereskedelem egyes új, negatív vonásai. Majd sorra veszi a technikai-műszaki problémákat, a helyiségek alkalmas vagy alkalmatlan voltát, a képek eszmei rendjének fogyatékoságait, a képek elrendezését és megvilágítását, a nézők informálásának gondjait, a látogatók fülhallgatóinak működésavarait, a katalógusban a képek méretének pontatlanságait, az információkban előforduló tárgyi tévedéseket, a sikerületlen tipográfiát, a szabadon kezelt „idézeteket”, néhány cáfolható állítást, fontos életesemények negligálását, a bizonyíthatatlan „rokonságot” egy norvég festő műveivel, más-tól kölcsönzött adatok szabad kezelését, a „mozgó” kifejezés értelmezését (bár Fodor ebben talán túlbonyolítja magyarázatát), a képeken ábrázolt „romok” vitatható értelmezését, Csontváry iskoláinak és indulásának hibáit, dátum elírását, bizonyíthatatlan állítást Böcklinnel kapcsolatban, tetszetős, feltűnést célzó értelmezést Csontváry és a nők viszonyában, szenzációsnak tűnő, de jogosan kétségbe vonható spekulációt Isadora Duncan táncosnővel kapcsolatban.

Lehetséges, hogy Fodor véleménye esetenként vitatható, mint ahogy túlzott igényessége is. De Csontváry talán megérdemelné, hogy tiszteletünket érzékeltető pe-

¹ FODOR Zoltán írásai Csontváryról: Csontváry utazásai = Budapesti Könyvszemle, 2010, 1. sz., 72–73.; „...Neve, ha van, csak áruvédjegy...” Néhány gondolat a 2015-ös budapesti Csontváry-kiállításról és a tárlat katalóguskötetéről. Medgyesbodzás, a szerző kiadása, 2015; „A rejtőzködő műértő” I. Gondolatok Molnos Péter Csontváry-albumáról. Medgyesbodzás, a szerző kiadása, 2015; „A rejtőzködő műértő” II. Gondolatok a Csontváry-életmű kapcsán. Medgyesbodzás, a szerző kiadása, 2015; „Néztek, de nem láttok.” Néhány Csontváry- és Raffaello-kép kompozíciójának szerkezeti elemzése. Medgyesbodzás, a szerző kiadása, 2016; Politikai tájképek. Csontváry 1905-ben készült jeruzsálemi művei

= Műértő, 2018, 12. sz. – 2019, 1. sz., 10–11.; Csontváry groteszk ideája. Zrínyi allegorikus szigetvári kirohanása = Magyar Szemle online, 2019. október 1. https://magyarszemle.hu/online_irasok/cson-tv-ary-groteszk-idea-1000; A legnagyobb magyar diadala. Csontváry Hunyadi-festményének allegorikus értelmezése = Műértő, 2020, 4–5–6. sz., 10–11.; Az Akropolisz levegője. Csontváry „eszmeérzőkítő” athéni művei = Műértő, 2020, 8–9–10. sz., 10–11.;

dantériával, nem pedig pongyolasággal bánjunk vele. Érveire alapozva Fodor végül alaposan elveri a port a kiállításon is, a köteten is. Ezt a véleményét is lehet vitatni, végszavát azonban elfogadhatjuk: célja az volt, hogy kritikájával segítséget nyújtson későbbi kiállítások rendezőinek és a Csontváryról író szerzőknek.

A trilógia első kötete

A kötet 488 oldal szöveget tartalmaz, benne nem kevesebb, mint 2437 (!) lábjegyzet, 193 szöveg közti képet.

Két ismert művészettörténész, Molnos Péter 2009-ben megjelent Csontváry-albumában és Perneczky Géza Csontváry-tanulmányaiban Fodor Zoltán sajátos jelenésre figyelt fel. Mindkét szakember egyes mondataival dicséri, másokkal kritizálja, végül is egészében inkább lebecsüli a festőt, de burkolt módon. Fodor két kötetének ezért adta *A rejtőzködő műértő* címet. Alapos, körültekintő munkájának igényességére utal, hogy albuma mellett Molnos korábbi doktori disszertációját is elemzi.

Bíráló szavait megelőzve mindenekelőtt a könyv értékeit, szerzője érdemeit méltatja. Ez a rokonszenvet keltő megoldás azt hirdeti: szándéka szerint olyan bíráló ő, aki tárgyat előítéllettől mentesen, elfogulatlanul elemzi. Értékeli Molnos újdonságnak számító munkáját, azt, hogy felkutatta Csontváry számos festményének helyszínét. Ezáltal korrigálni, illetve pontosítani lehetett több festmény témáját, címét. Sajnos Fodor nem emeli ki Molnos talán legszebb fegyvertényét, amidőn egy régóta hamis-

nak, illetve kétségesnek véleményezett fiatalkori Csontváry-önarckép hitelességére talált bizonyítékot.

Ha lapozzuk Fodor e kötetét, vállalásának furcsasága azonnal szembeötlő. Molnos albumának bírálói kívánt szöveges része 69 oldalt tesz ki. Ha ebből leszámítjuk a 64 szöveg közti képet, nem marad még 50 oldalnyi szöveg sem. Hasonlóképpen, ha Fodornak Molnos művét értékelő kötetének összesen 488 oldalából leszámítjuk a 193 szöveg közti képet, hozzávetőleg 350 oldalnyi szöveges rész marad. Ekképpen a bírálat legalább hétszer nagyobb terjedelmű a tulajdonképpeni célpontjánál. Tehát a bírálónak az apropóként, vezérfonalként szereplő Molnos-kritika mellett a tárgyalásba egyéb témákat is bele kellett vonnia. S valóban, a kötetben Fodor a Csontváry-életmű szinte összes kérdését sorra veszi, az irodalom minden jelentős elemzőjét felsorakoztatja, ismerteti, szemelvények kiválasztásával idézi.

Fodor előremutató alapelve és gyakorlata a következő: ha Csontváry festményeit mélyebben akarjuk érteni, nem elég a képeket nézni és a festő közléseiből kiragadni és idézni egy-egy mondatot. Szükséges alaposan elmélyedni Csontváry írásaiban, az információkat megszűrve, azokat kritikusan elemezve, majd szintetizálva. Továbbá hasznos felkutatni, elemezni, idézni azokat az ebből a szempontból kiaknázatlan világirodalmi műveket, festészeti analógiákat, amelyeket a festő előkészületeként tanulmányozhatott, és segíthettek világképe, ismeretanyaga kialakításában, festményei megtervezésében. Ennek megfelelően Fodor szívesen idézi az antik világ, a kereszténység, a mo-

Csontváry
Kosztka Tivadar:
A taorminai görög
színház romjai,
1904–1905,
Magyar Nemzeti
Galéria, Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023





Csontváry
Kosztka Tivadar:
*Vihar a nagy
Hortobágyon*,
1903, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023

dern kor gondolkodóit, költőit, íróit, festőit. Az írásokból bőkezűen, talán túlságosan terjedelmesen idéz. Hasznos ismeretekhez jutunk, de a könyv több ilyesfajta része nem könnyű olvasmány.

Önmagában e kötet tartalomjegyzéke 240 különböző témát sorol fel. Ennek valószínűleg többszörösét teszik ki a lábjegyzetekben a szerzőre jellemző gondossággal megfogalmazott egyéb, kapcsolódó kérdések. A szokatlanul nagy számú és néhol terjedelmes, máskor apró lapszéli jegyzet tehát a főszöveggel szinte egyenrangú információforrás. Egyesek adatszerűen csak az idézetek lelőhelyeit adják meg, mások viszont tömör, pontos Csontváry-tanulmányok. A témák ilyen gazdagsága elvétve fordul elő a Csontváryt elemző más művekben. Talán éppen ezért a kötet (és az olvasó) megérdemelt volna egy részletes tárgymutatót.

Értékes, szerteágazó elemzéseket olvashatunk az ihletről, a szerelem szerepéről, Csontváry állítólagos szerepjátásáról, írásainak fontos információtartalmáról, a festő mások általi ellenséges, kétértelmű és álságos megítéléséről, a festő „naivitásáról” és külsejéről, a cédrusképek szimbolikájáról, Csontváry anyanyelvéről, gyermekkoráról és iskoláiról, a kiskorában általa feltételezhetően tanulmányozott *Képes Bibliáról*, a vallásokról, a katolikus egyházhoz való viszonyáról, az ókori és modern kori zsidókról alkotott véleményéről, festői indulásáról, a müncheni tanulmányok valódi értékéről, a költőiségről, a festő állítólagos beszédhibájáról, „aranytorkának” legendájáról, Csontváry testvéreinek, „zavaros” mondatairól, hangsúlyosan az elhívatásélményéről, Raffaellónak a festő életmű-

vében meghatározó jelentőségéről, a *Bibliáról*, a modern élet és kultúra visszasságairól, Dante *Isteni színjátékának* a Csontváry-képekkel való összevetéséről, Ferenc József császár festőműltjáról, Van Gogh és Csontváry összehasonlításáról, Munkácsy Mihály végső nyughelyének történetéről, Attila történetéről Csontváry olvasatában, a magyar őstörténetre vonatkozó egyéni tudásáról, annak kevésbé ismert forrásairól.

A nagyszámú új információ Fodor saját elemző- és kutatómunkájából, összefüggések kereséséből származhat. Érdemes kiemelni a rendkívül gazdag és tartalmilag, formailag magas színvonalú, saját eredeti felvételeket is tartalmazó képanyagot. Ezek a képek, képrészletek arról győzik meg az olvasót, hogy a festő rendkívüli hűséggel örökített meg sokszor apró helyi motívumokat. Tehát nagyon is fontos volt számára a hitelesség, a helyszínen történő festés, az ottani részletek pontos megörökítése is. Ez nem zárja ki azt, hogy számos képét előre megtervezhette, a látványt pedig a helyszínen módosította. Fodor e munkálkodása némi betekintést enged Csontváry szigorúan titkolt alkotásmódjába.

Fodor Zoltán feltételezése szerint Csontváry több festménye jól átgondolt, allegóriaként jellemezhető művészi üzenetet hordoz, amely utólag megfejthető. Fodor részéről merészen nagyratörő ambíció ez, amelyet a jelen írás főcíme karikíroz is kissé. Persze igazi kutatóhoz méltó módon Fodor nem zárja ki, hogy ide kapcsolódó saját interpretációs kísérletei mellett egyéb magyarázat is lehetséges. Nem hallgatja el, ha elképzelését nem tudja alátámasztani, például Csontváry írásaival, az irodalom ada-

taival. Azt is lehetségesnek tartja, hogy esetleg „túlhajtja elgondolását.”

Ebben az első kötetben Csontváry több képének szimbolikus tartalmára vonatkozó feltételezéseit is közreadja.

Szerelmespár: a férfialak a mennyben székelő isteni festőművész, ismertetőjegyével, a (makk alakú) rajzónnal. (Utóbbit, találgatásokat meghaladva, Fodor ismerte fel.)

Allegorikus jelenet és Fohászkodó Üdvözítő: Fodor beismeri, hogy e két kép rejtett mondanivalóját – már ha van ilyen – ő nem tudta felfedni. Meggyőző viszont az a felvetése, hogy Báruk próféta képi ábrázolása a *Képes Bibliából* az *Üdvözítő* előképe lehetett.

A magyarok bejövetele: Fodor nem ért egyet Lehellel és követőivel abban, hogy ez a kép Csontváry megdicsőülését, önapoteózisát ábrázolná. Véleménye szerint a kép azt a magyar őstörténeti mesét dolgozza fel Attiláról, amelyet a festő írásaiban megfogalmazott: a hunok a magyarok ősei, isteni megbízással és tőle kapott karddal Attila késői leszármazottainak, a magyaroknak szerez hazát, amidőn a rómaiakat bünteti és elfoglalja Pannóniát.

Hortobágy: allegorikus jelentése a lélek átkelése e világból a másvilágba. Továbbá a festő a magyar jellemet is változtatja, amely Fodor szerint szembenéz az Istentől küldött próbatétellel, helytállni akar, nem pedig kitérni a megpróbáltatások elől.

Hajótörés: a kép üzenete Fodor szerint a halállal való szembenézés.

Végül elemzései, bíráló megjegyzései összefoglalásaként Fodor megerősíti véleményét a „rejtőzködő műértő” általa Molnosról mintázott fogalmáról. Szerinte Molnos, továbbá Perneczky is, egybehangzó módon, látszólag többször dicsérik, szándékuk szerint valójában lekicsinylik a festő érdemeit. Még elismeréseikben is tetten érhető az álságos, burkolt bíráló szándék. Mindez meglepő, de idézetekkel kétségtelenül alátámasztott, önmagában is érdekes felismerés. Sajnos azonban Fodor e ponton nem áll meg. Ki óhajtja találni, nevén nevezni Molnos mélyebb motivációját. Ezért aztán feltételezi, s innen ez részéről már csupán spekuláció, hogy a műtörténész „személyes természetű” okból, ellenszenvétől hajtva, „bosszúból” akarta degradálni Csontváryt. A „személyes” indíttatás sokféle lehet. Ha Fodor felvetése Molnos identitására vonatkozik, akkor ez a gondolatmenet már a kezdet kezdetén megengedhetetlen, az érvelés nem folytatható! A civilizált világban alapelv, hogy bárki identitása érinthetetlen, az nem is firtatható. Fodor ezen kizárólag hipotetikus töprengése, pár mondata szemben áll mind a kilenc műve logikus, racionális, tényekre alapozó szemléletével. Legfő-

képpen pedig az az állítása, hogy a két, bírált hivatásos műtörténész Csontváry szellemi megsemmisítésére törekedne, cáfolható. Mert Fodor könyvében is említődik az a sajátos „körkérdés”, közel száz személy megkérdezésével arról, hogy ki az öt legjelentősebb modern magyar festő. Ez az egész kérdésfeltevés vitatható, de számunkra most csupán az lényeges, hogy a megkérdezettek közül Molnos Péter (ugyanígy Perneczky is) az öt választási lehetőség közül az előkelő második helyre emeli Csontváryt, igen sok kiemelkedő kortársa közül!² Ebben a kérdésben tehát Fodor beérhette volna azzal a végkövetkeztetésével, hogy Molnos (és Perneczky) Csontváryról közreadott véleménye ellentmondásos, ha úgy tetszik, kétértelmű. Azt aztán már Molnos Péternek illene megválaszolnia, hogy ha ő Csontváryt a legnagyobbak közé sorolja, akkor miképpen mondhatja róla például azt, hogy ő (Csontváry) „vizuális közhelyeket” festett meg.

A trilógia második kötete

Az album 165 oldal szöveges rész, 743 lábjegyzet, 125 fekete-fehér szöveg közti kép, 223 oldal színes képmelléklet. A szerző alapos tájékozódását bizonyítja, hogy az első és második kötet együttes irodalomjegyzéke 515 tételt sorol fel. E kötet újszerű, rendkívül értékes melléklete egy 56 oldalt kitevő szöveggyűjtemény: szemelvények a festő írásaiból, benne Csontváry 27 kulcsfogalmának megvilágítása. Köztük említhető többek között az elhívatásélmény, az ihlet, a zseni, a szintanulmányok kérdése, a napút, a holt távlat, Csontváry élő távlata, az új perspektíva,

Csontváry
Kosztka Tivadar:
Hajótörés, 1903,
Magán-
gyűjtemény
© Wikimedia
Commons



² Lásd *Modern magyar festészet I. 1892–1919*. Szerk. KIESELBACH Tamás, Bp., Kiesalbach Galéria, 2003, 638–639.



Csontvály
Kosztka Tivadar:
Zarándoklás
a cédrusokhoz
Libanonban,
1907, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2023

a napút színei. Egy-egy téma idézeteinek száma négy és negyven (!) között változik, a festő írásaiiban megkereshető, pontos lelőhelyüket Fodor megadja. Az irodalomban előfordul, hogy egyes szerzők kiragadnak egy-egy mondatnyi idézetet a festő írásos hagyatékából saját tételük, felfogásuk igazolására, és említést sem tesznek arról, hogy ugyanebben a kérdésben Csontvály több, árnyaltabb, esetleg eltérő, ritkán egyenesen ellentétes értelmű véleményt is leírt. Az említett, briliáns idézetgyűjtemény tehát hatásos ellenszere lehet a leegyszerűsítő, tendenciózus, megalapozatlan megfogalmazásoknak.

Ugyanebben a kötetben Fodor három, nagy méretű képet elemez ismét nagyon sok, szerteágazó kérdés megvitatásával.

A *Jeruzsálemi Panaszfal*, Csontvály másik elnevezésével *Disputa* című kép szereplői Fodor szerint két, egymással ellentétes értékrendet képviselő csoportosulást képeznek. A képen vita folyik az istenimádók és az istentagadók között, Dante és Pál apostol kifejezését használva az igazi, lélek szerinti zsidók és a nem igazi, test szerinti, csak külsődlegességben ábrázolt álzsidók között. A két csoport között a döntő különbség az, hogy miként tartják be a legfőbb törvényt, a szeretet parancsát. Csontvály láthatólag az igazi, a könyörületes zsidók pártján áll.

Mária kútja: a főszeplők Mária, a gyermek Jézus és a vizet öntő férfi. Az ő alakjában feltehetően a fiatal Csontváryt látjuk. Fodor szerint a kép nem a keresztény szellemiséget tükrözi. Fő érveként közli azt, hogy a festő húszéves korában „kilépett” a katolikus egyházból. Idézi is az ezt bizonyító írott dokumentumot, a szülőhely egyházi anyakönyvébe tett bejegyzést. Fodor számára ez talán azért fontos, mert így a Madonna mellékalakká, a festő főszereplővé válhat, s kimondható, hogy a kép nem más, mint Csontvály saját apoteózisának, megdicsőülésének ábrázolása.

A *Tengerparti sétalovaglás* című képén a különböző, valószínűleg létező látványelemekből a festő képzeletbeli tájat teremtett. A képen igen sok motívum figyelhető meg, de Fodornak nem sikerült meghatározni azok jelentőségét, és ezt a tényt – szokásához híven – nem hallgatja el.

A trilógia harmadik kötete

A képzőművészek műhelytitkait kutató törekvések egyik fő iránya azt célozza, hogy felfedje a festmények kompozíciójának, a képek rejtett szerkezetének titkolt fogásait. A képek teljesebb megértésének eszköze lehet ez a törekvés, például az „arany metszés” szerinti elemzés.

Fodor harmadik albumát e kérdéskörnek szenteli, címeiben az alábbi, beszédes Csontváry- idézettel: „*Néztek, de nem láttok.*” Az album 59 oldal szöveget, továbbá 93 szöveg közti képet, hat oldal képjegyzéket, 65 tételből álló irodalomjegyzéket, 188 oldal színes képmellékletet tartalmaz.

Munkája annyiban is feltétlenül úttörő vállalkozásnak tekinthető, hogy nem egy-egy kiragadott művet, hanem szisztematikusan a festő 49 alkotását, életművét igen jelentős részét elemzi. Fodor nem hallgatja el, hogy Csontvály saját írásaiiban szerkesztőtevékenységéről egyetlen szót sem írt le. (Sőt, Csontvály cáfolta a tudatos komponálást: „Mit tudom én, hogyan csináltam, amikor arra nem is gondoltam, érzés, ihlet vagy ennél is több, a láthatatlan Mester vezette a kezemben levő ecsetet.”³)

A fenti szerkezetkutatásban, az egyes képek elemzése során Fodor értékes megfigyeléseket tett, számos új adatot és összefüggést tárt fel. Gondosan ellenőrzött, szükség esetén korrigált minden adatot. Az ő jó értelemben vett pedáns adatai a továbbiakban valószínűleg referenciaként is szolgálhatnak. Fodor végkövetkeztetése az, hogy a képek rejtett szerkezetének kutatását a jövőben is érdemes folytatni.

Fodor több idesorolható, publikált, de a jelek szerint visszhang nélkül maradt írásában is egyes Csontváry-

³ [CSONTVÁRY KOSZTKA Tivadar]: *Csontváry-dokumentumok I–II.* Szerk. MEZEI OTTÓ, Bp., Új Művészet, 1995, I., 95.

képek rejtett szimbolikus tartalmait keresi. Kiegészítésül ezek a következők:

Jeruzsálemi képek

Rejtett mondanivalója: Széchenyi Döblingben Magyarország jövő sorsán, valamint a jövőbe látva az Osztrák–Magyar Monarchia borús kilátásai miatt aggódik.

Zrínyi Szigetváron

Fodor szerint a magyar és török sereg szembenállásában Csontváry szatirikusan ábrázolja a kormánypártnak és az ellenzéknek az alkotmányosságot is veszélyeztető harcát a magyar parlamentben.

Hunyadi, Nándorfehérvár

A kép szimbolikus üzenete az, hogy a magyarság vezetői – utalva Hunyadi és Kapisztrán együttműködésére, továbbá Széchenyi és Kossuth nézetkülönbségeire – kötelesek együtt cselekedni az ország érdekében.

Athéni képek

A három kép a filozófia egészét idézi meg, az ember kettős természetét, a szellem halhatatlanságát, a test halandó voltát, az arany középút fontosságát. Az ember fő feladata az egyensúly keresése.

Fodor nagyon eredeti, gyakran meglepő szimbólummagyarázatai, képelemzései korántsem győzik meg minden esetben az olvasót. Az *Almát hámozó öregasszony* képelemzéséből például hiányzik a szerzőtől megszokott bizonyítási eljárás. Egyszerűen el kell fogadnunk, hogy a képen a tányéron lévő öt alma az öt érzékszervet, a kés pedig az „elemző értelem működését” szimbolizálja. Egyébként a sors fintora, hogy a Csontváry szavaiban kétkedők népes táborát maga Fodor Zoltán is gyarapította egy röpke pillanat erejéig. A festő szerint ugyanis első képeit, tanulmányait 1893-ban festette. Fodor kétli, hogy azt megelőzően nem forgatta az ecsetet, de a bizonyítással adós marad.

