

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Gajdó Tamás**
„Haladjatok, majd aztán pártolunk...”
A vándorszínészet és a közvélemény
- 10 **Sümei György**
Petőfi Sándor a képzőművészetben
Közelítések
- 22 **Windhager Ákos**
A komolyzene Petőfi-képe II.
- 40 **Buda Attila**
„hiszem a test feltámadását”
Élmény és befejezettség Nemes Nagy Ágnes
Ekhnáton című versének keletkezéstörténetében
- 45 **Szenkovics Enikő**
A transzkulturalitás iskolapéldája
A kolozsvári háromnyelvű *Echinox* című diáklap
1980/3–4–5. száma
- 53 **Horváth Péter**
Keszi Imre antifasiszta holokausztregényének emlékezete
Az *Elysium* fogadtatástörténete az 50-es és a 60-as években
- 63 **Szekfü András**
„...különben nem tudtuk volna filmre venni azokat”
A filmrendező Müller Péter (Sziámi)
és az *Ex-kódex* (1983)
- 72 **Tóth Csaba – Módy Luca**
A Ginevra de' Benci portré titkai

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 80 **Boros János**
Adversus Haereses
Az első tudásszociológusok ítelték halálra
Szókratészt
Demeter Tamás írásához

- 83 **Mayer Erzsébet**
Forma és személyiség
Gondolatok Vajda Lajos életműve kapcsán

SZEMLE

- 92 **Szász László**
Sorsirodalom vagy/és szerepköltészet?
Morfondírozás Szócs Géza munkásságáról
és utókoráról
- 95 **Veress Ferenc**
Szobrászok társaságában
Szerdahelyi Márk – Borovi Dániel: Szobrok
és szobrászok a 19. századi Magyarországon

- 103 **Fülöp József**
A filozófia esztétikai revíziója
Andrew Bowie: *Aesthetic Dimensions*
of Modern Philosophy

FÜGGELÉK

- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,
Farkas Ádám, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Turi Attila, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Szilágyi Ágnes

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

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

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 1500 Ft

Előfizetés:

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

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Keletkezés és befogadás

GAJDÓ TAMÁS | SÜMEGI GYÖRGY

WINDHAGER ÁKOS | BUDA ATTILA

SZENKOVICS ENIKŐ | HORVÁTH PÉTER

SZEKFÜ ANDRÁS | TÓTH CSABA – MÓDY LUCA

ma
mű

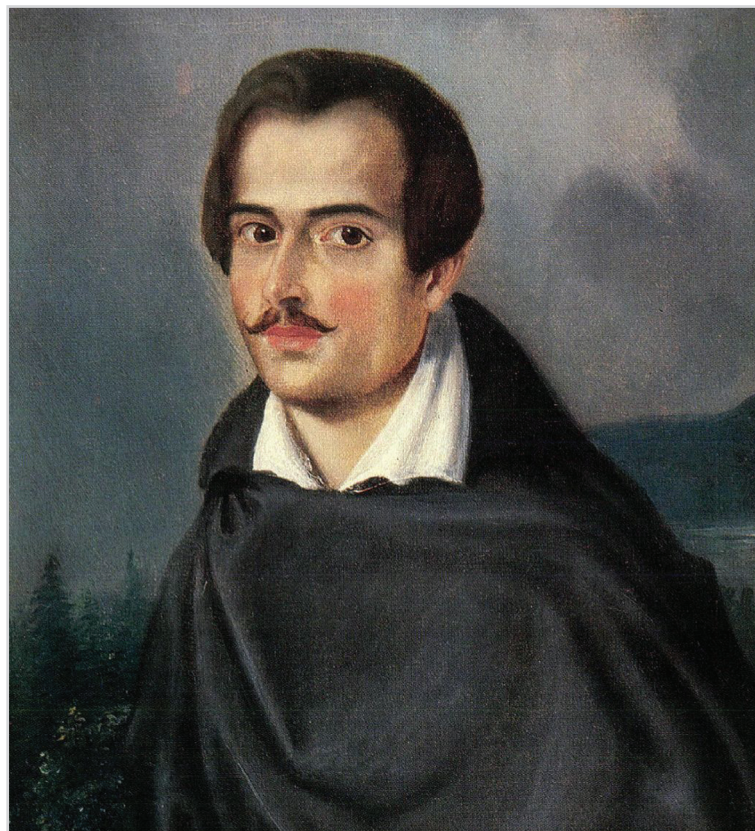
„Haladjatok, majd aztán pártolunk...”