Összefoglalóan kijelenthetjük: Fodor Zoltán a festő életét, festményeit, írásait, a róla szóló irodalmat átfogóan, mélységében ismeri, azt tudományos igénnyel, úttörő szemlélettel közelíti meg. Tanulmányaiban elismerésre méltó, jelentős munkát végzett. Szemléletében, munkája alaposságában, sokrétűségében, eredetiségében felülmúlja több kortárs elemző művét. Érdeme, hogy Csontváry történetének hézagait nem fantáziája segítségével, hanem tények, összefüggések felkutatásával igyekezett betölteni. Új megállapításai, szintézisei több szempontból is fontosak, előrelépést jelentenek az irodalomban. Gondolatébresztő munkássága kísérletet tesz a Csontváry-képek ál-

tala feltételezett, rejtett szimbolikus mondanivalójának, továbbá a festmények rejtett szerkezetének feltárására. Írásainak stílusa világos, szabatos, választékos, olvasható. Kiváló minőségű és tartalmilag fontos a nagyszámú színes reprodukció, fekete-fehér kép, a sok élményszerű képrészlet.

Az ismertetett írások együttesen egy (remélhetőleg nem lezárt) teljes életműnek is megfelelnek. Fodor művei a Csontváry-kutatók nagy generációjának összefoglalói után egyesítik a teljes Csontváry-irodalom mai fontosabb megállapításait. Egymással szembeszegülő véleményeket kutat fel, szembesít egymással, bírálja és korrigálja más szerzők fogyatékságait és ellentmondásait. Ahol lehet, javításokra és konszenzusra törekszik. Figyelmet érdemel az a gondolata, hogy a filozófia, vallástörténet, irodalom, történelem, művészet, művelődéstörténet, esztétikátörténet anyagában, de még a csillagképek atlaszaiban is Csontváry képeinek párhuzamait kereshetjük. Mindebből pedig a Csontváry-kérdésnek általa megfogalmazott, sokoldalúan megalapozott, multidiszciplináris szemléletű, enciklopédikus jellegű összefoglalása bontakozik ki. Mindez sok vonatkozásában referenciaként szolgálhat a jövő kutatói számára. Különösen gazdag ebben trilógiájának első kötete.

Több alkalommal a szerző maga hívja fel az olvasó figyelmét arra, hogy elemzésének szükségszerűen korlátai vannak. Azt is elismeri, ha feltételezését esetenként semmivel nem tudja bizonyítani, ezáltal maga sugall párbeszédet. A természettudományos elemzés módszerét követi, önkritikus szemlélete jó fokmérője igényességének. Saját eredményeit a Csontváry-kutatás közbülső állomásának tekinti. Rokonszenvet kelt szerénységét jellemző záró gondolata, amelyben a jövő „felkészültebb kutatóinak” várható eredményességét vetíti elénk.

Önmagára a „laikus olvasó, átlagpolgár, dilettáns” címkét aggatja – indokolatlan szerénységgel. Valójában a laikusként gyógyító hályogkovácsok rendíthetetlen magabiztosságával, eredményességével, egyidejűleg a saját korlátait őszintén beismerő, sőt hangsúlyozó szerénységgel végzi Csontváry-elemzéseit, önkéntes amatőr kutatóként, művelődéstörténészként, a tudományos kutatás híveként. Albumait maga adta ki, támogatóknak és elnyert pályázatoknak nincs nyoma. A kötetek reprezentatív megvalósítása ekképpen nagyfokú önfeláldozást, egyúttal anyagi áldozatot is jelent.

Művéről e sorok írója összefoglaló véleményét az alábbi idézettel – egy kulturális álhírral – fejezi ki. „A jelek szerint létrejött egy eddig hiányzó Csontváry-kutatóköz-pont. Személyzete egy fő: Fodor Zoltán. A székhely: Dél-Alföld, Medgyesbodzás.”

Tisztelet az alkotónak!

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Etikai kérdésként vetődik fel mindezek után: lehetséges-e, szabad-e összemérni egy nagy mennyiségi termést mutató, bár középszerű írói életművet egy tisztességes, aktív, eredményes tanári pályával (amely esetleg, többletként, hasonlóan tisztességes művészi értéket is teremtet)? Erkölcsi dilemmákban nagyon nehéz döntést hozni, mégis szembe kell nézni a kérdésekkel, hiszen Csokonai és Arany János óta a legtöbb pedagógus – ha komolyan veszi a rá rótt szerepet – hasonlókkal küszködik.”

SZÁSZ LÁSZLÓ

ma
mű

Quem dii odere

Kis magyar pedagógusirodalom-történet

1944

„Egész zivataros és napfényes tanári pályám egyik alap-törekvése volt: minél több verset húrozni be az ember-gyermek lelkébe. Hogy mikor belezüllik az életbe, a bor-zalmas emberek összemaszatolják piszkos kezeikkel, s az életvágy feléleszti benne a tigrist: az élet bizonyos érinté-seire zendüljenek meg ezek a húrok. [...] Ó, ti nevelői az ifjú lelkeknek: töltsétek csordultig az ember lelkét a nagy emberi szépségekkel, hogy ne férjenek belé az embertig-ris ösztönei!” (Szabó Dezső: *Életeim*)

1994

Bemutatóóra egy kisváros gyakorlóiskolájának negyedik osztályában. A magyar nyelv és irodalom tantárgypedagógiájának kiváló szakembere készítette fel a legnépszerűbb tanítónőt, aki most mintát nyújt az alsó tagozatos irodalmi nevelés legeslegkorszerűbb módszereiből. Példá-san működik a tevékenység: csupán a könyvek és füzetek lapjainak zizzenése, ceruzák finom sercegése hallatszik. A gyerekek óraműpontossággal követik a tanítónő precíz utasításait: „Nyisd ki...” „Keresd meg...” „Olvasd el magad-ban a verset...” „Olvasd el még egyszer némán...” „Számold meg a sorokat..., a szótagokat..., a főneveket..., a mellékne-veket..., az igéket...” „Húzd alá egy vonallal..., két vonallal...” „Jelöld a füzetedben piros karikával..., kék karikával..., sárga karikával...” „Mit nevezünk rímnek... Írd egymás alá...” Frontális összegzőképpen megtörténik a megszámlálások, aláhúzások, bekarikázások helyességének ellen-őrzése, a tanítónő, a gyerekek és a vendégek teljes megelé-gedésére. A tanítónők lenyűgözve dicsérik az új módszer eredményességét, és pukedlizve gratulálnak a felkészítő szakembernek.

– Nem lett volna érdemes, persze csak azért – közelítek óvatossággal –, hogy mi, közönség is tudjuk, melyik vers-ről van szó, hangosan is elolvasni..., megbeszélni... esetleg legalább a költő nevét és a címet...?

– Ugyan már, kolléga, milyen jelentősége van a XX. szá-zad végén egy tízéves gyerek számára, hogy egy szövegnek ki a szerzője! Ma egyetlen nevelési kérdés létezik: a szö-vegértés racionalitása, feldolgozása logikai műveletekkel.

– Egy versnek az értelmén túl van dallama, a hangos olvasással a mélyből felhozható racionalitáson túli jelen-

tése, egyáltalán, a szavak különleges választékából fel-épülő szépsége, érzelmi töltete...

– Kedves kollégám, ne légy már ilyen naiv! Ma már az irodalommal nem széplelkeket nevelünk. Racionális em-bereket a XXI. századnak.

Mondja a tantárgypedagógia szakembere. Én viszont valami irodalomfélét közvetítek a jövőndő tanítóknak, a XXI. század küszöbén. Közös munkánk kialakításában az a legnehezebb, hogy a tanítási órák az együttműködés terévé váljanak: ők szabatosan megtanulható leckét, a jó jegyért felmondható tananyagot igényelnek, én pedig azt szeretném, hogy közös olvasással (de egy lehetséges meg-előző, magányos olvasói tapasztalat következményeként) hatoljunk be a felkínált irodalmi művek mind újabb és újabb jelentésrétegeibe. Mindannyiunk számára gyötrel-mes folyamat, de lassacskán közelítünk valamiféle közös értékrendhez. Miszerint az irodalmi mű nemcsak halálo-san komoly vizsgatétel, logikai műveletekkel megoldható, izzadságos munka, de akár élvezetes társasjáték, szórako-zás vagy felemelő élmény, sőt a mindennapok kudarcaitól megvédő menedék is lehet. A magam személyes útját az irodalomhoz nem tárhatom fel, de „tanárosan” közvetít-hetek valamit leghitelesebb íróink – az esztétikai átminő-sülés folyamatában formálódott – műveiben felismerhető pedagógussorsok feltárával. A jó irodalmi alkotás töb-bet mond az irodalom és a tanári mesterség, a tanító és tanuló, tanár-irodalom-diák bonyolult kapcsolatrendsze-réről, mint akárhány pedagógiai, módszertani szakkönyv. Számomra valószínűleg életmentő lehetett ez a felfedezés, amikor fiatal tanárként, Európa legkegyetlenebb diktatú-rájában, valamely dombkaréj fagyuzgos katlanában, vil-lanyáram és fűtés nélküli, penészes szobában kellett értel-miségnek megmaradni – és ehhez egyedül az irodalom segített, kiváltképp Németh László, és egy kritikus pilla-natban az a Szabó Dezső, akitől a bevezető sorokat köl-csönöztem.

Ha a sok évtizedes tapasztalatot „tanárosan” és „lecke-sze-rűen” kísérelném rendszerbe foglalni, úgy tűnik, három nagy kérdéskört kellene kibontani. Mit „mond” az iroda-lom a pedagógiáról, a tanárról, az iskolás gyerekről, a ne-velésről? Mit jelent, avagy mit nyújt, miben segít a peda-gógus számára az irodalom? Milyennek látja a társadalom (a nemzetközösség) a tanárt, az irodalmat, az irodalom-

tanítást, illetve ezt a komplex, szétszalazhatatlan viszonyhálót?

Pedagógiai vizsgatétel: a tanító alakja a XIX. század végi irodalomban

Mindegyik kérdéskör egy-egy önálló, széles horizontú értekezést igényelne, a klasszikus olvasói attitűdből szemlélődve azonban az mutatkozik legfontosabbnak: milyennek látja és hogyan ábrázolja az irodalom a pedagógust. És első pillantásra máris hatalmasan kétfelé lombosodik a téma. Miszerint: egyféle nézőpontot, mondhatni, a felsőbb társadalmi osztályokét érvényesítik azok az írók, akik kizárólag egykori diákként, illetve kívülállóként szemlélik a tanár alakját; és a személyes léttapasztalat meg az ábrázolt tanárszerepek ekvivalenciája, a szövegen stílusosan áthatoló empátia jellemzi sokkal inkább azoknak az íróknak a műveit, tanár szereplőit, akik maguk is valóságosan élték a pedagógus mindennapjait. Szemléltetésképp, a XIX. és a XX. század fordulójának nem túl nagy téma-választékából, Gozdsu Elek, Bródy Sándor és Gárdonyi Géza tanítóábrázolásait érdemes egymás mellé helyezni.

Gozdsu a századvég jellegzetes nemesi-polgári attitűdjét testesíti meg, s minthogy egyhangú ügyvédi munkája mellett örömszerzés végett írja elbeszéléseit (mai felfogás szerint tehát nem professzionális író), a jogászként vagy a kaszinóban kinyilvánított véleménye egyezik a műalkotásba mint fikcionált történetbe átemelt szemléletmóddal. *Köd* című regénykísérletében az európai műveltségű, vagyonos és a vagyontalan, széltozó főnemes, avagy a népi gyökerű, műveletlen, de hatalmas birtokot örökölt parasztgazda – mindannyian és egyaránt valóságos vagy erkölcsi pusztulásra vannak ítélve. Alakjukat, különösen a spleenes hölgyekét, mégis valami jázminillatú áramlat folyamatosan a földi javak és a szellem magasabb régióiban pörgeti, mozgásuk, gesztusaik, szókészletük mind ezt a fennkölséget sugallja. Hozzájuk képest a tanító (és ez Gozdsu több novellájában ismétlődik) megjelenésében, alkatilag, mozdulataiban, nyelvhasználatában alsóbb rendű lénynek mutatkozik. Mondhatni, a társadalom legalján áll, a gondolkodni és viselkedni tudó emberek között a szellemi munka cselédje. A közvéleményt vagy legalább a felsőbb osztályok képzeiteit közvetíti leghitelesebben az a jelenet, amelyben a méltóságában sértett, beszédes nevű

Az Evangélikus
Líceum tanári
kara, 1918,
Sopron
© Fortepan,
adományozó:
Vargha Zsuzsa



tanító (Dahó) az elcsábított lányánál megtalált ajándékot próbálja visszajuttatni – a csábító nagystílus szeretőjének. Föltételezhető, hogy a jelenetbeli megnyilatkozásánál sokkal műveltebb, a „szokásjog” azonban nem engedi, hogy legalább szókészletével felegyenesedjen a szellemi jobbágyságból.

„– Kérem szeretettel, ez a drágaság, nem illetvén meg a mi szegénységünket, visszahozám rendeltetési helyére, nagyságod saját kezei közé, igen!

Dahó, mialatt ezeket mondta, kihúzta kék keszkenőjét, és néhányszor megtörülte vele verejtékes homlokát. Csontos kezei reszkettek, mialatt összegöngyölgette, majd ismét kibontotta a keszkenőt. [...]

– Alázatosan esedezem, mi szegény emberek vagyunk, a becsületet hirdetjük, és hírbe keveredtünk! [...] Mi! Én és a leánykám!”

Bródy – napjainkban is sikerrel játszott – drámáját, *A tanítónőt* az irodalmi kánon olykor fordulópontként értelmezte, jószerint pusztán témaválasztása miatt: színpadképes figurává tette a nőnemű pedagógust. Csakhogy (a pedagógus alakját mint irodalomtörténeti toposzt tekintve) az eldugott faluba érkező szép Flóra kisasszony nem tanítói mivoltában válik gondolatokat ébresztő drámai figurává, hanem a világszemléletileg radikalizálódó korszak már-már divatos szereplőjét, a férfiuralommal szembeszegülő, emancipálódó nőt megtestesítve. A „valóságos” tanító ennek az „új típusú”, önálló akarátú, értelmiségi munkát végző, romantikusan elrajzolt nőalaknak az árnyékában, mondhatni, meglapul, annak palinódiájaként: ő az irodalom mondén nagyvilágában fel-felbukkanó, de szokványosan kinevethető, kissé torz, nyomorgó falusi értelmiségi. Elnagyoltan kisztílu és egysíku ábrázoltságában Gozsdu Dahójának XX. századba átcsusszant, magasabb képzettségű, de hasonlóképpen nevetséges, azonos sorsvonalú rokona. „Nekem nincs jogom nőnek hízelegni. Én egy sorsüldözött filológus vagyok. Még csak embert sem ismerek, aki ismerne egy képviselőt... [...] A helyettes tanárokat is főhercegek protezsálják. Az egyetemi professzorok fiai sem kapnak állást gimnáziumban, kénytelenek mindjárt egyetemi tanárok lenni... Lefokoztam magam, idejöttem ábécét tanítani. De családot nem alapíthatok. Legalább megírom a nagy osztják szótárt.”

Ezen a ponton érdemes egy pillanatra megtorpanni és tisztázni: az irodalmi műalkotástól nem várom a valóság pontos másolását, a Lukács György-i tükrözélmélet legvadabb uralma idején sem hittek ebben az olvasók. Amire szükségem van: az élmény eredetisége, a szereplők hitelessége az író által teremtet világ keretein belül. Hiszen az irodalomnak épp ez a megkettőződés, elbeszélő és olvasó közötti feszültségteremtés a lényege. Még a múlt század 70-es éveitől radikalizálódó irodalmunk (sajnos korán eltávozott) „fenegyereke”, a valóságtükröző ábrázolással

legkevésbé sem gyanúsítható Esterházy Péter is elismerte az irodalom modellszerűségét, az olvasó által újraélhető műbeli, fikcionált valóságot. „Sok okunk lehet, hogy valaki íróat olvassunk, és számos, hogy ne. Nagy íróktól két dologról biztosan értesülést kapunk: milyen volt *akkor* (amikor ők éltek), és milyenek vagyunk *mi* (amikor mi élünk). A múlt századi Párizsról a legfontosabb mégiscsak Balzactól tudható. Hogy milyen Magyarország, az a Magyarország, az a parasztság, az a magyarság, az a szegénység – az Móricztól.” Nos, ilyen értelemben sem az alig ismert Gozsdu, sem a rendkívül népszerű, sztárolt Bródy zsánerfigurákka degradált rajzaiból nem tudom meg, milyen volt *annak* a kornak a tanítója. Gárdonyi Gézától tudom meg, akiről pár évvel ezelőtt a magyar olvasók (és nem olvasók) széles tábora úgy nyilatkozott, hogy ő a legjobb magyar történelmi regény írója. Gárdonyi legértékesebb, örökérvényű művei azok, amelyekben a magyar falu iskolájának mindennapjait, illetve a válságok közepette polgárosodó Magyarország parasztagzdájának tragikumát ábrázolja. Vagyis megkapó az az írói érzékenység, ahogyan *Az én falum* novellaciklus szereplőinek sorsát mintegy meghosszabbítja, kivetíti az ellentmondásosan formálódó nagyvárosi, polgáribb létformák felé (például *Az öreg tekintetesben*). A tanító alakja – a már idézett írókkal ellentétben – azáltal válik hitelessé, hogy Gárdonyi meg sem kísérli őt megrajzolni: hiszen maga a tanító a rezonőr, a narrátor, a valóságos elbeszélő, ő mutat be már-már klasszikus seregszemlét az iskolában megforduló gyerekek és felnőtt falubeliek változatos jellem típusaiból. Egyetlen mondatnyi leírást nem tudnék idézni a tanítóról, ellenben hiánytalanul felismerem személyiségét abból, ahogyan tanítványai s azok szülei megszólítják őt, ahogyan rátekinenek, ahogyan tanácsát kérik és tisztelettel hallgatják.

Visszapillantás a kezdetekre: szerepkonfliktusok

Irodalom és pedagógia történeti összefonódásának, a fogalompár együttműködésének megértéséhez tehát az olyan alkotó bizonyul leghitelesebb forrásnak, aki maga is személyében, dichotómiaként éli meg a kettősséget. A szilárdan elkülönítő társadalmi határvonalak lazulása előtti korokban alig találkozunk alsóbb osztályokból kiemelkedő írókkal, alkotó művészekkel: a művészet élvezése-értése is úri luxus, teremtése még inkább. Erős középosztály hiányában az alacsony származású tehetséges fiatalok kiemelkedéséhez, valamiféle alkotásra is alkalmas környezet megteremtéséhez egyedül az arisztokrata vagy dúsgazdag családoknál végzett nevelői munka, a lassú fejlődés folyományaként pedig egyre inkább az iskolai tanítóság útja nyílt meg. Újszerű életforma hát a tanítói és írói munka együttese. Egyfelől jótékony, mert korábban

elpangott tehetségeket emel ki az alsóbb néposztályokból; másrészt a maga tehetségét felismerő ifjában felébreszti az önérzetet, s megalázó anyagi helyzete, a felismert társadalmi igazságtalanság írásművészetének témájává is lesz. Gárdonyi iskolaábrázolásában nem hangzik el a tanító keserű sorsára utaló egyetlen panaszszó sem, együttérzése a falu szegényeivel fölbe emelkedik a tanító/narrátor személyes gondjainak. Társadalmi helyzete csupán és éppenséggel abból derül ki, hogy a tanító és az ábrázolt szereplők mindvégig az ábrázoltság egyazon szintjén helyezkednek el.

A méltánytalanul alábecsült tanítói státusz és a szellemileg felsőbb rendű alkotómunka feszültsége a kezdetektől jelen van az irodalomban. Csokonai az első költőnk, aki a klasszikus szólást versbe foglalva idézi: „...akit a reá felbúsult istenek / Egyszer praeceptorai névvel büntettek, / Talált egy sokszeres büntetés sorára, / Holtig vétkezhet annak rovására.” (*Quem dii oderunt, praeceptorem fecerunt*) Bő emberöltővel később, miután európai mércével mérve is jó iskolahálózatunk épült ki, egyre jellemzőbbé válik ez az új szereplő, aki hatékony ugyan a társadalom, de kissé izgága a „hagyományos ízlés” számára, és aki a társadalmi helyzetéből adódó örökös meghasonlásból építi fel – olykor kiemelkedő teljesítményekre is képes – személyiségét. Alakjának visszfénye tehát egyre határozottabban felismerhető az irodalomban is. Olyan kiváló pedagógusokra kell gondolni, mint a „dinasztiaalapító” Szász Károly professzor Nagyenyeden, aki napi robotként természettudományokra oktatta a gyerekeket, de ha a szűkség úgy kívánta, a szabadságharc idején az egyetemes magyarság számára jelentős programot dolgozott ki, jobbat Kossuthénál. Vagy arra a Bolyai Farkasra Marosvásárhelyen, aki ugyancsak képtelen volt megelégedni a tanári sikerek hozadékával, a fizikában s matematikában elért teljesítményével, de irodalmi, sőt színpadi babérokra is vágyott. A XIX. század második felében aztán váratlanul megugrik a honorácior-értelmiségek száma, és jellemző módon nagy kollégiumaink katedráin bontakoztatják ki munkásságukat. Országos jelentőségüket akár egyetlen kis közösség példáján is lehetséges szemléltetni. A szabadságharc leverése után nagy kollégiumaink egyfajta menedéket biztosítottak az – osztrák hatóságok szemében kompromittált – új magyar értelmiségi csoportnak. Így verbuválódott össze az 1850-es évek legelején, mondhatni, véletlenszerűen egy olyan tanári kar a nagykorösi gimnáziumban, amely, lévén csupa alkotó ember, spontán módon szellemi vezérének a jobbagy származású költőt, Arany Jánost tekintette. Mi sem jelzi meggyőzőbben a pedagógus személyiségében rejtekező alkotó ember és a vidéki „normalitás” összeegyeztethetlenségét, mint az, hogy ezek a kiváló férfiak tíz év múlva mindannyian az országos közéletben: az Akadémián, kulturális és tudo-

mányos intézményekben, folyóiratok élén vagy az egyház vezetésében kaptak meghatározó szerepet. Elsősorban nem a jó értelemben vett önértékesítés útját járva, hanem mert a kisvárosnak, az ő szellemiségét képviselő presbitériumának „túl sok volt” ennyi kreatív ember egy helyen – közepszerűbb, alkalmazkodóbb tanárookra cserélték le őket. Arany János nagykorösi költészetének egésze (s irodalmi értékű levelezése még inkább) azt a feszültséget szemlélteti, amely a nagyra hivatott, tehetséges pedagógus-honorácior-értelmiségi és a civis polgár mentalitása között feloldhatatlan. Kevésbé népszerű, akár furcsa alkalmi versnek tekinthető a *Tanári jubileumra* címmel ellátott – micsodája is? – alexandrinba tördelt vallomása (?). Főként azért furcsa, mert máig nem derült fény rá, kit üdvözölnek a második rész ünnepélyes szavai: „...áldjad Istened, / [...] ...érett férfi ésszel / Köszönve amit ifjakért tevé...” Annak ismeretében, hogy e sorok születésének éve, 1858, a pedagógus súlyos kötelékeit egyre nehezebben viselő költő nagykorösi korszakának mélypontja (és barátai hívására egyre sűrűbben tekinget a főváros felé): akár rejtőzve énprojekciós versnek is vélhetjük. Az objektív hangvételt imitáló első versszak tudniillik oly módon általános érvényű, hogy a múltból előhívott panaszosok jeles személyiségei között felismerhető a költő Arany tekintete is.

„»Quem dii odere« – hangzott a panasz
Évszázadok hosszú során keresztül;
»Quem dii odere« – és a régi átok
Mindegyre zúg, nem szűnt meg a panasz.
Kedv, ifjúság, erő, szellem-vagyon
Ma is gyakorta mindhiába vesz:
Homályos a cél, tömkeleg az út,
S kit e pályára Isten átka sodrott,
Szívverit ontsa bár, mint pellikán,
Hálátalanságot növel magának.”

Arany az utolsó és (s miként a fenti vers egésze láttatja) leghitelesebb tanúságtevője annak a korszaknak, amelyben az alsó néposztályokból feltörekedni próbáló ifjú számára egyetlen út, a pedagógus életforma kínálkozik. A honorácior a kiegyezést követő gyors polgárosodás, a szemléleti és irodalmi modernség közvetlen előfutára – a megkésett-ség patriarchális viszonyai között. Arany tehát (ambivalens módon megítélt tanár státuszának köszönhetően) egyben a modern magyar polgári értelmiség életérzésének első hiteles megfogalmazója is költészetünkben. Ebbéli szerepkörét a fenti verssorait tematikus középpontként koszorúzó nagykorösi lírája teszi nemcsak esztétikailag, hanem erkölcsileg is autentikussá. Mindenesetre Arany szavai nyomán válik a későbbiekben toposszá a bizonytalan forrásból eredő antik szólás: „Quem dii odere, paeda-

gogum fecere” – Akire az istenek megharagudtak, pedagógussá tették.

„Szabadon lebegő” és pedagógus értelmiségiek

Az Arany által képviselt, jól körülhatárolható minőségesszményt a századvégen a viszonylagosság uralma és értékválság kezdi fosztogatni, miközben a sebesen növekvő számú új értelmiségnek – kissé árnyalatlan közelítésben – két nagy csoportja különíthető el. Az egyik, a radikálisabb, leírható Mannheim Károly ismert kategóriájának, a „szabadon lebegő értelmiségi” fogalmának kiterjesztésével. Ők azok, akik a szabadság, a lehetőleg tökéletes szellemi függetlenség árát hajlandók koplalással, az anyagi szegénység vállalásával megadni. Az esztétikai modernséget alakító munkálkodásuk kora akár már az 1855-ben született, fiatalon meghalt Reviczky Gyulától számítható, aki „kozmetopolita” költészetével eszmei-poétikai – de becület és elvszerű – polémia keveredett a „nemzeti” Arany Jánossal. Tulajdonképpen az ő, tehetséggel és moralitással megalapozott szerepkörét másolják az újabb „szabadon lebegő értelmiségiek”, viszont a legváltozatosabb attitűdöket mutatva; ezt az egyre duzzadó csoportot ugyanis jobbára a nagyvárosi, pörgő életformára épülő sajtó, színház, egészében a bulvárkultúra teremti meg. Az általuk képviselt „szabadon lebegő” létforma hozzávetőleg a második világháborúval ér véget.

A progresszió lehetséges másik csoportját magasan képzett, a nemzeti és európai kulturális hagyományokhoz szilárdan kötődő fiatalok alkotják. Szellemi függetlenségüket, világnézeti szabadságukat hajlandók részlegesen és önkéntesen korlátozni a tudás, a magas műveltség megszerzéséért. Ez ugyanis csak intézményi keretek között megvalósítható, csak az oktatás és egyéb szervezetek szabályokkal ellátott útján lehet folyamatosan művelni és közvetíteni a tudást. Közülük kerülnek hát ki a tanárok is, és az iskolarendszer jótékony fejlődésének következményeképp létszámuk látványosan gyarapszik, olyképpen, hogy a XX. század első évtizedében már biztonsággal beszélhetünk önálló tanártársadalomról.

A kétféle értelmiségi csoport természetesen a foglalkozás, a munkarend által generált eltérő, sajátos életformát, mentalitást és attitűdöt alakít ki tagjaiban, ám a felkínált szereplehetőségek között jól látható az átjárás, egymásba játszás is. A bevezetőben idézett Szabó Dezső – Eötvös Collegium-beli épületes élményei nyomán – fiatalon vállalta a tanársors viszontagságait, folyamatosan küszködve a korlátozásokkal, s amint lehetősége adódott, szabaddá s valóban lebegővé tette önmagát. De hogy például két, hasonló származású, tehetséggel és alkotó energiákkal megáldott fiatalembert mi térít ellentétes elszántságot követelő útirányba – az racionális szociálpszichológiai

érvekkel sem magyarázható meg. Herczeg Ferenc és Molter Károly kariervonalát követve, s a végeredményt tekintve fogalmazódik meg bennem ez a tudománytalan kérdés. Mindketten bántási, (felső, illetve alsó) középosztálybeli, német ajkú svábok, családi megfontolás küldte egyiket szegedi, másikat kecskeméti, színmagyar gimnáziumba: fejlődjenek értelmiségivé és magyarrá. Előbbi a kockázatos szabadságot, a fővárosi lebegést választotta, hogy rövid idő alatt divatos magyar íróvá, sikeres (középszerű) színpadi művek szerzőjévé váljon, rendjelekkel, jövedelmező, magas funkciókkal és anyagi bőséggel elhalmozva. Utóbbit az oktatási törvény a számára végtelenül távoli Marosvásárhelyre vetette, és ott nem csupán a tanári, de Trianon után a kisebbségi magyar sorsot is önként vállalta: egész életében a kényszerű kettős szerepkörben munkálkodott; a tisztességgel végzett tanári munka anyagi fedezete biztosította számára az alkotáshoz, az íráshoz nélkülözhetetlen szabadságot. Műveinek csak száma, esztétikai értéke semmivel sem kisebb Herczeg Ferencénél. Herczeget újra és újra „felfedezi”, magasztalja az irodalomtörténet-írás. Molternek jó, ha a nevét megtaláljuk egy-egy lexikonban.

A lehetséges konfliktuskezelés:

Németh László példája

Etikai kérdésként vetődik fel mindezek után: lehetséges-e, szabad-e összemérni egy nagy mennyiségi termést mutató, bár középszerű írói életművet egy tisztességes, aktív, eredményes tanári pályával (amely esetleg, többletként, hasonlóan tisztességes művészi értéket is teremtett)? Erkölcsei dilemmákban nagyon nehéz döntést hozni, mégis szembe kell nézni a kérdésekkel, hiszen Csokonai és Arany János óta a legtöbb pedagógus – ha komolyan veszi a rá rótt szerepet – hasonlókkal küszködik.

Végül is: ehhez a kérdéssorhoz akartam eljutni Szabó Dezső megidézésével. Személyre szólóan azonban nem ő, hanem Németh László oldotta fel bennem a falusi tanár szorongását. A „minőség forradalmárát” alapvetően két ok készítette arra, hogy elmélyüljön a pedagógussors dilemmáinak értelmezésében: tanár apjának példamutatása és a későbbi kényszer, amely őt magát évekig ugyancsak a tanító-nevelő munka felé terelte; s talán egy harmadik, miszerint magát következetesen a magyar nemzet mindenre elszánt tanítójának tekintette. Azt a feloldhatatlannak tetsző dichotómiát, amelyet a magam számára a századelő kétféle értelmiségi csoportjával, illetve Molter és Herczeg Ferenc munkásságával próbáltam szemléltetni, Németh László az ideális tanár, jelesül az édesapja példájával oldja fel: „Legigazibb tanári erénye azonban mégiscsak az ma a szememben, hogy nem akart mást, csak tanár lenni.” Ezzel a mintával összevetve saját pályáját, maga

is a századfordulón formálódott Mannheim Károly-i típushoz hasonlóan mutatkozik. „Belém a művészpálya... belém oltotta a sietés, az eredményelérés, az idővel való gazdálkodás szenvedélyét és büntudatát. De amikor valami ürügyön el tudtam altatni, be tudtam csapni ezt az ösztönt, elhithetve, hogy neki is fontosat csinállok, s csak tanítottam: akkor voltam életemben talán a legboldogabb.” És igazolásképpen elvégez egy bizarrnak ható, ám épp manapság, az olvasás visszaszorulásának korában igencsak megszívlelendő számítást: „S talán még gazdaságilag – »szellemgazdaságilag« – sem olyan pocsklás az, ha egy nagy jellem s nagy szellem harmincas létszámú osztályokban osztogatja el magát. [...] Ha egy tanár évente 800–1000 órát tart, s közben 30–40 emberen dolgozik, az harmincöt év alatt közel egymillió emberóra. Egy író megír húsz könyvet, azt kiadják öt-ötezer példányban, a húszat elolvassa, mondjuk 200 000 ember, egy-egy könyv pedig öt órára köti le az olvasót: az körülbelül ugyanannyi. [...] ...egy jó »középfokon« tanító tanár nyoma az életben, ha láthatatlan is, nem okvetlenül kisebb, mint egy »középfokú« íróé...” (A jó tanár)

Tanárértelmiségiek szellemi forradalma

A XX. század első évtizedében a kiváló, alkotó szellemű tanárok serege jelenik meg a magyar gimnáziumokban, egész sor olyan személyiség, akik Németh László modelljei lehetnének. Meghasonlásuk azonban nem csupán az általa jelzett, magában a személyiségben rejlő ellentmondásból (például írószerep-tanárszerep összezavarodásából) következik, hanem a társadalom s főképp a kormányzat figyelmetlenségéből. Miközben a gimnáziumok és a tanárok száma dicséretes módon gyarapodik, az oktatási rendszer nem követi a polgárosodó magyar társadalom szükségleteit, ami legtömörebben a demokratizálódás lassúságával írható le. A magyar iskolarendszer kialakulása jelentős részben az egyházak terjeszkedési szándékának, szellemi építkezésük és hatékonyságuk fokozásának köszönhető, annak sok évszázados fejlődési mintázatait követi. S minthogy az egyház természeténél fogva hierarchikus, a demokráciától idegenkedő intézmény, az iskolák belső rendje a mindenkor hatalmi struktúrák jellege és a mindent fölülíró tekintélytiszteltet dominanciája szerint alakult ki. Következésképp az új, magasan képzett tanár értelmiségi réteg már sokkal kevésbé személyes, „lelki” kétségbeesésként, sokkal inkább kiemelkedő tudásának, értékes munkájának és alacsony társadalmi megbecsültségének súlyos ellentmondásaként élte meg helyzetét – a piramis alján. Nem csupán a gimnáziumok falai közé szorult panasz kultúra meg az onnan ki-kitörő magas kultúra jelez valamely, egyelőre nehezen érzékelhető mozgolódást, de az ekkorra már negyedik hatalmi ággá vált sajtó

kezd osztozni a tanárok sorsában. Hiszen egyre nyilvánvalóbb az író- és tanárszerep közötti átjárhatóság, és hogy az ugyancsak megélhetési gondokkal küszködő „főállású” írók révén kezd érdekszövetség kialakulni a középiskolai tanárság meg a magas kultúra fórumai között. Csupán a legismertebbeket említve: Babits Mihály, Juhász Gyula, Kaffka Margit, Szabó Dezső, Kuncz Aladár – mindannyian hosszú évekig tanárkodásból állítják elő az írói tevékenységük fényezéséhez szükséges anyagi biztonságot; vagyis próbálkoznak a biztonság megteremtésével. Az ő tehetségüknek és kitartásuknak köszönhetően válik a magas irodalom témájává az iskola intézménye mint amely bölcs szigorral nyirbálja, körbezárja az egyre inkább központi szereplővé váló tanár személyiségét. Láthatóvá válik tehát, hogy az 1910-es évben forr valami, és fordulat készülődik. Emlékképként ezt is Szabó Dezső örökölte meg; jelentős műveket nem tudott a téma köré felnővesztetni, viszont őt épp ez a tanármozgalom tette, verbő publicisztikai indulatának köszönhetően, íróvá. „Egy szerencsétlen helyettes tanár illetményét hat, sőt kilenc hónap múlva utalták ki. Addig élhetett a valláserkölcsei világnézetéből. [...] Az akkori időkben a szerves lények ranglistáján a helyettes tanár volt az utolsó. Bármikor, minden megokolás nélkül meg lehetett vonni a megbízatást tőle... Havi százharminchárom korona hatvanhat fillérből kellett lakást tartania, kosztotznia, illendően öltöznie. Könyvekre, színházra, utazásra, melyek egy fiatal tanárnál a napi kenyérnél is fontosabb dolgok, a józan ész határain belül nem gondolhatott. [...] ...kinevezése rendes tanárrá öt évig is elhúzódhatott: bizonytalan alkalmazására meg sem házasodhatott. [...] Joga nem volt, kötelessége korlátlan mennyiségben. Szakóráin kívül ő helyettesítette a hiányzó tanárokat, ő írta a tanári gyűlések jegyzőkönyvét, volt szertartór, könyvtáros, önképzőköri elnök, kirándulások felügyelője. Olyan volt az iskolában, mint a portörő a háznál.” (Életeim)

A napjainkban prózaíróként számon tartott Szabó Dezső (aki a tanármozgalomban véletlenszerűen ráhullott szerep révén vált hamarosan a magyar irodalom legszenvedélyesebb vitatkozójává) eme vallomásának igaz voltát, az általa megidézett időszakban, pontosan 1910-ben Juhász Gyula – Csokonai és Arany hangkörét megidézve – poézisban „hitelesíti”:

„Tanár úr volnék magam is,
Nyomorúságos és helyettes,
Gyűlöltek a nagy istenek,
S e pályát adták végzetemhez.

[...] De engem, új kor új fiát,
Villámos vágycsók ostromolnak!

[...]

Ó, mennyi szárny és mennyi vágy
Török le bennem mindörökre!”

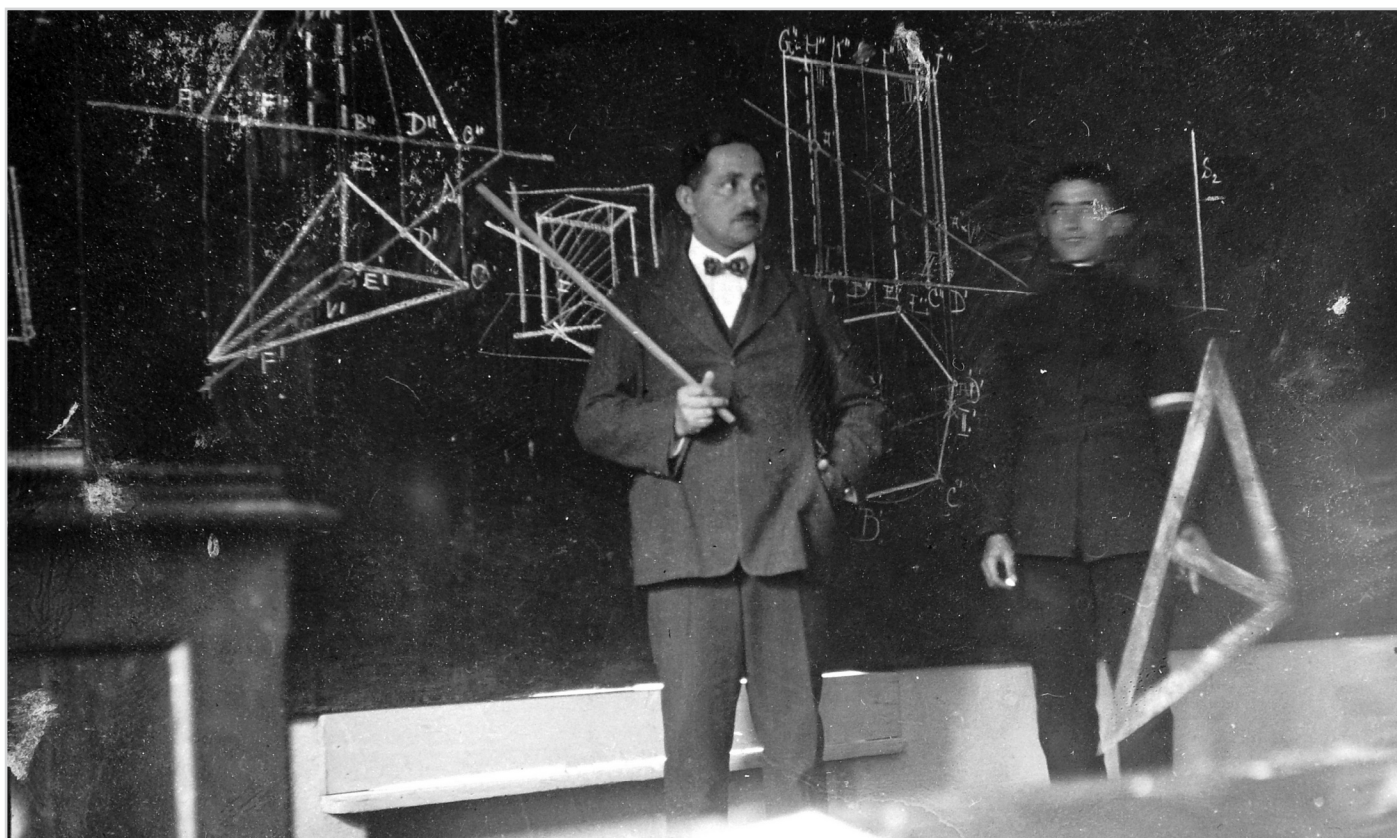
(*Tanár úr volnék...*, 1910)

E nemzedék talán legérzékenyebb, de a klasszikus műveltség mélységeibe menekülő tagja, Babits szakadt legtávolabbra a kultúra pezsgésétől. A vallomásos Juhásztól teljességgel eltérő attitűdöt választ: az Arany János-i örökséget, az allegóriába burkolózó énkivetítés poézisét („s mint gyermek hogyha idegenbe szidják / édes apjához panaszkodni tér meg: úgy hozzád én” – *Arany János*hoz). A „hideg szonettek” szerepjátéka mögött azonban olykor előbukkan a Fogarasra száműzött nagy magányos: „Kik messze tőlem együtt énekeltek – / Ó, boldog verseny, bátor, büszke, boldog / költők, kik együtt, értőknek daloltok... // Gondoljatok arra, kit messze rejték / rejt tőletek, ki... [...] // Más nyelven és magának énekelget...” Az utolsó sorok a szonett harmadik személyben objektívált alanyát végképp „elárulják”: „S a harctól elmaradva úgy figyelget, / mint sebesült, fejét a földre hajtva, / holtig figyel a távol ágyuzajra.” (*Fogaras*) Mert a szenvedtelenség álcája mögött Babits valóban figyel mindarra, ami a végtelen távoli fővárosban történik, s ő, aki nem közéleti, nem harcias alkat, éppen ekkor és itt, Fogarason és 1910-ben ír egy módszertani (ma úgy mondanók: tantárgy-pedagógiai) érte-

kezést. A vidéki tanárrá degradált európai műveltségű poeta doctus az irodalomtanításról kifejtett felfogásával száll be, messziről, a bontakozó tanármozgalomba. Olyan alapelveket rögzít, amelyek az antikvitástól kezdve bizonyították érvényességüket, ezért túléltek az elmúlt évszázadot is, és meglátásait semmiféle „legújabb”, „modern” tudományos módszertan nem fogja fölülírni. Tudniillik tapasztalatból leszűrt, egyszerű gondolatok ezek: „Gondolkodni és beszélni: nem lehetne rövidebben és mégis teljesebben megjelölni egész középiskolai tanításunk célját.” „Minden nyelvtan és minden irodalom gondolkodni tanít és beszélni. A nagy írók művei stilisztikai és retorikai példatárak...” A stílus „elárulja a gondolkodás gazdagságát vagy szegénységét. [...] Lelked építőszekrényében kockák a szavak, oszlopok a szólamok.” Nyelvében szép, de logikailag is sziporkázó okfejtését ma is élmény olvasni, e helyt azonban csupán konklúzióját nyújtanám át minden modern pedagógiának, amely néma olvasással iktatná ki a „széplelkűségre” nevelő irodalmat. „A stílus elárulja a gondolat egészségét vagy betegségét. [...] Minden rossz mondat egy törött ablak, melyen át egy rossz gondolatra látni.” (*Irodalmi nevelés. Egy tantárgy filozófiája tanulók számára*, 1910)