A vándorszínészet és a közvélemény

Petőfi Sándor *Levél egy színészbarátomhoz* című versét ma is szívesen idézzük, amikor hazai színjátszásunk gondjait-bajait vesszük számba. „»Pártolj, közönség, és majd haladunk«, / Mond a színész: és az meg így felel: / »Haladjatok, majd aztán pártolunk.«” A kiragadott sorpár azonban megtévesztő, kontextus nélkül éppen lényege vész el. Petőfi ugyanis nem azt állította, hogy a színészek és a közönség egymásra mutogatása miatt nem lehetett virágzó vidéki színjátszásról beszélni az 1840-es években, hanem azt, hogy a közönség támogatásából sem lett semmi, és a teátristák sem jeleskedtek, előadásaik nem váltak vonzóvá: „És végre mind a kettő elmarad” – sóhajtott fel a költő-vándorszínész az 1845-ben írott versben, hogy azután előtörjön belőle az a vélemény, ami ilyen nyersen a kor egyetlen írásában sem jelent meg: „Nem is hiszem, hogy a színészetet / Becsülni fogják, míg ez befogad / Minden bitangot, gaz sehonnait, / Kik a világnak söpredékei, / S itten keresnek biztos menhelyet. / Barátom, ez fájtnak emnekem s neked, / Ez keseríté minket annyira. / Az isten adja, hogy minél előbb / Akképen álljon színművésztünk, / Amint valóban kéne állnia.”

Párhuzamba állíthatnánk mindezt a költő egy évvel korábban született, fennköltebb s bizakodóbb hangvételű *Színészdalának* strófáival is, de inkább keressünk választ arra, hogy a fent idézett művében Petőfi miért írt oly kiábrándultan a színészetéről.

Akik Magyarországon szót emeltek a nemzeti színjátszás megteremtése érdekében, nemigen vették figyelembe a francia felvilágosodás jeles gondolkodójaként számoltartott Jean-Jacques Rousseau megállapítását, amely szerint a színház nemcsak a nézők, hanem a színészek erkölcsét is megrontja.¹ Benke József úttörő színész, drámaíró azt javasolta, hogy kortársai inkább a teátrum „óltalmazóinak” érvelésével értsenek egyet, elsősorban Friedrich Schiller nevét említette, valamint Johann Georg Sulzerét és Jean-François Marmontelét. Benke *A Theatrum' Tzélja és haszna* című, 1809-ben kiadott röpiratának végén leszögezte: „A' Színjáték valamelly Nemzetnek for-



málásában tsudát tehet. Hazaszeretetet, jó erkölcsi gondolkodást, és princípiumokat támaszthat, a' Nép' bátorságát neveli, és tüzesíti.”²

Néhány évvel később, 1815-ben született meg Kultsár István *Buzdítás a nemzeti theátrum felépítésére* című munkája. Kultsár hasonló szenvedélyességgel érvelt avval kapcsolatban, hogy a színházteremtés elodázhatatlan: „De vallyon lehet e' egy hathatósabb eszköz a' Theátrumnál? Ez a' vad indulatokat szelídíti, a' durva erköltsöket simogatja, a' tisztességes gyönyörködéseket terjeszti, az elmét szép gondolatokkal gazdagítja, a' Nemzeti érzést éleszti, s a' nyelvet közönségesebben megkedvelteti.”³

Ismeretlen szerző:
Petőfi mint színész,
1841 és 1844 között,
olaj, vászon,
Budapest,
Petőfi Irodalmi Múzeum

¹ RÁCZ Lajos: Rousseau J[ean] J[acques] élete és művei 1. Bp., MTA, 1928, 247–248.

² BENKE József: *A Theatrum' Tzélja és haszna*. Buda, 1809 = Uő: *színházelméleti írásai*. Faksimile kiadás. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1976, 30.

³ KULTSÁR István: *Buzdítás a nemzeti theátrum felépítésére*. Pest, Trattner János Tamás, 1815, 4.

És idézhetnénk a reformkori országgyűlések színházi vitáiból, amelyek tárgyunkhoz is közelebb visznek, hiszen a diétán nem volt teljes egyetértés a színjátszás szerepének megítélésében. Bényei Miklós, aki a viták anyagát 1985-ben sajtó alá rendezte, kísérő tanulmányában szemléletesen bemutatta, hogy a társadalom befolyásos csoportjai egészen másképpen viszonyultak a nemzeti nyelvű színjátszáshoz és a Pesten felállítandó magyar játékszínhöz: „A színház társadalmi szerepének megítélésében a hazai politikai vezető réteg közel sem volt egységes. A bécsi udvar és a kormány közvetlenül nem avatkozott a vitákba. A katolikus egyház, a konzervatív főnemese és követek tagadták a színjátszás társadalmi hasznosságát; az országgyűléseken elsősorban azzal támadták az ellenzék, a liberálisok előterjesztéseit, hogy a színház nem alkalmas a vázolt feladatok ellátására. Az erkölcsrontás vádját a nemesi követek is megemléstették.”⁴

A fentiekből látható, hogy a színház elsősorban politikai, művelődéspolitikai kérdés volt a XIX. század elején Magyarországon, s túlzott várakozással tekintettek társadalmi szerepére, népművelő feladatára. Szórakoztató intézményként csak jóval később határozták meg. Jellemző, hogy Bajza József, a Pesti Magyar Színház igazgatója volt az első, aki „1839-ben *Szózat a pesti magyar színház ügyében* című röpiratában – a nemesebb időtöltés helyeként, szórakoztató intézetként is vizsgálta a színházat”.⁵ Elgondolkodtató, hogy a színházról mint vállalkozásról egyáltalán nem esett szó. Természetesen az állandó színház létesítésének terveiben a legfőbb helyen szerepelt annak megvitatása, hogyan lesz erre pénz, de az ország területét bejáró közepes és kis társulatok gondjaival a politikusok nem törődtek. Úgy gondolhatták, elég nehézséggel kell megbirkózni a reprezentatív állandó színház megteremtésekor.

Kerényi Ferenc a *Magyar színháztörténet, 1790–1873* című kötetében dolgozta ki a vándorszíntársulatok működésének tipológiáját. A legfelső szinten – a maradásra törekvés szintjén – azok a vezető színészeket tömörítő együttesek helyezkednek el, amelyeket a vármegyék pártoltak; s ez a pártolás „garantálhatta a működő tőkét, pótolhatta annak hiányát, egyedüli és rangot jelentő formája lett a helyben maradásnak, a létbiztonságnak, ha csupán néhány évre is”.⁶ A működés második szintjén lévő társulatokat önálló vállalkozók vezették, akik játékszíni könyvtár, díszlet- és jelmeztár birtokában kötöttek szerződést a játszóhelyet biztosító városokkal. Ez a forma, a klasszikus vándorszínesztársulat formája, egészen 1949-ig meghatározta

színházi életünket. Volt azonban egy harmadik szint is. Azok a kis társulatok tartoztak ide, amelyeket a tudatosság és tervezés alig-alig jellemzett, s naponta küzdöttek azért, hogy működésük feltételeit újra meg újra megteremtsék. Mivel ezek az együttesek lakóhelyükön keresték fel a közönséget, a társadalom többsége a színjátszásnak csak ezzel a formájával találkozott. Sőt: a színjátszókat azokkal azonosította, akiket ezekben a trükkökben látott.