Természeténél fogva a publicisztika (egyféle módon) és a költészet (a lírai indulat hevében is esztétikai minőséget teremtve) azonnal reflektál a duzzadó tanármoz-

Mértánóra,
1923
© Fortepan
adományozó:
Fortepan



galom fordulataira, az elbeszélő próza azonban ekkortájt töltökezik fel azokkal a modern életérzést közvetíteni képes témákkal és szereplőtípusokkal, amelyek az érlelődés hosszabb távlatában teremnek majd remekműveket. Tulajdonképpen Kaffka Margit, a kiváltságosként emlegetett „nőíró” az első, aki megtalálja az alkalmas epikai kereteket a hagyományos, merev struktúrájú oktatás elmentmondásainak ábrázolására. Jelesül a *Hangyaboly*ban a civil szféra, s különösen a férfiak számára ismeretlen zárdai intézmény regénybe emelt világában képes epikai hittel szemléltetni, hogy a nők által irányított struktúra alapvetően úgy működik, mint a férfiaké; a hatalmi harc, a nemzedéki konfliktusok, a megújulási törekvések áthatolnak a zárda szilárd, de kopott falain. Egyetlen példa arra, hogy a valódi tudásnak van esélye szembeszegülni azzal a mentalitással, amely a vallásos hitet ürügyként emeli elébe a szellemi igénytelenségnek: „Mit beszél nekem, minek beszél? Ezért jött ide hozzám? Én, tudja, nem olvasok világi újságokat... Én nem értem az ön szavait: *intézmény, társadalmi osztály, elméleti képzettség, egészségi viszonyok, kísérleti eszközök*; a nyelvem majd beletörik. [...] én imádkozni jöttem ide, szegénységben élni, és engedelmisségben...” (*Hangyaboly*, 1917)

Az egyházak napi foglalkozásaiban sűrűn emlegetett engedelmisség olyan kulcsszó a tanármozgalomtól felbolydult irodalomban, amely magába sűríti az iskola zárt falai között legjobban szemléltethető társadalmi viszonyrendszert. Babits sokáig érlelődő műve, a *Timár Virgil fia* ugyancsak szerzetes rendházban, a kiváló oktatást nyújtó ciszterciek iskolájában játszódik. Kaffka művétől alapvetően abban tér el, hogy elsősorban lélektani regény: a törvényszerűen gyermektelen szerzetes tanár dilemmája, hogy egyik világi tanítványát szellemi teremtményként nevelje, miközben a félárvának előkerül vérségi apja, egy félművelt bulvárújságíró. A regény feszültségét a szerzetes nevelő kételyei tartják éberen; egy fiatal szellem és lélek nevelődésében mi legyen a meghatározó: a korszerűtlen, merev szabályokkal körülbástyázott, ám igazi hitet és valódi klasszikus műveltséget biztosító szerzetesrend, vagy a felszínesebb, de szabadságot ajánló világi környezet? A lélekábrázolás dominanciája ellenére itt is kirajzolódik a háttérben, a tanári karban felsejlő kettősség hierarchiája: egyik oldalon a szerzetes tanárok hagyományban megerősödött hite és önkéntes fegyelmezettsége, másikon „A civilek [...] mindig kész szolgái a felsőségnek...” (*Timár Virgil fia*, 1922)

A korszak leginkább maradandó tanárregényét az az író írta, aki maga soha nem állt katedrán – éppenséggel azért, mert apja példáján, a családban felismerte ennek az életformának életveszélyt hordozó kockázatát, a kiégést. Ő tehát, Kosztolányi, inkább a „szabadon lebegést” választotta, és így módon fensőbb távlatból tudta novellák

sorában ábrázolni az iskolai élet bujkáló konfliktusait, betetőzve a témakört az *Aranyáskárnnyal*. Tanár főszereplője – létező legjobb nevelői szándéka ellenére, de a foglalkozását örökösen szorongató beidegződések, megmerevedett élet- és gondolkodásmódja eredményeként – sorsában beteljesedik éppen az, ami miatt Kosztolányi menekült ettől a kihívástól. Novák Antal lányával és tanítványaival kapcsolatban a korszakváltást jellemző nemzedéki, mentalitásbeli félreértések áldozatává válik. Kudarca legmélyebb okait végül maga is felismeri – késve. „Van egy másik igazság is, amelyet eddig nem egészen látott. Fiatalabb korában jóról és nemesről prédikálva diákjainak, a földműveshez hasonlította magát, ki a magot elveti, s gondoskodik, hogy alkalmas talajra találjon. Csakhogy a mag vagy televényre hullik, vagy sziklára [...] Fölöslegesnek ítélte munkáját. Amennyiben pedig többre vállalkozott, kudarcot vallott. Formálni akarta az életet [...] Megsokszorozta önmagát egy új, terebélyes családot teremtvé az ifjúságban.” És lám, az Arany által közkinccsá vált toposz ezúttal egy mélylélektani jellemzésnek alávett tanár szereplő ajkán tér vissza: „*Quem dii odere*. Az istenek megbüntették érte. Az életet csak lázzal lehet élni, mint Hilda, Tibor, vagy erőszakkal, mint Liszner Vilmos. [...] Nem haragudott már rájuk [...] Hibásnak is csak magát tartotta, hogy nagyobb földadatot tűzött ki, mint ereje bírta [...] Földadta a harcot.” (*Aranyáskárnnyal*, 1925)

A szövegmozaikokat egy virtuális korpuszá illesztve, annak ellenére, hogy a pedagógusirodalom összességében depresszív hatást kelt, egy olyan, értelemmel telített korszak bontakozik ki előttünk, amikor mégis érdemes volt tanárnak lenni. Mert a tanárság méltóságának és saját nélkülözhetetlen mivoltának tudatára ébredt. És bár a politikai hatalom nyíltan nem ismerte el, és nem méltányolta jelentőségüket, épp azáltal igazolta fontosságukat, hogy odafigyelt a tanárok sorsát firtató sajtóvitákra, a korszak jellegét tekintve akár demokratikusnak is nevezhető módon vitát folytatott a képviselőikkel. Az a különleges történelmi helyzet állt elő, hogy például a radikálisan új hangot megütő irodalom és a sajtó, amely azt közvetítette, összeért a modern tudományokra és művészetekre is érzékennyé vált oktatás világával. Mi sem szemlélteti ezt jobban, mint az, hogy Ady, aki ebben a – meglehetősen narcisztikus – költői korszakában ódai hangú költeménnyel szól *A magyar tanítókhöz*. Értékét természetesen legkevésbé a pusztán ódaiság biztosítja: poétikum és retorika együttállásának egészen ritka tökélye valósul meg. Egy pontosan középen elhelyezett gondolati tengely mentén („S kik hivattatok vezérül a népnek”) borul egymásra a vers első és második része. A szókészletével is deprimáló jelen a vágyakozás illúziójától szenved: „Lázad hát már az Élet alágyúrtja, / A tanító, a legrababb magyar?” A zárt cellák látomásának feloldása a palinodikus-tükörszerke-

zet másik oldalán egy bölcséletileg értelmezhető, váratlan szöszerkezetben valósul meg. Ugyanis a harcos sajtó mindig és joggal a tanár szabadságát követeli. Ady társadalmi minőségében magasabbra emeli őt: „Kapja meg végtén szegény Magyarország / A szabadító magyar tanítót.”

Tanármozgalmom: a pedagógusok szabadságharca

A szabadságfogalom elhasználódott, jelentése, sajnos, alább csúszott a bölcsélet, az irodalom és a méltóságtelti létértelmezés szintjénél: átpolitizálódott. Ebben az értelemösszefüggésben kell manapság, több mint száz év elteltével rákérdeznünk: mi is volt a lényege az 1910–11-ben kibontakozott tanármozgalmnak? Fontosságát jelzi, hogy maga a miniszterelnök, Tisza István is foglalkozott vele. És ez hasznos, szép gesztus; hogy országos és nemzetközi gondjai közepette figyelmet fordított és valamiféle megértést is mutatott egy – a budai kormányépületek magaslataiból – számára nem nagy jelentőségű ügy iránt. Ahogy azonban ez a nagy formátumú államférfi ezt tette, az méltatlan hozzá. *Szabadgondolkodás* című – afféle vitairatnak tekinthető – értekezése magaslatról alátekintő nagy, klasszikus kultúrájáról és szűkös látóköréről tanúskodik. Láthatóan az egyre erőteljesebben ható új szellemi

– kulturális, irodalmi és bölcséleti – irányok borzolták fel kedélyét és késztették indulatos megszólalásra. Úgy tűnik, ez az alaptétele: „Szabadgondolkodás! Elérhetetlennek látszó sóvárgása volt ez hosszú évezredek át a nyers emberi léleknek. [...] A mi napjainkban a gondolkodás szabadságát nem a hatalmon lévő tekintély zsarnoksága tiporja el.” Akár igaznak is tekinthető, elegáns megfogalmazás. Ahol kezd megbicsaklani a gondolatmenet, az a konklúziók sorozatának első lépcsőfoka: „Nekünk a gondolkodás szabadságát a »szabadgondolkodók« ellen kell megvédenünk.” Ugyanis minden, ami úgy újszerű, hogy eltér Arany János és Deák Ferenc magyarságfogalmától, az a „modern felvilágosodás jelszavainak terrorizmusa”, „a súlyosan beteg francia lélek kórtünete”, „a rothadás, feloszlás tünete”. A divatmajmoló felszínesség bizonyos tüneteinek leírásában még igaza is van. Ami mai olvasatunkban is méltatlan ehhez a hatalmas vagyont birtokló főnemes-államférfihoz: a tanárok iránti empátia teljes hiánya. „A mai fiatalokat a létért való küzdelem sivár ösztöne hevíti. A »Talpra magyar«-t nem lehet üres gyomorral szavalni, kiáltja a magyar ifjúság idealizmusának hivatásos ápolója. (Micsoda lángostorral vágna, ha élne még közöttünk, e mondás szerzőjén végig Petőfi! Ő bezeg jobban ismerte az üres gyomrot, de kevesebbet törő-

Tantestület,
1913
© Fortepan,
adományozó:
Kurutz Márton



dött a statusrendezéssel, mint ez a méltatlankodó tanár úr!)”

Valóban bizarr, a nemzetért folyton felelősséget hangoztató államférfihoz méltatlan szavak; és a „mai fiatalok” azonnal le is ütik az ügyetlenül feldobott labdát. (Ám tehetik is, mert a sajtó ténylegesen szabad, sokszínű és demokratikus.) A „méltatlankodó tanár úr” megszólítást pedig Szabó Dezső önmagára vonatkoztatja, és egész életre szóló írói karriert indít el válaszával. Nemcsak a napisajtó, hanem a legjelesebb irodalmi, kulturális folyóiratok is bekapcsolódnak a vitába, a tanármozgalomba – természetesen a tanárok mellett. (Ami azért a korabeli magyar társadalom rétegzett sokszínűségét, eszmei nyitottságát, a sajtó demokratizmusát és szabadságát is jelzi!) A *Nyugat* lehetőséget ad a Székelyudvarhelyre száműzött fiatal tanárnak, hogy válaszoljon. Aki egyfelől kénytelen elismerni: „Én Nagyméltóságodnak életem két legnagyobb örömét köszönhetem: segítségével jutottam az Eötvös Kollégiumba és kaptam egy évi külföldi ösztöndíjat.” A miniszterelnök által hangoztatott hazafiasság gondolatát viszont ellene fordítja: „Tessék elhinni, hogy ha a tanár csak századrészét kapná a Nagyméltóságod jövedelmének, nem gondolna a státuszrendezéssel. [...] Teljes hittel mondom: Hazaellenes mindenki, ki öt-, tíz- vagy nem tudom, hány ezer holdnyi vagyonnal azt mondja a nyomorgóknak: ne gondoljatok az anyagiakkal, éheztek a hazáért. Hazaellenes, mert kompromittálja a haza fogalmát.” (*Nyugat*, 1911, 9. sz.) Az országos sajtó szolidaritását és együttérzését a tanármozgalommal a *Nyugat* egyértelműen kinyilatkoztatja: „A radikálisok kicsi tábora, sajtója, s akik megfrissült irodalmi és művészeti életet akarnak itten – azok állottak, mint egy ember, a tanárság mellé” – nyilatkozik – szerénységből Nagy János néven – Ady Endre tanár fivére.

Több mint százéves távolságból, a sajtó és a vitakultúra mai totalitárius szabadságának korából, csupán részlegesen rekonstruálható és érthető meg a tanármozgalom. Szabó Dezső tehát magának vindikálja a kezdeményezést. A Tanáregyesület (teljes nevén: Országos Magyar Középiskolai Tanáregyesület) a pedagógusok helyzetének kilátástalansága miatt 1910-ben együttműködésre kéri a vidéki iskolákat is. Székelyudvarhelyen „valaki felvetette a gondolatot, hogy [...] kész szövegű kiáltvánnyal álljunk elé, s ezt [...] én írom meg. Én fanyalogva, de elfogadtam.” Az emlékező szerint a számtalan kiáltvány között „a miénk hangja és szegfyeire ütése magához ragadt minden figyelmet”, és tény, hogy az ő – a *Nyugat* szerkesztősege kérésére készített – Tisza miniszterelnököt megszólító, heves publicisztikája nyomán vált hangosabbá az országos sajtó. Emlékezésében lekicsinylően szól a tanárkongresszuson elnöklő (amúgy költőnemzedékek tanúsága szerint óriási műveltségű egyetemi oktató) Négyesy László „taktikázá-

sáról”, másutt azonban még Tisza István emberi nagyvonalúságát is elismeri: „Úgy értesültem, hogy a közoktatásügyi miniszter felajánlotta Tiszának elbocsáttatásomat. De ő állítólag ezt felelte: – Én támadtam, ő védte magát.”

Négyesy László összefoglalója és értelmezése a kongresszusról meg egészében a tanármozgalomról: hitelt érdemlő, jóllehet éppenséggel Tisza István lapjában, a *Magyar Figyelő*ben tette közzé. Elemzése mértékletes, indulatoktól mentes, de kétségtelenül mindvégig a tanárok érdemeit és érdekeit védi a miniszterelnökkel, s főképp gróf Zichy János kultuszminiszterrel szemben. Az utókor számára az ő összegzése lehetne a legfontosabb dokumentum, e helyt azonban csupán néhány kulcsgondolatára szorítkozhatok. A lényegét tekintve egyszerre az eseményekben részt vevő és a hivatalosságot is megszemélyesítő tudósítóként foglal állást: „Egészben véve a mozgalom [...] hatalmas és méltóságos lefolyású volt.” Egy tapintatos kritika: „A közoktatási miniszter [...] a testület igazairól kellőleg informálva nem volt, másrészt pedig gouvernementális szempontból a mozgalom hatása alatt cselekedni nem akart. [...] önként enyhítette a legfájóbb sérelmeket, s a várományok tekintetében konkrét kijelentéseket tett. Ezzel az ár hullámai simább lefolyást vettek, bár az áramlás nem szűnt meg.” A Tanáregyesület elnökéhez méltó precizitással elemzi, milyen pénzügyi csavarásokkal hagyták ki a pedagógusokat az országos béremelésekből a folyamatos pénzromlás közepette: „A tanárság erkölcsi lealázást is érzett ebben az eljárásban”, semmiféle előjogokat nem kér, csupán „egyenlő értékelést”, „anyagi és erkölcsi tekintetben”. A korábban sorozatosan elmaradt javadalmazást a kormány pusztá ígéretésekkel pótolta, majd látszatrendezésként létrehozott egy rendkívül bonyolult rendszert, miszerint a javadalmazást két újabb feltételhez kötötték: „a tanárság 30 szolgálati évét 35-re, a heti óraszámát pedig 18-ról 20-ra emeljék”. Ma alig tudjuk a tervezetek bonyolultságát követni, csupán a következők: az említett kongresszuson „gróf Zichy János miniszter mérlegelvén a tanárság érveit, átlátta a helyzet tarthatatlanságát, új tárgyalást kezdett...”. Ebben a felfüggesztett állapotban próbálja megmagyarázni Négyesy *A tanárkérdés* című írásában a magyar polgárnak a tanári munka jelentőségét. „Az egyéni teherbírásnak is megvannak a határai. [...] az akkori törvényhozás sem tudott a tanárra nagyobb terhet szabni heti 18 (azaz napi 3) tanítási óránál. Most [...] feladni ezt az állomást nagy veszteség volna. A kultúrára nézve az, mert ez elsősorban a kultúra érdeke, nem a tanárságé. Meg kell adni a lehetőséget a tanárnak, hogy előadásaira jól elkészüljön, a tanítás kelletnél jobban el ne csigázza, hogy tanuljon, s esetleg a társadalom kultúrskiütségei és a tudományos irodalom számára is dolgozhassék. [...] A tanárnak a fejlődő emberi lélek milliányi érzékeny rugójával kell bánnia, ide művé-

Gondolatok térdmagasságban

„A hosszú úton történt, amely lakhelyünkől [...] az iskolába vitt. Itt éltem át egyszer egy olyan pillanatot, amelyben egyszer csak az a lenyűgöző érzés fogott el, hogy éppen most lépek ki valamilyen sűrű ködből, azzal a tudattal: most *vagyok*. Mögöttem mintha ködfal emelkedett volna, s amögött még nem voltam. Ám ebben a pillanatban saját magammá lettem. Azelőtt is a világon voltam, de minden csak történt velem. Ekkor azonban tudtam: most *én vagyok*, most *létezem*. Azelőtt ez meg ez történt velem, mostantól fogva *én akarok*.”

Az idézet Jungtól való – tizenkét éves önmagára gondol vissza. Nincs kétségem – és magam is érintett vagyok –, hogy szinte mindenki hasonló érzésekkel lépdelt bele a serdülőkorba.

De vajon mennyien vannak, akiknek sikerült ennek a kezdetleges önfelismerésnek legalább a töredékét átmenteni az úgynevezett felnőttkorba? És hányan lehetnek, akik rájönnek, hogy nem a saját életüket élik?

Az önismeret nem verseny, nem felmérő, és nem bizonyítás – nem kifelé, az elfogadás vagy a megfelelés felé tartanak az irányai. Itt a kudarc fel- vagy beismerése is győzelemnek számít. Ha képes valaki szembesülni azzal, hogy más(ok) beszél(nek), él(nek) belőle, hogy több generáción át ismétlődő motívumok rajzolják elő, akár egy sablon vagy egy színező, a létezését és megnyilvánulásait a világban, mindez már az útra kelés biztos jele.

Ha valaki pontosan leírja, amit diktálnak neki, azt – az iskolában legalábbis – tollbamondásnak hívják. Gyakorlat, amelynek célja alapvető funkciók elsajátítása. Nincs magas polcon, nem hallottam még embert a tollbamondásról mint a megvilágosodás eszközéről beszélni.

Az úgynevezett felnőttkorban mégis ez a képesség – a más(ok)tól hallott szöveg pontos reprodukálásának képessége – látszik a „gondolkodás”, illetve a „valahová tartozás” fokmérőjének lenni.

A közösségi médiában forgott egy kép, amelyen a szívvárványszímben pompázó felirat azt hirdette: „Gyűlölet nélküli világban szeretnénk élni!” A pszichológiában az ilyen mondatokat az irreális elvárások fogalomkörébe sorolják. Ugyanide tartozik például a „szeretnék boldog lenni” óhaj is. Irreális elvárásnak azt nevezik, ami nem konkrét célt fogalmaz meg, hanem megfoghatatlant – valójában inkább elkendőzi a problémát, semmint segítene a megoldásában.

Akiben túltengnek az irreális elvárások, az az összeomlás felé tart. Érzékel ugyan egy problémát, de képtelen

szembenézni a belőle eredő, valamint a megoldását kísérő fájdalommal, ezért inkább menekülőre fogja, és „lebegtetéssel” próbálja meg elkerülni a szenvedést, ezáltal még nagyobb és hosszabbra kint szabadítva magára.

A gyűlölet, tetszik vagy sem, emberi érzés. Úgy is mondhatnánk: ahol ember van, gyűlölet is van.

Nincs köztünk egy sem, akiben ne csaptak volna már fel a gyűlölet lángjai. Mivel állandó részünk, irreális elképzelni a világot és magunkat nélküle. Inkább meg kell tanulnunk együtt élni vele, uralni, és felismerni, ha elszabadult.

1968. április 20-án Enoch Powell, konzervatív párti brit képviselő, az árnyékkabinet védelmi felelőse beszédet mondott párttársai előtt, amelyet – az ellenőrizetlen bevándorlásról szólván – egy Vergilius-idézettel zárt. „Ha előrenézek – mondta –, rossz előérzet tölt el. Mintha látnám vértengerben a Tiberist, mint egy bizonyos római.” A beszédet – nota bene: mind a mai napig – „vérfolyam-beszédként” emlegetik. Pedig a Powell által említett prófécia valójában Sybilla szájából hangzik el az *Aeneis* VI. énekében, és habár valóban bevándorlásból eredő bajokat jósol, mint kiderül, olyan bajokra utal, amelyeket a bevándorlók fognak elszenvedni. Megérteni a képviselő beszédét műveltség kérdése – mondhatjuk. Enoch Powell 1968. április 21-én – gyűlölködés vádjával – megfosztották minden hivatalától, beleértve a képviselőiséget is. Edward Heath – az árnyékkabinet akkori vezetője – harminc évvel később végül beismerte, hogy Powell nézetei „nem nélkülözték az előrelátást”. Ugyanebben az évben Enoch Powell elhunyt.

A modern – azaz legújabb kori, azaz populista – államvezetések is előszeretettel hozzák fel érvként: „Amit sokan mondanak, azt hívjuk iránynak.” Ez pedig, nem is történhet másként, a klasszikus demokráciafelfogás torzképét eredményezi. A csordalét állott testmelegét, amely valójában elszigetelt és ebből következően elkeseredett magányok egymáshoz dörgölőzése – hátha a gondolat szikrája pattan ki a statikus elektromosságból. Hiábavaló várakozás: nem pattan ki. Csak foltokban kihullik a szőrünk. Elcsúnyul, betegnek látszik a csorda.

Csak a lelkében és elméjében független és szabad ember képes a kapcsolódásra – aki nem független és szabad, az csupán kapaszkodni vagy dörgölőzni tud. Előbbinek saját arca van, utóbbi – akár a tömegképeken – besorol egy előre megrajzolt arc apró részletének, mondjuk, ő az árnyék egy darabja az áll alatt. Ez nem arcvesztés, hanem

az arc hátrahagyása, nézőt nem ismerő kötömb, amely szobornak képzelet magát.

Független és szabad lélek az, amelyik képes egyedül – habár nem magányosan –, külső kitettség nélkül dönteni és cselekedni, és nem „zavarják” a körülötte létezők. Döntéseiről és tetteiről pedig felelősséget vállal.

„Mit fognak ehhez szólni?” Ez az alapmondata a kitett embernek.

„Ki szól, mihez, és mit?” Ez már a vizsgálódó személyiség kérdése.

És ezen a ponton akár vissza is kanyarodhatunk a tollbamondáshoz.

„Nem lemasoltam, hanem alkottam egy gondolatot” – mondja a szabad elme.

„Nem ismerem, tehát félek ettől a gondolatától” – mondja a rabszolga.

A félelem pedig egyfelől megbénít, szellemi és lelki értelemben feltétlenül, másfelől pedig a legaljasabb dolgokra is képessé tesz minket.

Roger Scruton *A pesszimizmus haszna és a hamis remény veszélye* című könyvében felidéz egy történetet. „A görögök azt hitték, hogy a nagy emberek kiváltják az istenek haragját azért, hogy túlságosan feltűnően meghaladják a féltékeny istenek által engedélyezett közepes szintet – ezt nevezik a hübrisz vétségének. Ebben a hitben a görögök büntudat nélkül neheztelhettek. Nagyjaikat száműzetésbe küldhették vagy megölhették abban a hitben, hogy csak az istenek akaratát hajtják végre. Így küldték cserépszavazással száműzetésbe Athén polgárai a nagy hadvezért, Ariszteidészt, akinek oroszlánrésze volt a perzsák fölött Marathónnál és Szalamisznál aratott győzelmekben, és akit Igazságosnak neveztek kivételes önzetlensége miatt. Mondják, hogy egy analfabéta szavazó, aki nem ismerte, odament hozzá, és őt kérte meg, hogy írja föl a cserépre az Ariszteidész nevet. Ő megkérdezte tőle, ártott-e neki Ariszteidész. »Nem ártott – felelte –, és nem is ismerem, de már elegendő van abból, hogy mindenki Igazságosnak nevezze.« Ariszteidész, az igazságos ezek után felírta a saját nevét a cserépre.”

Albert Caraco következetesen tagadta mind a keresztény morált, mind a felvilágosodás értékeit. Önmagáról így nyilatkozott: „Reakciós vagyok, de olyan reakciós, akinek nézeteitől még az anarchisták is elborzadnának.” A világot – 1919-től 1971-ig élt – reménytelennek látta. Profán szerzetesként élt, néhány prostituáltat leszámítva egyáltalán nem voltak emberi kapcsolatai. És habár eszméi sok esetben valóban túlzók, mondatainak vehemenciájával pedig erőműveket lehetne működtetni, az egész mögött mégis a klasszikus görögség arányossági elveire való törekvés érhető tetten.

Posztumusz megjelent könyvében, *A káosz breviáriuma*-ban olvasom: „Visszatérni a forráshoz, ez a mi legfontosabb teendőnk, máskülönben az embernek vége. Ezért foglalkozik az a pár gondolkodó, aki még méltó erre az elnevezésre, ontológiával meg etimológiával, és törekszik arra, hogy a metafizikát visszahelyezze jogaiba, míg a divattal mindig lépést tartó szűk látókörű elmék csak másodrendű részletkérdésekkel, azaz a társadalmi jelenségek megfigyelésével vannak elfoglalva. Mert a társadalom teljesen érdektelen, a társadalom csak üres forma, amelyet a kárhozatra született tömeg tölt meg tartalommal, a társadalom csak a spermából lett alvajárók megvetésre méltó összevisszasága, amely nem méltó rá, hogy felkeltse a filozófus érdeklődését. A Történelem kizárólag a nagy személyiségek alkotása, valamiféle zárt tér, amelyben a mindenkori elit mérkőzik meg egymással, a tömeg itt legfeljebb néző, annál is inkább, mivel senkit sem érdekel, hogy vész idején mennyi a vesztesége.”

Érdekes ezeket a sorokat már egy másik korszakban olvasni, amelynek Caraco – időben oly közeli – kora csupán az előkészítője volt, a jelenben, amely riasztónak találja, és mivel megriadt tőle, likvidálta is a nagyságot, és amely pszichotikus módon próbál egy szintre hozni mindent és mindenkit, de a színvonalat csupán térdmagaságban sikerült meghúznia. Innen szemlélve talán érthető, miért van állandó, egyre növekvő veszteségérzésünk, és talán az is világos, miért érezzük úgy, hogy ez a veszteségérzés egyáltalán nem számít senkinek semmit.

SZEMLE

Két vonulat egy képzeletbeli hármaskönyvből

Monostori Imre: *Németh László életművének fogadtatása 1925–2020*

FÜZI LÁSZLÓ

„...a sport felől nézve történelmünkre”

N. Pál József – Novák Miklós: *A magyar sport története*

DOBRI IMRE

Esztétika lépten-nyomon és keresztül-kasul

Estéticas das viagens

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

Két vonulat egy képzeletbeli hármaskönyvből

Monostori Imre: *Németh László életművének fogadtatása 1925–2020*
Budapest, MMA Kiadó, 2021, 526 oldal

Tudjuk, a könyveknek megvan a maguk sorsa. Monostori Imre új, s most már azt kell mondanunk, hogy az utolsó önmaga által hitelesített könyvének sorsa szerzője tragédiájára utal vissza. Lezárta a könyvét, annak korrektúráját is elvégezte, de a könyv megjelenését már nem érhetette meg, 2021. október 6-án váratlanul elhunyt. Halála erősen megérintett, s most is, hogy életéről és munkáiról gondolkodom, a leginkább azt szeretném, ha a felmerülő kérdéseket közösen beszélhetnénk meg.

Ennek a beszélgetésnek meglettek volna az alapjai, ahogy korábbi beszélgetéseinknek is megvoltak. Gondolkodásunk, tevékenységi körünk sok vonatkozásban rokon volt, életpályánkban is számos közös vonás mutatkozott meg, igaz, különbözőségek is akadtak. Imre tíz évvel volt idősebb nálam, ő 1945-ben született, én 1955-ben. A XX. század sűrűjében a tízévi különbség az élettapasztalatok különbözőségét is magában hordozta. Máskor ez a különbség az évek vagy inkább az évtizedek során akár el is mosódhatott volna, de velünk nem történt így. Imre 1956-ban tíz év fölött volt már, én erősen kisgyermek, 1968-ban huszonhárom éves volt, én tizenhárom, az egyetem 1968-ban végezte, én 1979-ben – azt kell mondanom, egészen más tapasztalatokkal indultunk annak, amit életnek vagy munkának neveznek. Hiába jártunk ugyanarra az egyetemre, a szegedire, a tanári kar tíz év alatt ott is átalakult. Imrére az egyetemen Tamás Attila gyakorolta a legnagyobb hatást, vele én már csak szerkesztőként találkoztam. Pályánk mozgása mindkettőnk vidéki városba sodort, Imrét Tatabányára, engem Kecskemétre. Ha erről beszélgettünk, mindig Kecskemét polgári vonásait emlegette – Tatabányával szemben. Mindkettőnk pályája az irodalom világához kötődött, Imre az *Új Forrás*nál dolgozott, én a *Forrás* szerkesztőjeként végeztem a napi munkámat, ez a két folyóirat egyaránt 1969 márciusában indult, ráadásul mindkettő *Forrás* címmel. A két lap sorsában bőven akadtak párhuzamos vonatkozások, ekkor már szerezhettünk hasonló tapasztalatokat, főképpen a rendszerváltás előtti politikai erővel való küzdelmekre gondolok ennek kapcsán. Imre írt a *Forrás*ba,

én írtam az *Új Forrás*ba, ezt a kapcsolatot ő kezdeményezte szinte a *Forráshoz* kerülésem pillanatában, Olasz Sándor a *Tiszatáj*tól hasonlóan kereste velem a kapcsolatot. Most, erre az írásra készülve kivettem egy *Új Forrás*-számot a szekrényből, történetesen azt, amelyikben Nagy Gáspár emlékezetes és a szerzőnek-szerkesztőnek egyaránt viharokat hozó *Öröknyár; elmúltam 9 éves* című verse szerepelt, történetesen ebben a lapszámban is szerepel egy írásom, a szám 1984 októberében jelent meg. Imre már 1985-től az *Új Forrás* főszerkesztője volt, én 1990-től lettem a *Forrás* főszerkesztője. Volt egy időszak, amikor az általa szerkesztett *Új Forrás*, az Olasz Sándor által szerkesztett *Tiszatáj* és a *Forrás* között szoros emberi és munkakapcsolat alakult ki.

Imre húsz éven át a Komárom Megyei József Attila Könyvtár igazgatója volt, én tíz éven keresztül vezettem a kecskeméti kortárs művészeti műhelyeket összefogó gazdasági társaságot, társadalmi beágyazottságunk hiányára így egyikünk sem panaszkodhatott. Az irodalmi közeletben – Írószövetség, MAOE, különböző kuratóriumok – egyaránt szerepet vállaltunk. Mindketten aktívan részt vettünk a Németh László Társaság munkájában, Imre 1996 decemberétől volt a Társaság elnöke. Elnöksége idejére esett Németh László születésének századik évfordulója, az évfordulós megemlékezésekben a Társaság az ő vezetésével mintaszerűen vett részt.

Mindkettőnk szellemi-tudományos érdeklődésének középpontjában Németh László állt, de mintha mást akartunk volna Németh Lászlóból megmutatni. Imre a szociológiai meghatározottságokat, Németh gondolkodásának a korba való beágyazottságát és az életmű fogadtatását vizsgálta, én inkább azt figyeltem, hogy az egyes időszakokra vonatkoztatva miképpen modellezhető Németh gondolkodása. Sokat dolgozott, könyvtárigazgató volt, és főszerkesztő, ezeknek a munkáknak minden terhével és örömeivel, fontos közéleti szerepet töltött be. Élete minden szakaszához kötődően megírta a maga könyvét – itt a tanításban és a könyvtárban eltöltött éveire gondolok –, ezekhez kapcsolódtak a tudományos tevékenységének



könyvei: tudományos igénnyel kutatta Németh László és Szekfű Gyula munkásságát, s megírta a pályájának sum-mázátát is. A tudományos tevékenységek megítélésénél nem szoktuk számba venni, hogy milyen terhelések mellett születtek meg az adott munkák, eredmények, valóban a teljesítmény számít, s más nem, de azért tudnunk kell arról is, hogy van, aki más területeken is teljes tevékenységet végzett. Sokat dolgoztunk együtt a Németh László Társaságban, ez a kifejezés talán nem is helyes itt, mert mindazt, amit tettünk, örömmel tettük. A Társaság történetének első húsz évét éppen Imre írta meg, ebből az írásából idézek: „...a Társaság életének legjobb szakaszai, napjai, órái [...] a személyes kiállások, vállalások, »demonstrációk« voltak. [...] ha a kevésbé drámai szituációkra gondolok – sőt akár ha a humorosakra –, akkor is hosszú sorban tűnnek fel a magyar szellemi élet azon jelei, akik vállalták és képviselték a Németh László-i örökséget s támogatták a Társaság munkáját. Mert *munkaközösség* volt (és az ma is) ez a gyülekezet »eleitől fogva«. A benne működőknek – úgy látszik – nem volt elegendő a magánéleti mindennapok terhe, küszködése; vették a fáradtságot, hogy valami szebben is szellemi csináljanak, például, hogy részt vegyenek Németh László *utóéletének alakításában*.”¹

Magam is életem szép pillanatai között tartom számon a Társaság konferenciáin való részvételt és az ottani szerepléseimet. Grezsa Ferenc és Vekerdí László alapvetéseit követően valójában ezeken a konferenciákon alakult ki a Németh Lászlóval foglalkozó „tudományág”. Városnevek jutnak eszembe: Hódmezővásárhely, Budapest, Szeged, Tatabánya, Kecskemét, Székesfehérvár, Debrecen, Nagybánya – s mellettük természetesen Mezőszilas. Németh László lányai, főképpen Magda és Ágnes, szinte mindegyik találkozáson ott voltak, a konferenciákon pedig fontos előadások hangzottak el Grezsa Ferentől, Vekerdí Lászlótól, Sándor Ivántól, Domokos Mátyástól, Olasz Sándortól, Görömbei Andrástól, Monostori Imrétől. Világlátásomat, a magam szempontjainak a kialakulását ezek a konferenciák, előadások alapvető módon határozták meg.

Imrével utoljára 2020 nyarán találkoztam, Németh Ágnes temetésén. A temetést követő egymástól való elköszönésünk hosszabb volt, mint máskor volt. A kulturális közélet bajairól beszélgettünk, a folyóiratoknak megkésve odaítélt pénzekről, aztán Imre megemlítette, hogy írja a recepciótörténeti könyvet, ennek kapcsán pár mondatot mondott az én írásaimról is, ezeket a mondatokat őrzöm magamban. Az, hogy az írásaimat szóba hozta,

azért volt furcsa, mert egymás írásait a beszélgetéseinkben és a levelezésünkben soha nem érintettük. Mindez nem jelenti azt, hogy egymás tevékenységével ne lettünk volna tisztában. Régóta tudom, hogy munkássága nélkül a Németh László-kutatás nem állna azon a fokon, mint amelyiken áll. Ha munkásságának erre a területre eső részét ebben a mostani írásban nem is tudom ismertetni, azt, amit az akkor említett, és azóta megjelent könyvéről írok, főhajtásnak tekintem Monostori Imre emléke előtt.

Arról, hogy miért született meg ez a könyv, s hogy miképpen kapcsolódik korábbi munkáihoz, a szerző a könyv elején szereplő *Néhány előzetes megjegyzés* című fejezetben mindent elmond. Ahhoz, hogy a magam gondolatmenetét elindíthassam, ehhez a tényeket pontosan felsorolól íráshoz fordulok. Eszerint ennek a munkának az egyik előzményét jelenti a szerző *Németh László Tanú-korszakának korabeli fogadtatása* című könyve (Magvető, 1989), a legközvetlenebb előzményét pedig *A Németh László-recepció történeti vázlata* című írása, ez a „*En sosem kívántam más emlékművet magamnak...*” című összeállításában jelent meg (Argumentum, 2003), és a mostani kötettel mélyen rokon a *Szekfű Gyula a változó időben* című munkája (Argumentum, 2017). Ahogy Monostori Imre is mondja, legerősebben a már jelzett „*En sosem kívántam más emlékművet magamnak...*” című kötethez kapcsolódik a mostani munka. A könyv egyrészt szöveggyűjtemény volt, az esszé- és tanulmányíró Németh László fogadtatáshoz kapcsolódó írásokat gyűjtötte össze, másrészt mintegy utószóként szerepeltette a már említett, közel százoldalas recepciótörténeti tanulmányt, amely a fogadtatás fontosabb csomópontjait mutatta be. A visszatérést ehhez a munkához, egyben pedig a két tanulmány, az akkori vázlat és a mostani, a korábbiak a közel ötszörösére növesztett „változata” közötti különbséget a szerző a következőképpen magyarázta: „...valamennyi nevezett »előmunka« csak részleges érvényű volt, azaz egyik sem az elfogadhatóan – lényege szerint – teljes horizontot vette célba, pásztázta végig, illetve egyik sem volt komplex az életmű egyes területeinek (a gondolkodó esszéista, a kritikus, a regényíró, a drámaíró és színházi szerző) recepció-történeti feltárásában. Ennélfogva nem érvényesülhettek minden esetben és kellően markáns módon a történeteken belüli *arányok*, sem a fogadtatás egyes meghatározó pontjai, egyszóval ennek a recepciótörténeti világnak a belső *szerkezete*. Továbbá: az időkeretek – magától értetődően – egyik esetben sem lehettek »máig« tartóak. Ez a mostani vállalkozás az első (a teljes szakirodalmat tekintve is), amely *szintézisben* gondolkodik: nemcsak az

¹ MONOSTORI Imre: *Érezni lehetett az együvé tartozást. Gondolatok a Németh László Társaság első húsz évéről = Tiszatáj*, 2009, 4. sz., 67–77.

új kutatási eredményeket építi be az irodalomtörténeti folyamatba, hanem a már megjelent, fentebb jelzett tanulmányokéit is (nemegyszer átalakítva vagy újonnan írva)."

Monostori Imre leírása annak is pontosan jelzi vállalkozása kereteit és méreteit, egyben pedig az elvégzett munka nagyságát, aki nem ismeri a könyvet. Meglehet, talán elegendő lenne azt mondanom, hogy a szerző teljesítette a célkitűzéseit, a részleteket tekintve pedig, ha egyáltalán szükségesek, a jövőbeni tanulmányíróinak lehetnek megjegyzései. Azonban még sincs ez így, mert vannak olyan területek is, amelyeket könyve bevezetőjében a szerző nem érintett.

A könyvben a szerző Németh pályájának alakulását, írásainak egymásra következő sorát követve csomópontokat alakít ki, s egységes rendszerbe foglalja a csomópontokhoz, írásokhoz kötődő, a recepció részét alkotó írásbeli megnyilvánulásokat, ahogy a könyv alcímében is áll, 1925-től 2020-ig, azaz mintegy száz év fogadtatástörténeti anyagát ismerteti. Ha figyelembe vesszük, hogy ennek az anyagnak a nagyobbik része ahhoz a XX. századhoz kötődik, amelyet az ideológiai-politikai-történeti-irodalmi viták erősen jellemeztek, s ráadásul azt sem felejtjük el, hogy Németh László személye, világlátása, a politikai és ideológiai térhez kötődő, de az adott területekhez

kívülről kapcsolódó tételei szinte állandóan vitákat gerjesztettek, akkor láthatjuk, hogy Monostori Imre milyen hatalmas munkát végzett ennek a monográfiának a megírásával. (A vitákra visszatérve: tünetértékűnek tartom, hogy az első írás, amellyel Monostori a könyvben foglalkozik, Hatvany Lajos *Levél egy Baumgarten-díjashoz* című, Gombossy Sándor néven 1930-ban közreadott vitairata volt. „A figyelmet egyelőre nem is irodalmi, hanem más típusú sajtópolémia fordította Németh László felé. Egy »levél«, egy Hatvany Lajos által írt cikk, amely éles és személyes támadás volt. Ez a cikk megrendítő erejűnek és az időben továbbrezgő hatásának bizonyult Németh László pályáját tekintve” – írja ennek kapcsán Monostori.) Az elvégzett munka méreteiről, az általa feltárt anyag nagyságáról Monostori Imre nem szólt, arra a recenziusnak kell felhívnia a figyelmet.

Az elvégzett munka nagyságát más megfontolással is érzékeltethetjük. Németh szépíró, gondolkodó, esszéista volt, munkássága meghatározhatatlanul sok területet érintett – s váltott ki az adott területeken vitákat. Ha csak a könyvben önálló fejezetet kapó vitákat nézem, akkor is hatalmas gazdagsággal találkozunk. Önálló, s nem csak irodalmi területet érintő vitákat hozott az egyes *Tanú*-számok és a *Tanú*-korszak fogadtatása, a *Sznobok és parasztok*

Németh László
nyaralójában,
1959, Sajkod
© Fortepan,
adományozó:
Németh László
Társaság



című írás, mindaz, amit Németh a szocializmusról, marxizmusról, az adott korszakokban szükségesnek gondolt reformokról írt, a népi-urbánus ütközés, a színházi bemutatók fogadtatása, a *Kisebbségben* vihora, az 1945 utáni ideológiai küzdelmek lenyomata, ötvenhatos szerepe, egyáltalán mindig és minden korszakban a szerepe – még az utóéletében is, példaként említem, hogy szerepel a könyvben egy *A kilencvenes évek elejének ütközései* című fejezet. Ha mindezeket végiggondolom, akkor azt kell mondanom, hogy a könyv egy nézőpontból, egyetlen író-gondolkodót középpontba állítva az utóbbi közel száz esztendő magyar szellemi életének keresztmetszetét adja, jelentősége éppen ezért rendkívül nagy. Csak remélni tudom, hogy jelentőségének ezt a vonását az évről évre egymásra következő és a szellemi életre is kiható politikai csatározások nem fedik el. Itt meg kell említenem, hogy feltételezésem szerint maga a Németh-filológia, ez a jelenség megmutatkozott már Németh életében is, az életmű iránti ideológiai érdeklődésből bontakozott ki s hozott számos fontos eredményt. Mindezek mellett természetesen meg kell említenem azt is, hogy az elmúlt évtizedekben, egészen máig szinte minden képes volt „átpolitizálódni”, és így szinte minden hordozott magán ideológiai jellegzetességeket.

Az eddig elmondottak után teszem fel a számomra talán legfontosabb kérdést: mégis hogyan olvassuk Monostori Imre könyvét? Maga a könyv egységes előadásba foglalt, hatalmas anyagot feltáró és bemutató kézikönyv, a kutatók nyilván a legkülönbözőbb helyeken ütik majd fel, hogy az egyes részleteit hasznosítsák majd a maguk munkájában. Ennek a könyvnek azonban van egy másik olvasata is, s mivel eddig más nem tette meg, erre is fel kell hívnom a figyelmet. A könyv szükségszerűen két vonulatból tevődik össze. Az egyik vonulat Németh pályáját követi, a fontosabb írásaihoz kapcsolódó anyagot „hozza”, a másik vonulat a pálya alakulásához és az egyes írásokhoz kötődő, a recepció részét alkotó írásokat mutatja be. Ahhoz, hogy a recepció írásait értelmezni tudja, azaz azoknak

a maga értelmezéseit előadhassa, Monostori Imre magukat a Németh-írásokat is értelmezte, azaz egy látens Németh-monográfiát hoz létre. Meg kell jegyezni, hogy a recepcióhoz tartozó írásokat is úgy mutatja be, hogy azok lehetőleg egységes képet adjanak Némethről. Különösen megmutatkozik ez a könyv záró fejezetében, amikor az addig nem tárgyalt jelenségekről – „szerelmes földrajz”, személyes és szellemi kapcsolatok, regények, drámák, esszé, vallásosság, orvosi tevékenység, pedagógusi lét – kapunk hosszszövegben bemutatott képeket. Az adott fejezetnek erre a sajátosságára Mórocz Gábor is felfigyelt: „A monográfiában a tisztán történeti feldolgozási módot alkalmazó fő rész tematikus szövegegységekkel is kiegészül – írja. – Ezekben az egymáshoz lazán kapcsolódó fejezetekben a szerző a Németh László-i életmű fontos problémáinak keresztmetszeti vizsgálatát végzi el – a recepció-központú megközelítés szűrőjén keresztül. Monostori valóságos kisenciklopédiát ír Németh személyes és szellemi kapcsolatairól, az alkotó számára meghatározó terekről (városokról, tájakról)...” Nem folytatom az idézést, Mórocz Gábornál ezt követően a már általam is jelzett területek felsorolása következik.² A fontos az, amire utalni szeretnék: Monostori itt valóban egységesnek tekinthető írásokat állít egymás mellé, nem véletlen, hogy a Németh László „szerelmes földrajzával” foglalkozó rész önálló tanulmányként, s nem recepciótörténeti áttekinthetőségként jelent meg a *Forrás* 2021. áprilisi számában.

Adott tehát a könyv két vonulata, a Németh Lászlóra vonatkozó, erősen tagolt elbeszélés, a recepció tárgykörébe tartozó írások ismertetése s a legfontosabb, főképpen az esszé- és tanulmányíróval foglalkozó, a recepció részét alkotó írások közlése – az „*Én sosem kívántam más emlékművet...*” (*Vonulatok a Németh László-recepció történetéből*) című, már jelzett kötetben. Ez a három vonulat, én is ezt a kifejezést használom, elválaszthatatlanul összetartozik, és az a két kötet, amelyik ezeket a vonulatokat magába foglalja, segíteni fogja az olvasót mindaddig, amíg a Németh László életműve iránti érdeklődés megőrződik.

² MÓRO CZ GÁBOR: *Hatások és elágazások. Monostori Imre: Németh László életművének fogadtatása 1925–2020 = Kortárs*, 2022, 3. sz., 99–102.

„...a sport felől nézve történelmünkre”

N. Pál József – Novák Miklós: *A magyar sport története*
Budapest, Holnap Kiadó, 2021, 268 oldal

Sporttörténeti könyvekről ritkán szoktunk önnön témájuknál tágabb kontextusban beszélni, mivel tárgykörükhöz szorosan kötődve általában nemigen lépnek túl technikai és teljesítménykérdéseken vagy a személyes emlékek felidézésén, de leginkább az események kronológiai felsorolásán. A kiadások esztétikai minőségétől függetlenül, amely lehet akár kiemelkedő, sőt művészi is, természetesen minden ilyen könyvnek megvan a maga értéke és jelentősége, azonban nyilván csak a maga szűkebb sportrajongói közönsége számára. Egy jó történetírás azonban – vizsgálja bármilyen szempontból is a múltunkat – sokkal többről: a közös emlékezetünkről, ezáltal közösségünkről, identitásunk alakulásáról, közös értékviszonyainkról, vagyis végső soron a kultúránkról és önmagunkról szól.

Ilyen N. Pál József és Novák Miklós magyar sporttörténeti áttekintése, amely a Holnap Kiadó művelődéstörténeti sorozatában jelent meg. Alig 270 oldal, nyilván nem teljességre törekvő adattár vagy enciklopédikus annales, hanem műfajából is adódóan inkább az események mögötti folyamatokra és személyiségekre fókuszál. A hazai sportélet históriáján keresztül viszont több helyen rendkívül találó módon tudja megvilágítani egy-egy korszak

kulturális jellemzőit, a reményekből, sikerekből és kudarcokból kirajzolódó, folyton változó, mégis oly ismerős mentalitásjegyeit.

Ahogy írják, könyvük „az emlékezés jogának ébren tartásáért született”, máshol pedig „az emlékezés értékőrző jogát” említve érvelnek a sporttörténet indokoltága mellett, hozzátéve, bevallott céljuk annak fölmutatása, „hogy a sport a (nemzeti) kultúra, az emberformálás, nemkülönben a történelem értelmezésének is része, alkalma lehet”. Összefoglalójuk ezáltal „közel másfél évszázad történelmi folyamatát is igyekszik adni, a sport felől nézve történelmünkre”. Bár reflektálnak rá, hogy „sporttörténetet írni annyi, mint történelmet írni, csak épp nem a gazdaság, a hadászat, a politika vagy a színjátszás, az irodalom bázisán, hanem a versenyzés, a versengés tényeinek számbavételével”, könyvük messze túllép a tények és adatok felsorolásán. Ugyanis a sport szerepének, valamint a hozzá kapcsolódó szociológiai folyamatok és kulturális jelenségek értelmezésével az elmúlt bő évszázad társadalom- és mentalitástörténeti változásainak megértéséhez adnak lényegi szempontból kulcsot.

Hiszen eltekintve a test és testiség, maga a testgyakorlás elsődleges tapasztalatától, az élsport és a látványsportok mint a teljesítmény és a spektakulum színterei, valamint a diadal eufóriájának és a vereség tragikumának legtisztábban átélhető és közvetíthető jelenségei, a XX. századtól kikerülhetetlen eseményei lettek világunknak, amit a vizuális médiumok immár a végtelenségig felerősítettek. Hozzáteve, hogy a jelenkor egyre sterilebb, virtuális vagy inkább egyre átlátszóbb tapasztalatokat kínáló világközegében kevés olyan jelenség marad meg valóban kézzelfogható és valódi érzelmekkel átélhető valóságként, mint a sport maga, mivel bármennyire is szabályok közé van szorítva a verseny, alakulása és eredménye mégis kiszámíthatatlan marad.

Ezért lép túl a sport az egyszeri esemény jellegén is: azonosulási pontokat, példaképeket ad, valamint dicsőségerzetek vagy tragédiák emlékeztétét teremti. Az ember önmeghaladásának élménye, a tehetség és az önfeláldozás,

Hidegkúti Nándor
és Puskás Ferenc,
magyar válogatott
mérkőzés, 1954,
Amsterdam
© Wikimedia
Commons



és leginkább az egyszeri pillanatokban nyújtott kiemelkedő teljesítmény kirobbanásának átélése a sport ünnepi jellegét tudja kidomborítani: a rendkívüli itt élhető át szó szerint a leginkább testközlel. Ez értelemszerűen összefonódik az összetartozás és képviselet közösségi érzésével, legyen az egy iskolai verseny, helyi rangadó vagy városi derbi. (Európában bármerre jár az ember, tényleg mindenütt ugyanúgy talál ilyen, de sportágtól függően az egész világon találkozik hasonló rivalizálással.) Legmagasabb szinten pedig a nemzeti érzéssel, amelyet az együvé tartozás tiszta élményeként legnyíltabban talán csak a sportokban lehet megélni manapság. Ezért is adódik, hogy ez a könyv ugyancsak magától értetődően többes szám első személyben, a „mi, magyarok” közösségében szólítja meg olvasóját. A nemzeti sport történetét nem a távolságtartó semlegesség, hanem a közösségbe tartozó és a közös élményeken keresztül személyesen érintett, a szó nemes értelmében értett szurkoló hangján beszéli el, például ahogy az előszóban fogalmaz: „Balczó András vagy a Papp Laci a mi nevünkben, a mi örömeinkre futott

vagy verekedett külhonban is.” Történetiségében ez azért érdekes, a citius, altius, fortius végtelen rekorddöntögetésén, vagyis a pusztán számadatokon túl – bár ez is a kultúránk része, az ember ugyancsak állandó listaállító készítésének, a számontartás örök antropológiai gesztusának terméke –, mert a számok mögötti embert meghaladó teljesítmények közös kulturális emlékezetünkbe íródva nemzeti önképünk szerves részei.

A kötet két, párhuzamos történeti vonalon vezeti végig az olvasót a magyar sport históriáján: a kronológiai sorrendben egymásra következő fejezetek az olimpiák magyar résztvevőinek, valamint külön tárgyalva a magyar futball fejlődésének összefoglalását nyújtják. Ezért a történeti csomópontok a négyévenként egymást követő olimpiai versenyek és futball-világbajnokságok, de kitérnek a Magyarországon rendezett nagyobb világversenyekre, a sportélet intézményi hátterének változásaira, mint a hivatalos sportági szövetségek megalakulása vagy a sportszervezeti háttér fejlődése, és külön, keretes portrék mutatják be a sporttörténet nagy egyéniségeit Kemény Ferencről

Papp László
háromszoros
olimpiai bajnok
ökölvívó
a balegyenest
tanítja, 1958,
Budapest
Fotó: Mikó László
© Fortepan,
adományozó:
Magyar Bálint



Kozák Danutáig. Újabb csomópontokként pedig néhány jelenséget kiemelten tárgyalnak, mint az Aranycsapat története és az 1954-es döntő utóélete, majd az 56 utáni disszidálások (találóa a magyar sport Trianonjaként említve), vagy Papp Laci profi karrierjének megtörése és ennek korabeli szimbolikus jelentősége, de a 80-as évekbeli bundabotrányok vagy az ezredforduló után a téli sportok közül a jégkorong előretörése és a rövid pályás gyorskorcsolya diadalmenete is helyet kapott a kötetben. A könyv saját korlátai közé szorított adatgazdagsága mellett éppen csak ott támadhat némi hiányérzete az olvasónak, amikor eleve tudottként tálalja egyes események körülményeit, ahogy például a 90-es évek eleji Zemplényi-jelenséget megemlíti, de nem részletezik, ki volt ez a szélhámos és milyen szerepe volt akkoriban.

A győztesek és bajnokok krónikája azonban csak a felszín, bár a sporttörténet valóban leglátványosabb reprezentációja. Nyilván meddő példa lenne, ha egy elképzelt művészet- vagy irodalomtörténet szempontjából csak a Kossuth-, Nobel- vagy bármilyen díjakat vennék sorra, mivel ez valójában nem a művészet vagy az irodalom, hanem csupán a díjak és díjazottak krónikája lenne. A sport története teljes dimenziójában ugyanígy intézményi háttér, közéleti és politikai környezet, utánpótlásnevelés és iskolák, stílusok és edzés módszerek, felkészülések és balesetek, bukások és diadalok összetett históriája, ahogy N. Pál József és Novák Miklós műve is bemutatja. A Trianon utáni korszakról rendkívül szemléletesen kultúraértelmezésének, a „kultúrfölény” fogalmának felvázolásával írnak, amelynek a sportpolitika (a testi nevelés és a versenysport párhuzamos támogatásával) részévé vált, a „traumatikus identitástudat sport által való újjászövésének” célját is kitűzve. A könyv arra szintén kitér, hogy a sztárság vagy a professzionalizmus megjelenése már a két világháború között miben gyökeredzett és milyen következményekkel járt. A Rákosi-diktatúra egészére jellemzően veszi számba, hogy osztályharcos víziója miként gyűrte maga alá és miként manipulálta a hatalmilegitimációs eszköznek tekintett sportot, de a Kádár-rendszer társadalmi és morális szétesésének leírásához ugyancsak lényegi szempontot ad a sportban akkoriban szintén egyre erősebben meggyökeresedő „kicsi melóval is jól elleszünk” hozzáállásának és a hallgatólagosan elfogadott csendes alkuk, bundázások gyakorlatának kiteljesedésével. Részletesen leírja, ahogy a sport legszimptomatikusabban a futballban megnyilvánuló kultúrájának eróziója a 70-es évektől az egész szocializmus egyre pangóbb nihiljének egyfajta önbeteljesítő metaforájává vált, ami kihatással lett az ezredvégre kiteljesedő pesszimista önképünkre is.

Ehhez még hozzátehetjük közös nemzeti emlékeztünk változásainak számbavételét. Például az 1954-es vi-

lágbajnoki döntő milyen markáns része futballemlékeztünknek, azonban a korábbi, 1938-as döntőbeli vereség már nem, részben, mert – kissé elnagyoltan fogalmazva – az 1945 utáni generációk emlékezetéből szándékosan kiirtották a világháború előtti korszak sportéletének írmagját is, részben pedig, mert az 54-es döntő több szempontból szimbolikus rangra emelkedett már az eseményt övező felfokozott várakozás idején is, hát még utóéletében.

A történeti folyamatok értelmezéséhez a szerzők határozott értékszempontjai adnak biztos alapot. Példaként idézhetjük, hogy az ezredfordulóra bekövetkezett kulturális változások kapcsán élesen megkülönböztetik az értékeket a látszatvilág teremtette talmi jelenségektől: „e folyamatban – ahol a sportból végképp üzlet, a versenyzőből brand, a hősből sztár, aztán celeb, a szurkolóból meg rajongó lett – az identitás megfakult, az X, Y, Z generáció szurkolói (rajongói) preferenciáinak a magyar sporthoz nincs – vagy csak ritkán van – megkülönböztetett köze már”. N. Pál József korábbi műveiben, ahogy sporttal kapcsolatos írásaiban is, visszaköszön eme értékörzés tudatosan vállalt gesztusa. Amint a *Nemzeti Sport*-ban folyamatosan megjelenő rövid emlékezéseinek és publicisztikáinak századik darabjában, „magáncentenáriumi” cikkében írta: számára a sport „az emberi lét (egyik) páratlan sűrítménye, befejezhetetlen tanúság és tanulság, olyan téma és tradíció, ami által létünkéről, akár a zene, az irodalom vagy a művészetek bármely ága által, minden, de minden átélhető, elmondható, miközben a szurkoló öröme, bánata, szórakoztatására rendelt, teremtetett »csak« játék (is!) az egész természetesen”. A sport tehát, akárcsak a művészetek, esszenciális művelődéstörténeti kategória, emberi létezésünk megértésének egyik kulcsa és eszköze.

Mindehhez kapcsolódóan egy érdekes történelmi kuriózumot is említsünk meg a sport és művészet kapcsolatról: az I. világháború előtti időktől egészen az 1948-as londoni játékokig művészeti versenyszámok ugyancsak részesei voltak az olimpiáknak. A magyar résztvevők az elnyert összesen négy érmükkel a világranglista előkelő tizenötödik helyét foglalják el a művészeti olimpiák történetében. A Nemzetközi Olimpiai Bizottság alapító atyái, köztük Coubertin báró mellett a magyar Kemény Ferenc, még magától értetődőnek tartották, hogy az ókori versenyekből kiindulva a művészeteknek részeseivé kell válniuk az újraélesztett rendezvénysorozatnak. Ezért kezdtek versenyeket rendezni irodalmi, szobrászati, festészeti, zenei művek és építészeti tervek számára, azzal a megkötéssel, hogy természetesen csak sporttal kapcsolatos műveket lehet nevezni. (És ha már említettük ezeket a versenyeket, emlékezzünk meg N. Pál József és Novák Miklós segítségével a magyar bajnokokról is: 1924-ben a párizsi olimpián Hajós Alfréd és Lauber Dezső építész

kategóriában második helyezést, 1928-ban Amszterdamban dr. Mező Ferenc irodalom epikai kategóriában első helyezést, az 1932-es Los Angeles-i olimpián Manno Miltiades szobrászat kategóriában második helyezést, és végül 1948-ban Londonban dr. Földes Éva irodalom epikai kategóriában harmadik helyezést ért el.)

Az már egy másik kérdés, hogy a későbbiekben a művészet és a sport útja miért vált el egymástól, legalábbis a versenyek szempontjából; 1948 után a művészetek mindenestre már csak kísérő rendezvényekként kapcsolódtak az olimpiákhoz. Ezeket a díjakat a Nemzetközi Olimpiai Bizottság ugyan nem is ismeri el a hivatalosak között, ám ettől függetlenül emlékeztük megőrzése már a mi közös feladatunk lenne. (Egy újabb érdekes adalék, bár ez már tárgyalt könyvünkben nem szerepel, hogy pár éve Rixer Ádám, a Károli Gáspár Református Egyetem professzora egyik tanulmányában felvetette egy önálló művészeti olimpia megrendezését, hiszen léteznek nagy hagyományokkal rendelkező különböző nemzetközi zenei vagy előadó-művészeti versenyek – például a Nemzeti Színház rendezi meg a 2023-as X. Színházi Olimpiát. Ezek összefogása és kibővítése nem lenne feltétlenül lehetetlen vállalkozás.)

Sportnak és művészetnek látszólag bár, legalábbis intézményesen, nincs igazán köze egymáshoz, de ellentétes feszültségük éppúgy része kulturális gondolkodásunknak, mint ahogy a sport különböző formáiban tárgya is egyben a különböző művészeteknek. Elindulhatnánk akár az atléták ókori szoborábrázolásaitól, de említhetnénk az elmúlt évtizedek sport témájú filmjeit, vagy hogy a sporttematika miként vált az irodalom részévé a XIX. század végétől („aligha kétséges: a XX. század legjelentősebb magyar sportlapja a *Nyugat*” – írta például egy tanulmányában teljes joggal Tarján Tamás), a művészet és a sport összekapcsolódásainak sorát a végtelenségig folytathatnánk. Ebből a szempontból pedig nem is a sport és a művészet különbözősége vagy ellentéte érdekes számunkra, hanem hogy a sport világa és jelenségei hogyan és miként gazdagítják kultúránkat.

A sport mint közösségi és szórakoztatóipari jelenség és emlékeztünk egyik kitüntetett azonosulási pontja beépült kulturális memóriánkba. Ezért fontos számunkra, hogy N. Pál József és Novák Miklós rövid, ám annál gazdagabb könyvben foglalta össze a magyar sport történetét, mivel ez a történet a saját emlékeztünkről és az ebből felépülő identitásunkról szól.

Puskás
(Kispesti AC)
ballal kapura lö,
mögötte
Balogh II.
(Újpesti TE),
1949
© Fortepan,
adományozó:
Magyar Bálint,
Kovács Márton
Ernö



Estétika lépten-nyomon és keresztül-kasul

Estéticas das viagens. Szerk. Miguel Gally et al., Belo Horizonte, ABRE, Associação Brasileira de Estética, 2022, 468 oldal

Az Estétika a középpontban elnevezésű brazil kutatóhálózatot Carla Milani Damiano kezdeményezésére az Universidade de Brasília és az Universidade Federal de Goiás (UFG) intézetei és oktatói hozták létre, de a Brazil Estétikai Szövetség támogatását is élvezi. Az UFG adott otthont 2020–2021-ben a Miguel Gally vezette IV. nemzetközi kollokviumnak *Az utazás esztétikája* címmel, amelyből az itt bemutatandó kötet is készült. A rendezvényt sorozat nem előzmények nélküli: az UFG filozófiai karán 2016 és 2018 között megrendezett I. (*Az esztétikai hagyományok összefonódása*), II. (*Estétika feketén-fehéren*) és III. (*Bennszülött esztétika*) számú és elnevezésű kollokvium folytatása. A kutatóhálózat dimenzióit jól érzékelteti, hogy rendezvényeiken több tucat kutató vesz részt, az egyes kollokviumok anyaga rendre megjelenik könyv alakban, sőt a *Revista Visualidades* (UFG) és a *Polish Journal of Aesthetics* (lásd a 65. számot *The Aesthetics of Travel* címmel) tematikus lapszámokat is megjelentet belőlük. Az V. kollokviumot 2022 decemberében rendezték meg *Az esztétikum dimenziói* címmel.

Az öt nagy fejezetre tagolt *Estéticas das viagens* összesen negyvenhárom, többnyire interdiszciplináris megközelítésű írást tartalmaz az utazás esztétikájáról és „multiszenzoros élményéről” (10.) a nomadizmusnak az emberi civilizációban és kultúrákban betöltött szerepétől egészen a roadmovie-k fikciós világáig – mindezt tudományos felfedezések, globális és lokális jelenségek, kulturális, társadalmi és gazdasági kapcsolatok, valamint a személyes és a kollektív emlékezet segítségével hívásával.

A tanulmányok feltűnően nagy számban tükrözik a német kultúra és esztétika jelentős eredményeit. *Az utazás – filozofálás* című I. fejezet első szerzője a kutatóhálózat főszervezője. Damiano, aki az UFG filozófiaprofesszora, Walter Benjamin 1912-es, húszévesen írt útinaplója (*Meine Reise in Italien Pfingsten*) nyomán vizsgálódik, írását pedig a jelen kötetben (26–61.), saját fordításában közölt napló bevezetőjéül szánta. Benjamin – Goethe vagy Alexander von Humboldt nyomdokaiba lépve – hamisítatlan itáliai Bildungsreisén vett részt két barátja, Erich

Katz (a későbbi zenetudós) és Friedrich Simon társaságában. A művelődésszemeny, az intellektuális és erkölcsi nemesedés vágya hatja át az utazó képzetét, aki új világok feltárásával és a földrajzi határok áthelyezésével önmagát is megtapasztalja önnön szabadságában. Damiano szerint azonban a fiatal, úton lévő Benjamin nem éri el a goethei mimézis szerfölött kifinomult célját, természet és művészet szoros egybefogásának szándékát. Leírásaiban ehelyett „egy komikusan ugráló, a színpadot elfoglaló »én«” (23.) szól az olvasóhoz, beszámolójában pedig az ironikus szellemesség és melankolikus zaklatottság keveredik.

Rosana de Oliveira (São Paulo-i Egyetem) *A filozófia másik oldala: Hegel utazásainak hatása az Estétikai előadások gótikus építészetéről szóló fejezetére* című tanulmányában a művészi utazásokra vállalkozó filozófus meghatározó élményeit mutatja be. A feleségéhez írt, 1820–21-es levelekben német, holland, belga, francia városok váltakoznak. A nürnbergi nyolcéves tartózkodás tapasztalatai nyomán Hegel számára elsősorban a Szent Sebaldus-templom jelentette az összevetés alapját. Ennek alapján ítélte meg a magdeburgi Szent Móríc- és Alexandriai Szent Katalin-katedrális, a marburgi Szent Erzsébet-templomot és az akkor még befejezetlen kölni dómot (az építkezés befejezésének egyik kezdeményezője Hegel ismerőse, Sulpiz Boisserée volt). Amíg a Notre-Dame- vagy a Saint Denis-székesegyház kapcsán említetlenül hagyja a gótikus jegyeket, addig Kölnben például az építészeti elemek vertikális muszára figyel fel, amelyek felfelé vezetnek a tekintetet, az antwerpeni Miasszonyunk-székesegyházban pedig a szabad térhasználatot dicséri. Ezek a megállapítások aztán visszaköszönnék az esztétikáról tartott előadásokban.

További német témaközpontú tanulmányokat is olvashatunk. Flávio Borges Faria szociológus (Universidade de Brasília) Walter Benjamin és Franz Kafka hanyatlásértelmezéseit vetette össze a zsidó messianizmus és a libertárius utópiák tükrében, Michael Löwy szövegeire támaszkodva. Értelmezésében *A császár üzenete* című elbeszélés magányos, szánalmas alattvalója az üzenet, vagyis a hagyomány átvételéről álmodik, a hírnök azon-

ban a nagyváros jelenléte miatt nem juthat el hozzá. Szintén Benjaminnal foglalkozik Douglas dos Santos, aki a 20-as évek szovjet filmművészetét vizsgálja a Moszkvában látogató marxista gondolkodó írásai és naplója tükrében – a vonatkozó Pudovkin- vagy Eisenstein-filmek kritikátlan felidézésével. Alan David dos Santos Tórma gondolatgazdag és vitakész tanulmánya (*Modern utazások és utópia: az Újvilág prefigurációi Adorno és Bloch között*) a világ beteljesült felfedezése és a beteljesületlen utópiák (metafizikai) ígérete közti feszültséget kívánja érzékeltetni, elsősorban Ernst Bloch *A remény elve* című művének tanulságai nyomán. Adornóval egyetértésben megállapítja, hogy az utópia fogalma újabban pejoratív jelentést kapott, igaz, leértékelődése már régóta tart. A földrajzi utópiák blochi kritikája mellé az utópikus tudat adornói analízisét rendeli, mivel az tartalmazza a váltakozó társadalmi-történelmi helyzetek közepette azt az invariánst, amely hol kulturális, hol pszichológiai, hol pedig egzisztenciális szinten vágyképeket generál. Bloch és Adorno azonosak abban a vélekedésükben, hogy az utópikus hegeli és marxi tudat akkor számítja el magát, ha ragaszkodik egy pozitív jövőkép felvázolásához. Bár dos Santos gondolatmentén ott érződik a jövő társadalmának implicit formálási szándéka, írása mégis kellő élességgel veti fel: minden utópiát az a veszély fenyeget, hogy zátonyra fut saját megvalósulásán. Bizonyára ezzel számol, amikor adornói tiltás alá helyezi az utópia ábrázolását. Meglehet tehát, hogy az utópiához mindinkább negatív konnotációk tapadnak – a XX. század kataklizmaszerű eseményei után ezen nincs mit csodálkozni –, de ez legyen és maradjon azoknak az önjelölt társadalommérnököknek a dialektikus fejtörője, akik sosem hihetik, hogy bekövetkezett a vágyott révbeérés, hanem csak szelnék tovább a tengeróceánt Progresz-szió nevű hajójukon, soha nem célhoz érve, mindig vágygal terhesen, derűs partok közelében is konokul átmeneti megfeneklést remélve.

Rafael Fontes Gaspar a XV. századtól kezdődő és a XVIII. század második felére megszilárdult romkultuszról értekezik, döntően Alois Riegl, Aleida Assmann és Jean Starobinski vonatkozó kutatásai nyomán. Már Petrarcanál a romok pusztulása okozta melankóliáról értesülünk, sőt a II. században Pauszaniasz Periégétész görög utazó és geográfus a romokban heverő, gazfelverte-juhlegelte görög városokról számolt be. Az útleírásokban és az újkori régészeti ásatások nyomán születő ismertetőkben olyan esztétikai minőségek kaptak szerepet, mint a fenséges vagy a festői, amelyek összekapcsolódtak az emlékezet különféle módozataival. Így a XVIII. századig (római) romot „nem azért értékelték, mert a romlás állapotában önmagában »szép« volt, hanem azért, mert egy idealizált integrális formára utalt, amely egy letűnt civilizáció erejének és pompájának tanújaként a sors kiszámíthatatlan-

ságát és az idő múlásának nyomasztó következményeit jelezte.” (74.)

Daniela Blanco Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című kisregényét vetette össze Jacques Rancière regényfelfogásával és cselekvésméletével. Értelmezésében a könyv főhősét, Charles Marlow-t az ismeretlen megismerésének oktalan vágya hajtja. Kalandkeresése és bolyongása közben azonban nem vezérli olyan eszme, amely igazolná tetteit. Úgy tűnik, egyedül a vándorlás vezeti őt, így a regény olyan könyvként jelenik meg, „amely gondolkodásmódunk és a világ érzékelésének átalakítását gondolja el és hozza működésbe”. (100.) A reprezentatív, tett-, cselekvés- és eszmeközpontú utazást új narratív alakzatok váltják fel: a céltalan vándorlás modern toposza, a cselekvés mint tanítás nélküli kudarc, a gondolat mint örület vagy álmodozás.

Juliana Siqueira Franco, a Campinasi Állami Egyetem doktorandusza, Gilda Rocha de Mello e Souza (1919–2005) brazil irodalom- és műkritikus, filozófus 1965-ös olaszországi útjáról írt jegyzetfüzetét mutatja be. Souza, aki az esztétika professzoraként a São Pauló-i Egyetemen kritikusok és értelmiségiek nemzedékeit formálta művészet-felfogásával, két hónap alatt tizenhat olasz várost keresett fel, és a műalkotásokhoz történő zárandoklatokon túl mesterkurzust is tartott az egyik főiskolán a reneszánsz térfelfedezéséről. Az elméleti igénnyel vezetett jegyzetlapokon olyan teoretikusokkal vet számot, mint Erwin Panofsky, Rudolf Arnheim, Heinrich Wölfflin vagy Christian Metz. A kifejezésmód eleganciájával jellemezhető feljegyzései műfaji tekintetben művészetkritikai esszéknek nevezhetők, amelyekben erudíció és költői-zenei prozódia együtt nyújt teljességérzetet az olvasónak. Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy Souza ugyanakkor az *O tupi e o alaúde* (*A tupi és a lant*) szerzője is. Ebben a Mário de Andrade mágikus realista utazóregényéről (*Makunaíma, egy jellem nélkül hős kalandjai*, 1928) írt könyvében Souza egy „szegényes esztétika” mellett érvel, amely nem kiemelkedő remekművekkel vagy általában a műalkotással foglalkozik, hanem – akárcsak Thomas Leddy *Rendkívüli és mindennapi: a hétköznapi élet esztétikája* című könyve – a hétköznapiak jelentéktelen, mégis az élet szövetét jelentő esztétikai jelenségeivel.

Még az első fejezetben találjuk Vinícius de Oliveira Prado (Universidade de São Paulo) *Az út mint metafora* című írását Octavio Paz költészetéről. Prado ihletett nyelvezetű elemzéséből kiderül, hogy Paz a költői írást a járás mimézisének tekintette, az olvasást pedig a természeti világ értelmezési útvonala. Ezt az analógiát főként *El monogramático* című művében (1974) bontogatta gazdagon. Eredője egy valóságos út Indiában, amely a Galtajiszentélyhez, más néven a Majomkápolnához vezet. Paz ezért hasonlítja kötetének címében az embert „nyelvtani

majomhoz”. Költészetében mindenütt jelen lévő téma az idő és a pillanat viszonya, az ellentétek egybeesése és belső feszültségük kitapintása. A majommetafora a mindig kétértelmű nyelvi utazás kifejezése: az elindulás az úton azonos a templom felé történő haladással, mivel elmozdulás és megérkezés mozdulatlansággá válnak, Paz kifejezésével: rögzüléssé („fijeza”). A nyelvi rögzítésen fennakadunk, és elvétjük a célt, amihez közelíteni akartunk. Ezért a nyelvre (vagy a csendre) utalt költő szerint „el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo. (Thoughts of a dry brain in a dry season.)”, azaz „a nyelv nem beszél sem a dolgokról, sem a világról: önmagáról és önmagával beszél. (Egy aszott agy gondolatai az aszály évszakában.)” (82.) A spanyol eredetibe ékelt (és itt Vas István fordításában idézett) T. S. Eliot-sor az amerikai pályatársnál is azt érinti, amire a nyelv képes, meg azt, amire képtelen – vélekedik Prado. Ez a dialektikus játék azután összekapcsolódik a költő és szerelme erotikus együttlétével; külön megemlítendő az „oleaje” onomatopoeitikus értelmezése, amely a hullámtörés, a habos tajték hangjával érzékeltetett közösülés metaforájaként jelenik meg. Szó és test egyenértékű fogalmakká válik, a költészet pedig testivé. Nincs eredeti metafora, amelyhez vissza lehetne nyúlni, „de van az a kép, amely az összes többit magában hordozza: te.” (86.)

A II. szakasz tanulmányai geográfiai utazásra hívnak. Elsőként Karina Dias *Az utazás poétikájáért: a földdel együtt lenni, a tájban lakni* című írása, amely az embernek a tér, a tágasság iránti állandó igényéről ad számot. Filmesként napi empirikus tapasztalata a mozgásban levés – Frédéric Gros *Marcher, une philosophie* című műve nyomán –, az ég intenzitása és a táj élénksége. Dias ihletett, heideggeriánus gondolatai a sétáló ember világát fejezik ki, a talpak költészetét, Thoreau, Rimbaud vagy Péguy érzékenységét, amikor a gyaloglás során megnyitjuk magunkat az élénk érkező világnak. A világukra lelt geopoétikát, azaz a költőien lakozó embert „a táj arra emlékezteti, hogy nincs egyedül, »van valaki a szélben«.” (147.) Eugène Guillevic idézett verssora a tájjal szövődő testvéri kapcsolatról tanúskodik.

Kevésbé meggyőző a szörfőzés „esztétikáját” és „ontológiáját” taglaló Miguel Gally, aki e sportág rajongóit túlélést kereső nomádoknak tekinti: a természeti erők iránti tisztelet mozgatja őket, valamint „a társiasság [convívio] élménye ebben a misztikus univerzumban, körülvéve efemer vízi menedékhelyekkel, amelyek készen állnak a látogatásra”. (158.) A víznél marad az oceanográfia jóval érdekfeszítőbb vizsgálatával Ruy César Campos Figueiredo is (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), aki a mélytengereket felfedező tudomány történetét és ismeretelméleti helyzetét tárta fel. Eredeti megközelítésmódja szerint az óceán egészen Edward Forbes brit

természettudós munkásságáig, tehát a XIX. század derekáig olyan radikális alteritásként tételeződött, amely valószínűleg episztemológiai vákuumot jelentett a földlakó emberiség számára. A távíróhálózat víz alatti kábeleinek első javítása azonban ismeretelméleti eseménnyel ért fel, mivel a puhatestűekkel és korallokkal borított kábelek azt igazolták, hogy a tengerfenéken is van élet. A felfedezés számos irodalmi és tudományos munkát ihletett Jules Verne *Nemo kapitányától* Vilém Flusser és Louis Bec *Vampyroreuthis infernalis* című, külön zoológiájáig.

Míg Sarah Hallelujah képzőművészként és a vizuális művészetek egyetemi oktatójaként gyaloglás és táj sajátos kölcsönhatásaival foglalkozik Tim Ingold antropológiai felismeréseire támaszkodó tanulmányában (*Gyaloglás a félsivatagi régióban: a történelem újírása kollektív testek által*), addig egy másik képzőművész, Yasmin Adornót az autózás érdekli (*Tájkép átutazóban*), amihez Jonathan Crary észleléseleméletét kamatoztatja.

A *Városi terek: esztétika, látképek és ornamentika* című III. részben Natalie Scholz (Amszterdami Egyetem, Történelem Tanszék) Nyugat-Németország esetén keresztül mutatja be (a konferencián eredetileg angol nyelven) a háború utáni kozmopolitizmus filmes reprezentációját – és a mítoszképzés visszasságait. Kiindulópontja az, hogy „az utazásról és a hazatérésről szóló történetek erős mitikus potenciállal rendelkeznek az emberi állapotot tükröző esztétikai formákként” (206.), ezért az otthonából elinduló és oda visszatérő egyén története fokozottan mítoszteremtő és kollektív tartalmakat hordozhat. A II. világháború utáni európai újjáépítésből részesülő Nyugat-Németország többek között a Marshall-tervnek köszönhetően gazdasági csodát élhetett át, és a Nyugat mintországaként kezdtek tekinteni rá. A társadalmáról kialakult kollektív mítosz – véli Scholz – leplezte azt a történelmi körülményt, hogy a Harmadik Birodalom utódállama volt. Újfajta kozmopolitizmus volt ez, amely megerősítette a fogyasztói társadalom ígéretét, a világot körbeutazó árucikkei pedig létrehozták a modern fogyasztók békés, globalizált közösségét. Ez a konzumkozmetopolitizmus egyebek mellett azzal tett szert esztétikai jelentőségre, hogy befolyásolta a nyugati országok építészetét és belsőépítészetét, kialakítva a nyugati árucikkkel ellátott modern otthon eszményét. Scholz, feltevéseit alátámasztandó, két német filmet eleméz: az 1957-es *Franziskát* (rendezte Wolfgang Liebeneiner), valamint eredetijét 1941-ből: *Isten veled, Franciska!* (rendezte Helmut Käutner). Előbbiben a főszereplő életmódmagazinokat idéző, modern otthona és bútorai a sikeres, globalizálódó életvitel és társadalmi rang kifejeződései. Feltűnő azonban, véli, hogy éppen egy olyan film reprezentálja a háború utáni Nyugat-Németországot, amely egy, a náci kultúrával mélyen összefonódott film remake-je (vö. 211.). Scholz részlete-

sen elemzi a két film cselekményét, tárgyi világát és karaktereit, majd megállapítja, hogy mindkettő a világban és a társadalomban való otthonlét helyes és helytelen módjának kérdését veti fel: „A modern nyugatnémet házat feltehetőleg egy esztétikai kozmopolitizmus váltotta meg múltjától, amely maga is a még nem posztkolonális Nyugat kulturális kontextusából emelkedett ki.” (215.) Ez a Roland Barthes marxista megalapozottságú mítoszfogalmát továbbgondoló megközelítésmód végül a fehér felsőbbrendűséget hirdető, nyugati gyarmati paradigma örökségét kéri számon. Így válik egy releváns filmtörténeti kérdésfelvetésből politikai felhívás és – hadd éljünk dialektikus logikával – ideológiai tömegcikk, amit az önmarcangoló Nyugat háza tájáról érkező elemzések-től már megszokhattunk. Egyik tizenkilenc, másik egy híján húsz.

Jóttányit sem különbözik ettől Eduardo de Jesus (Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais) *Az utazás mint politika és meseszöveg Paulo Nazareth és Ana Pi műveiben* című írása. A társadalomtudományi tanszék professzora szintén széles látókörrrel, nagy erudícióval boncolgatja a maga tárgyát, de a végeredményt tekintve elmékedése arra szolgál, hogy politikai kérdésekkel kösse össze a két művész különféle eljárásokat és technikákat ötvöző alkotásait, tudatosan dacolva a rasszista, kirekesztő kulturális és társadalmi kontextusokkal. Az aggodalmaskodó szerző a kákán is csomót keres: egy helyütt a turizmus programozott és ellenőrzött körülményeiről értekezik, amiről rögvest a korlátozó, „szélsőséges határellenőrzés” jut eszébe; homályos logikáját nyomatékosítandó, összefüggéstelen érvrendszerét meg is spēkeli néhány ütős konkrétummal, migrációs gócpontot jelző helységnévvvel: Calais, Ceuta, Monterrey (vö. 330.).

Újabb német tárgyú tanulmányra bukkanunk, amely nem is állhatna távolabb az iméntitől. Wanderson Barbosa dos Santos (az Universidade de Brasília szociológusa) *Romok, városi térségek és díszek: a tekintet nevelése mint esztétikai alakzat* című tanulmányában Georg Simmel olaszországi utazásaihoz fűz megjegyzéseket. Simmel római (1898), firenzei (1906) és velencei (1907) látogatásáról szóló szövegei a személyiségformálás és a humanista Bildung elveire reflektálnak a német fogantatású szellemi történet kitüntetett műfajának, a kultúrfilozófiai esszének a nyelvén. A humanista nevelésben központi szerepet játszó esztétikai tapasztalat és a művészetekkel való intenzív foglalkozás egyaránt tetten érhető a simmeli írásokban, aki ezzel a Goethe vagy éppen Karl Philipp Moritz által megkezdett utat folytatja. A Rómáról szóló esszéiben a város műalkotásként való szemlélése régi és új architektúra vagy múlt és jövő összekapcsolását, lényegében az idő fogalmának újragondolását hívja elő. A Firenze-esszé a bensőségeség reneszánsz ápolását hangsúlyozza, ami

ellentétben áll a specializálódó munkával és életvitellel, és közvetít az egyéni műveltség, valamint a történelmi kultúra objektivitása között. Ezzel szemben a tragikus Velence építészete mesterkéltnek, teátrálisnak nevezhető. Megfigyeléseivel – azaz elmélyült kontemplációjával – Simmel a Bildung eszméjéhez illeszti a szubjektivitást, a bensőségeség ápolását, az esztétikai személyiség és a művészi érzékenység kialakítását. Santos tézise szerint „a kulturális művelődés az esztétikai tekintet tökéletesítésének eszméjében fejeződik ki, a művészet és az utazás pedig az esztétikai személyiség és a szubjektum interiorizálásának közvetítőjeként érvényesül”. Ezért, szól végkövetkeztetése: „A Simmel-esszék e sorából úgy gondoljuk, hogy az esztétikai nevelés koncepciójának néhány jellemzője konstitutív a kulturális művelődés eszménye számára.” (230.) Az erre irányuló törekvések valóban visszatérően jelen voltak a német utazóknál. A kulturális utazás élménye – Goethe tömör megfogalmazásában – a személyiség igazi újjászületése.

Az ezután következő urbanisztikai-városshociológiai írások közül Eduardo Pierrotti Rossetti építész, az Universidade de Brasília építészeti és urbanisztikai karának professzora kínál tanulságot az *Oscar Niemeyer utazásai* című tanulmányával. A világjáró, több mint húsz országban alkotásokkal rendelkező brazil építész életműve arra figyelmezteti a történetírást, fogalmaz, hogy rendszeresen kutassa az építészek grand tourjait és felgyűlt tapasztalataikat (példaként említhető Le Corbusier keleti utazása, Lucio Costa európai és João Artigas amerikai körútja). Az utazó építész számára az idegen tájak, anyagok, terek és épületek megismerése lehetőséget kínál a kulturális transzferre, a kísérletezésre és a különféle ötletek ötvözésére. Valóban. A kommunista Niemeyer templomok és kápolnák mellett nemcsak a Francia Kommunista Párt Központi Bizottságának párizsi épületét tervezte, hanem részt vett az ENSZ New York-i székházának megalkotásában is.

A IV. részt (*Utazás: roadmovie-k, bolyongások és elmozdulások*) Josef Früchtl filozófusnak (Amszterdami Egyetem) az időutazás esztétikájáról és filozófiájáról szóló írása vezeti fel, amelyben két, újabb készítésű amerikai sci-fi elemzett. A *Csillagok között* (rendezte Christopher Nolan, 2014) és az *Érkezés* (rendezte Denis Villeneuve, 2016) a szórakoztató játékfilm népszerű példái, ami viszont azt is jelenti egyúttal, hogy hiába tűzdelik tele velősnek hitt gondolatokkal és ötletekkel, ezek nem tudják elfeledtetni az átlagosnál igényesebb nézővel a történetmesélést óhatatlanul erodáló logikai és elbeszéléstechnikai gikszereteket. Früchtl ez a körülmény láthatóan nem bizonytalanítja el, hanem nagy ívű, Nietzschevel, Heideggerrel és Gadamerrel fűszerezett gondolatmenetben fejtegeti, hogy a két film a mozi filozófiai-ontológiai szintjét objektiválja,

és olyan „kinematikus utazásra” (293.) invitál, amely lehetővé teszi a néző számára, hogy úgy mozogjon az időben, mintha az tér lenne, illetve a térben, mintha az idő lenne. Früchtl általában is a film médiumának tulajdonítja ezt a sajátosságot, és meglátása szerint különösen az 1970-es évek óta szaporodtak meg az olyan alkotások, amelyek kifejezetten a film ezen mediális jellemzőire reflektálnak. Ez feltétlenül pontosítandó: a film médiuma valójában az első vágás megjelenésével reflexív viszonyba került saját kinematikus vetületével és a „tér-idő” fellazításának lehetőségével.

Jóval fontosabb Keyla Andrea Santiago Oliveira (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul) szövege Satyajit Ray 1955-ös mesterművéről, *Az út énekéről*. Oliveira – rögtön tegyük hozzá: teljes joggal – Tarkovszkijhoz hasonlítja a bengáli rendező emberi és művészi magatartását. Gondosan összeszámolja a film esztétikai erőnyeit: a klasszikus cselekményvezetés drámai ívét, az elsőrangú hangmérnöki munkát, a leginkább szitárt, tablát, furolát használó kísérezőnet (Ravi Shankar szerzeménye), az érzékeny fényképezést, a hosszú beállítások elmélyült szépségét, a remekbe szabott, realista mise-en-scène-t, végezetül az érett, felemelő filmpoézist. Oliveira a természetes fény használatát is említi, amit érdemes azzal kiegészíteni, hogy az igen szűkös költségvetésből készülő filmhez Ray és nagyszerű operátora, Subrata Mitra a forgatási helyszíneken kifeszített nagy, fehér ruhaanyagokat használt a megfelelő fényerő és -eloszlás érdekében. Ezt az úgynevezett bounced light technikát aztán 1954-től rendszeresen alkalmazták, jóval azelőtt, hogy Sven Nykvist, Ingmar Bergman szintén kivételes tehetségű operátora ugyanígy tett volna a *Tükör által homályosan* című filmben (1961). *Az út éneke* „egy olyan, gyermekkorba vezető utazás, amelyet egy kevésbé naiv megértés jellemez; zseniális megértése annak, hogy mit jelent gyereknek lenni, gyermekkorban élni”. (307.) Ray a maga kifinomult, mégis egyszerűnek ható nyelvezetével lírai-realista látomást valósít meg, örökérvényű mondanivalóval. Kifejezetten izgalmas felvetés a nagynéni alakjában a (bengáli) kultúra kollektív lelkiismeretét megpillantani. Egészítsük ki azzal, hogy Ray a némi színházi és némafilmes tapasztalattal rendelkező, nyolcvanesztendő Chünibala Devit kérte fel a szerepre, aki nemcsak alakításával, hanem alaposságával is kiváltotta a fiatal rendező csodálatát. Nem beszélve arról, hogy addig senki nem látott ilyen idős nőt indiai filmben. Híres az a fenyegető, a halált előrevetítő jelenet, ahol végre teljesül a főhős kisfiú nagy kívánsága: a távolból állandóan hallható, mégis elérhetetlennek tűnő vonat megpillantása. Oliveira nem említi, de maga a rendező is ezt tartotta filmje egyik legihletettebb jelenetének. A szerzővel teljes egyetértésben állítható: Ray kivételes szépségű, széles körben máig ismeretlennek mondható filmje

a maga árnyalt textúráival másképpen nem elnyerhető tapasztalatokkal gazdagít.

Pollyanna Rosa Ribeiro (Pontificia Universidade Católica de Goiás) szintén egy, a gyermeki nézőpontot érvényesítő filmről írt (*Josué és Dora útja a Központi pályaudvar című filmben*). Az 1998-as *Central do Brasil* a brazil filmtörténet meghatározó alkotása. Megerősíthetjük a szerző François Truffaut-tól kölcsönzött vélekedését, miszerint „a mindennapi életben betöltött jelentőségükhöz képest a gyerekek alulreprezentáltak a filmművészetben”. (322.) Ez annak ellenére is általános érvényű megfigyelés, hogy tudunk kivételes filmtörténeti korszakokról vagy pillanatokról, amikor a gyerekek látásmódja alkotta a filmpoézist magát, példának okáért az olasz és brit neo-realisták egy-egy rendezőjénél, az összehasonlíthatatlan Ozu Jaszudzsirónál vagy tartósabban, hosszú éveken át, az iráni első és második új hullám alkotóinál (Kiarostami, Panahi, Majidi és mások). A Walter Salles rendezte filmben az apját kereső kisfiú és Dora, a nyugdíjas tanárnő utazása a sertão, vagyis a brazil hátsó ország északkeleti részének jellegzetes panorámája, egy zavarba ejtően sokszínű valóság előtt zajlik. Josué és Dorát az önismeret gyakorlására és egymás megismerésére szorítja a közös utazás. Ribeiro filmelemzését Jorge Larossa Bondia spanyol filozófusnak az élmény és tapasztalás hermeneutikájáról szóló elmélete nyomán készítette el, aki az utazó léthelyzetét az ismeretlenre, előre nem láthatóra, előre ki nem mondottira való nyitottságként érti. Ezen túlmenően pedig eredeti értelmezését adta a film ritmusának, amennyiben annak lassúságát és a narráció felfüggesztését hangsúlyozva rámutatott arra a lüktető mozgásra, amely a képek előtere és a szekondok között jön létre. Érvelésének ezen a pontján egyetértőn idézte Tarkovszkijt: a különféle esztétikai eszközök szövedéke teremti meg a filmművészet költői logikáját.

Vándorló eszközök: a művészeti médiumok és kritikai meglátásai a mobilitásról címmel Daniel Hora és Miro Soares (Universidade Federal do Espírito Santo) ideológiai mellékzörejek nélkül, tárgyyszerűen ír a Flusser értelmében vett technikai képről, amelyet összefüggésbe hoznak más teoretikusok (Gilles Deleuze, Félix Guattari és Paul Virilio) felvetéseivel. A fényképből és a filmből kiindulva az érdekli őket, hogy miként különbözteti meg magát a technikai kép a korábbi jelentéshordozó eszközöktől – egészen a digitális és posztdigitális művészeti médiumok képalkotási technikáig. Rövid tanulmányukban meggyőzően érvelnek amellett, hogy a művészet térben és időben „vándorló” eszközei és technikai apparátusa folytonos megújulást biztosít, valamint kifejezetten elősegíti a befogadó virtuális utazásait. Példatáruk ugyanakkor meglehetősen véletlenszerűnek tűnik: a korai metropoliszfilmek (Paul Strand és Charles Sheeler közös alkotása

New Yorkról, az 1921-es *Manhattan*, Alberto Cavalcanti párizsi *Rien que les heures*-je 1926-ból), a *Szelíd motorosok* (rendezte Dennis Hopper, 1969), Wim Wenders európai tematikájú és stílusú filmjei, az amerikai mozi látnokának, David Lynchnek a húszezer mérföldet átfogó *Interview Project* című filmje (2009) vagy éppen Ősz Gábor *Utazó tájak* (2002) című fotósorozata. Ezekkel szemben megemlíti az egyetlen helyszínre összpontosító alkotásokat is: míg Michael Snow az észak-kanadai természeti táj terét fürkészi (*La région centrale*, 1971), addig a stop motionnel kísérletező Jonas Mekas az idő dimenziójában vizsgálódik (*Cassis*, 1966).

Az V. fejezet a *Vándorlások, zárándoklatok és sodródás* címet kapta. Ebből is emeljünk ki egy tanulmányt. Pedro Oliveira Braule (Universidade de Brasília) a rögzített zene és a zenei előadás közötti élmény alapvető különbségeiről töpreng. Amit a popzene kapcsán felvet, az erősen közelít ahhoz, ahogyan Roger Scruton utolsó könyve, a *Music as an Art* elemzi a klasszikus zene helyzetét korunkban. (A magyar kiadása megjelenés alatt van az MMA Kiadónál.) A konzervatív angol filozófushoz hasonlóan kritizálja a zenei kultúra tömegessé válását, a zene új kontextusokba helyezését, valamint a művész és hallgatósága közötti távolság növekedését. Ami a hangrögzítés előtt társadalmi esemény volt, állítja Braule, az mindinkább magánjellegűvé vált, és alárendelődött a hallgató akaratának. Ez kétségtelenül igaz. Ráadásul a hangrögzítés a legkülönfélébb, korábban sosem tapasztalt jelenségeket vonta magával. Emlékszünk Glenn Gould extravagáns álláspontjára, aki pódiumművészként azt javasolta, hogy tilt-

sák be a tapsot. De felidézhetnénk olyan koncerteket, amelyeken csak a közönség volt jelen: a régen elhunyt művész, példának okáért Szergej Rahmanyinov játékát gépzongora segítségével elevenítették meg.

Végezetül térjünk vissza a kötet bevezetőjéhez. Ezeknek a hol új utakat nyitó, hol vakvágányra tévedő tanulmányoknak a szerkesztői leszögeznek: minden lehetséges analógiára nyitottnak érzik magukat (7.). Ezt be is teljesítik. Bejárják az utazás-toposz számos értelmezési körét, és eljutnak egészen a felfedezésnek álcázott gyarmatosító utazásokig. Divatos, emelkedett szempontot érvényesítenek. Nem feledkeznek meg arról sem, hogy hitet tegyenek a nyitott határok utópiája mellett: „Látjuk a jelenlegi lezárást és a nemzeti határok létrehozását is a falak építésével és a migránstömegek menekülttáborokban való viselkedésével. Új narratívák születnek ebből, és a fájdalom és a kitelepítés azon régi tapasztalataihoz kapcsolódnak, amelyeket a jobb életet kereső emberi csoportok tehetlenségének érzése vált ki.” (9.) Ugyanitt „a bolygó közös talajára” hivatkoznak. Régi szövegek ezek. Vakarhatja is a fejét az olvasó: hiszen a politikai aktorokká vált művészekről szóló kisszámú tanulmány nem támasztja alá a szerkesztők közös kiáltványát. A kötet egészéből ezzel éppen ellenkező benyomásunk alakult ki: a szerzők többsége – mondjuk így – helyén kezeli a felmerült problémákat, nem kívánja gyakorolni a mindenre való nyitottság erényét, és nem sorakozik fel ennek a számos fontos esztétikai kérdést felvető, végül azonban arány- és irányvesztetté vált kötetnek a szerkesztői mögé.

Sümegi István

„Földre sodorja a lombot a szél...”

Idő, individualitás és halál Marcus Aurelius Elmélkedéseiben

A szerző a római császár és sztoikus bölcsele *Elmélkedéseit* elemzi, és összeveti Homérosz és Vergilius eposzaival. Marcus Aurelius a megismételhetetlen individuum fogalmától jutott el a visszavonhatatlan halál tragikumának érzéséhez és az idő irreverzibilis folyamatként való értelmezéséhez. De azt is látta, hogy az így kibontakozó életfelfogás elviselhetetlen, ezért megkísérelte magát és olvasóit egyfajta intellektuális (ön)szuggesztíóval kivonni e belátás hatása alól.

Szántó F. István

Négykezes I.

Kemény Katalin és Hamvas Béla közösen írt munkája, az először 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben – Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* egyedülálló helyet foglal el a XX. századi magyar művészetelméleti irodalomban. A korábbi értelmezések többnyire megkerülték annak a kérdésnek a megválaszolását, hogy ténylegesen mi olvasható a kötetben, ezért a tanulmány írója a mű hangsúlyozottan szövegközpontú elemzésére tesz kísérletet.

Tóth Csaba

Leonardo vagy Boltraffio?

Vajon Leonardo da Vinci vagy Giovanni Antonio Boltraffio alkotása a Szépművészeti Múzeumban található *Mária gyermekével* című festmény? A szerzőség dilemmája szinte egyidős a kép ismertté válásával, magyar nyelven és kellő alapossággal utoljára hat évtizeddel ezelőtt vizsgálták a kérdést – de megnyugtató válasz máig nem született. A tanulmányíró áttekinti a szakirodalom érveit és ellenérveit, majd önálló teóriával áll elő, amely közelebb visz a festmény alkotójának meghatározásához.

Ertünger Alp Aslan

Őszinteség, hitelesség és közvetlenség – három művészeti minőség metafizikája

A szerző három olyan fogalmat vizsgál, amely minden alkotó- és előadó-művészeti ágra érvényes: az őszinteség, a hitelesség és a közvetlenség minőségét. A komponista művével uralja a hallgató érzelmeit, mert a zene a befogadó tudatában (re)strukturalódik, és ezáltal lép a jelenségek világába. Azonban e kapcsolatból kihagyhatatlan az előadó. A közvetlenség és az őszinteség típusai egymásra rétegződnek az előadások során, és ez az egyik feltétele a zeneművészet létrejöttének.

Vadas József

A kárpittól a rongyszőnyegig – és azon túl

A szőnyegtervező Németh Éva

A tanulmány a 2019-ben elhunyt Németh Éva életútját és munkásságát ismerteti. A Munkácsy-díjas textiltervező iparművész a magyar szellemi életben kitüntetett szerepet játszott. Sikertörténete mögött az alkotó és a termelő ipar kiemelkedő minőségű és megújuló együttműködése állt, ami ritkaságnak számított a Kádár-korban, ugyanis a dizájn mint szellemi innováció nem volt magától értetődő követelménye a szocialista gazdaságnak, és a piac törvényei csak részben érvényesültek.

Egri Petra

A „szocialista jó ízlés” allegorikus dekonstrukciója

Király Tamás 1989-es divatsétája a Batthyány téren

Az utóbbi időben nagy figyelmet kap a Kádár-korszak kulturális élete. A közelmúltban számos szakmai konferencia, kerekasztal-beszélgetés és kiállítás foglalkozott a témával. E rendezvényeket a nosztalgikus érdeklődés, más esetben a korszak mélyebb megértésének szándéka hívta életre. A tanulmányíró először a „szocialista jó ízlés” fogalmát ismerteti, majd a korszak neoavantgárd ellendivatjára hoz példát: Király Tamás 1989-es, Batthyány téri divatsétáját elemzi.

Horváth Péter*Kertész kikezdzhetetlen jelenléte*

Identitás, nyelv, trauma. Tanulmányok Kertész Imréről

A 2021-ben kiadott, György Péter által szerkesztett *Identitás, nyelv, trauma* című tanulmánykötet fő célja a Kertész-életmű új értelmezési tartományainak felfedezése és az eddigi elemzői paradigmák felülvizsgálata volt. A szerző kritikai értékelésében azt vizsgálja, hogy a kiadvány egyes szövegei mennyire felelnek meg a hatástörténeti fordulat kívánalmának, vagyis túllépnek-e az író recepcióját uraló irodalomtörténeti-esztétikai megközelítés keretein.

Temesvári István Péter*Mi járhatott a festegető Csontváry fejében?*

Fodor Zoltán tanulmányai – ezeroldalnyi művészeti szamizdat

Fodor Zoltán – műkedvelő Csontváry-kutatóként – három magánkiadású albumában és több tanulmányában a festő valószínűsíthető alkotói szándékát, képeinek rejtett szerkezetét elemzi, illetve a szakirodalom megalapozatlan feltételezéseit bírálja. Érvelésébe beépíti Csontváry teljes írásos hagyatékát, valamint a vonatkozó művészet- és esztétörténeti analógiákat. Műértelmezései értékes információkban gazdagok, konklúziói javarészt eredetiek, de vitára is késztetnek.

ABSTRACTS**Sümegei, István***'Upon the ground / The winds strew one year's leaves'**Time, Individuality and Death in Marcus Aurelius' Meditations*

The author analyses the Roman emperor and Stoic philosopher's *Meditations* and compares them to the epic poems of Homer and Virgil. Marcus Aurelius moved from the notion of the unrepeatable individual to a sense of the tragedy of death as something irreversible and to the understanding of time as an irreversible process. But he also saw that the view of life unfolding in this manner was unbearable, and so he attempted to extricate himself and his readers from the influence of this insight by a kind of intellectual (self-)suggestion.

Szántó F., István*Duet I*

Katalin Kemény's and Béla Hamvas's joint work, *Forradalom a művészetben – Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* [*Revolution in the Arts: Abstraction and Surrealism in Hungary*], first published in 1947, occupies a unique place in the Hungarian art theoretical literature of the 20th century. As previous interpretations have mostly avoided answering the question of what the volume actually contains, the author of this paper attempts a more text-centred analysis of the work.

Tóth, Csaba*Leonardo or Boltraffio?*

Is the painting *Mary with Child*, housed in the Museum of Fine Arts, by Leonardo da Vinci or Giovanni Antonio Boltraffio? The dilemma of authorship is almost as old as the reputation of the painting, and the last time the question was examined in Hungarian and with sufficient thoroughness was six decades ago – but no satisfactory answer has been found to date. The author reviews the arguments and counter-arguments in the literature, and then presents an independent theory that brings us closer to the identification of the painter.

Ertüngealp, Alpaslan

*Sincerity, Authenticity and Immediacy:
The Metaphysics of Three Artistic Qualities*

The author examines three notions that apply to all creative and performing arts: the qualities of sincerity, authenticity and immediacy. The composer dominates the listener's emotions through his work, because the music is (re)structured in the listener's consciousness and thus enters the world of phenomena. But the performer must not be left out of the equation. Types of immediacy and sincerity are stacked on top of each other in the course of performances, which is one of the conditions for the creation of music.

Vadas, József

*From Carpets To Rugs – And Beyond:
The Carpet Designer Éva Németh*

The study presents the life and work of Éva Németh, who died in 2019. The Munkácsy Prize-winning textile designer played a prominent role in Hungarian intellectual life. Her success was the result of outstanding and renewed cooperation between the creative and production industries, which was a rarity in the Kádár era, as design as an intellectual innovation was not a self-evident requirement of the socialist economy and market laws were only partially applicable.

Egri, Petra

*The Allegorical Deconstruction of 'Socialist Good Taste':
Tamás Király's 1989 Catwalk at Batthyány Square*

Recently, much attention has been paid to the cultural life of the Kádár era. A number of conferences, round tables and exhibitions have been dedicated to the topic. These were motivated by nostalgic interests or, in some cases, by the desire for a deeper understanding of the era. The author first introduces the notion of 'socialist good taste', then, to give an example of the neo-avant-garde counter fashion of the day, she analyses Tamás Király's 1989 Batthyány Square catwalk.

Horváth, Péter

*The Unmistakable Presence of Kertész
Identity, Language, Trauma: Studies on Imre Kertész*

The main aim of the volume of studies entitled *Identitás, nyelv, trauma* [*Identity, Language, Trauma*], edited by Péter György and published in 2021, was to explore new interpretative domains of Kertész's oeuvre and to revise existing analytical paradigms. In his critical evaluation, the author examines the extent to which some of the texts in the publication meet the requirements of an impact historical turn, i.e., whether they go beyond the literary-historical-aesthetic approach that dominates the reception of the author.

Temesvári, István Péter

*What Was Csontváry, the Painter, Thinking?
Studies by Zoltán Fodor – A Thousand Pages of Samizdat on Art*

In three privately published albums and several studies, Zoltán Fodor – an amateur Csontváry researcher – analyses the painter's probable creative intentions and the hidden structure of his paintings, and criticises the unfounded assumptions of the literature. In his argument, he incorporates Csontváry's entire written corpus, as well as the relevant art-historical and ideological analogies. His interpretations are full of valuable information and his conclusions are mostly original, nevertheless also open to debate.

SZERZŐK – AUTHORS

Babiczky Tibor (1980)

költő, író, a Petőfi Irodalmi Múzeum (Digitális Irodalmi Akadémia) munkatársa.

Dobri Imre (1979)

kritikus, irodalomtörténész, a *Kortárs Online* szerkesztője.

Egri Petra (1990)

művészettörténész, divatkutató, a PTE KPVK Alkalmazott Művészetek Tanszékének tanársegédje.

Ertünger Alpaslan PhD (1969)

karmester, filozófus, a PTE kutató munkatársa.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Füzi László (1955)

irodalomtörténész, a *Forrás* főszerkesztője.

Horváth Péter PhD (1975)

irodalomtörténész, filozófus.

Sümei István PhD, habil. (1966)

filozófus, az iASK kutatója és az ELTE PPK docense.

Szántó F. István PhD (1964)

irodalomtörténész, a Pécsi Tudományegyetem oktatója.

Szász László PhD (1950)

irodalomtörténész, esszéíró, a KRE BTK nyugalmazott egyetemi docense.

Temesvári István Péter, dr., PhD, habil. (1940)

orvos, a Semmelweis Egyetem magántanára.

Tóth Csaba (1959)

festőművész, az ELTE Savaria Egyetemi Központ főiskolai docense.

Vadas József CSc (1946)

művészettörténész, a Metropolitan Egyetem professor emeritusa.

Babiczky, Tibor (1980)

poet, writer and staff member of the Petőfi Literary Museum (Digital Literary Academy).

Dobri, Imre (1979)

critic, literary historian and editor of *Kortárs Online*.

Egri, Petra (1990)

art theorist, fashion researcher, assistant professor at the Department of Applied Arts, University of Pécs.

Ertünger, Alpaslan, PhD (1969)

conductor, philosopher, research fellow at the University of Pécs.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at the KRE BTK.

Füzi, László (1955)

literary historian and editor-in-chief of *Forrás*.

Horváth, Péter, PhD (1975)

literary historian and philosopher.

Sümei, István, PhD, habil. (1966)

philosopher, researcher at iASK and associate professor at ELTE.

Szántó F., István, PhD (1964)

literary historian and lecturer at the University of Pécs.

Szász, László, PhD (1950)

literary historian, essayist, retired associate professor of the KRE BTK.

Temesvári, István Péter, Dr., PhD, habil. (1940)

physician and a lecturer at Semmelweis University.

Tóth, Csaba (1959)

painter and associate professor at the ELTE Savaria University Centre.

Vadas, József, CSc (1946)

art historian, professor emeritus of the Metropolitan University.