A XIX. század elején született színházi írásokban megfogalmazott eszményi előadások és a valóság között távolgató szakadék a Pesti Magyar Színház megnyitása idején lett igazán szembevetendő. Addig is sok-sok bírálat érte a kisebb helyeken működő együtteseket, de ekkor még megvolt a remény, hogy a színjátszás állandósítása javíthat a helyzeten. Ám 1837 után a színészek és a vidéki közönség megtapasztalta, hogy a politikusok nem érdekeltek abban, hogy az országban ne az egy vagy (Koloszvárral együtt) a két központú színházi kultúra váljon uralkodóvá. Ez a felismerés elsősorban a hírlapokban megjelenő cikkek tematikájában öltött testet. A *Pesti Divatlap*ban 1847. szeptember 9-én jelent meg a tragikus sorsú Sepsy Károly színész, színigazgató írása. Sepsy a vidéki színészet rendezésére tett javaslatokat, de arra is kitért, hogy a színjátszók eredeti elképzelései hogyan semmisültek meg a gyakorlatban: „Erkölcsmesítés, s nemzeti nyelvünk művelése volna a kitűzött szép cél színi pályánkon, mellynek hatásköre nemzeti életünkre s főleg erkölcsiségünkre kiterjedne; de a mostani színésztársulatok nagyobb része által kiparódiáztatik a művészet, háttérbe tolatik a nemzeti cél.”⁷

Sepsy a kisebb társulatokat ostromozva egyáltalán nem túlzott, amikor kijelentette, hogy előadásai többsége a művészetnek csupán paródiáját adja. Ez elsősorban azért lehetett így, mert a néhány tagból álló társulatban nem tudták megfelelően kiosztani a szerepeket, s nem voltak birtokukban színvonalas darabok sem. Hiányos lehetett a jelmeztár is. A jeleneteket nem gyakorolták eleget, a tagok egy része nem is értette, hogy mit játszik, de arra is volt példa, hogy részegség miatt nem tudták befejezni az előadást. Sepsy nem megbotrántoztatni akarta olvasóit. Az volt a célja, hogy világossá tegye, olyan áldatlan állapotok uralkodnak, hogy nem lehet halogatni a vidéki színészet rendezését: „Az ily társulatok ölik meg idő előtt a színészetet, az ily árnyképektől megvetve fordul el a műveltebb közönség, az ily minden hivatás nélküli csoportok csökkentik a tekintélyesebb társulatok morális becsét, sőt homályt vetnek a nemzeti színházra is.”⁸

⁴ BÉNYEI Miklós: *Színházpolitikai kérdések a reformkori országgyűléseken = A reformkori országgyűlések színházi vitái (1825–1848)*. Szerk. BÉNYEI Miklós, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1985, 335.

⁵ Uo., 334.

⁶ *Magyar színháztörténet I., 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 125.

⁷ SEPSY Károly: *Levelek a vidéki színészet köréből = Pesti Divatlap*, 1847, 37. sz., 1156.

⁸ Uo.

A színházigazgató a társulatok anyagi helyzetéről is szólt. Megállapította, hogy a magyar városok polgárai nem tudnak évente hatvanszor, százszor színházba menni; ezért „a pártfogás gyöngé lábbon áll”. De a színésznek élnie kell, ezért jutalomjátékot rendez, s házról házra járva árulja a jegyeket. „Ez a közönségnek alkalmatlan, az életet aesthetikai szempontból tekintő színésznek pedig arczipulás. A nagy szegénység indoka színésznőinket tévutakra vezérli” – figyelmeztet a színjátszók tarthatatlan helyzetére.⁹

Sepsy Károly sorait érdemes összevetni azokkal a szép-irodalmi művekkel, amelyek ebben az időszakban keletkeztek, s a vándorszínészet témakörét is érintették. A legjelentősebb alkotás kétségtelenül Vajda Jánosé, amely *Töredékek egy vándorszínész naplójából* címmel a *Pesti Divatlap*ban jelent meg, 1848-ban. Vajda 1845 áprilisában szökött meg az iskolából, és azért csapott fel színésznek, mert látni, utazni, tapasztalni és koplalni vágyott. A töredékes epizódok sorozatából álló elbeszélés a színészek nyomorúságos helyzetét festi le. A színjátszással most ismerkedő főszereplő elmondja, hogyan üt fel a falusi színpadot, milyen nyomorúságos a ruhatáruk, milyen az első előadás élménye. Vajda nem mulasztotta el bemutatni azt sem, hogyan zajlott le Kulacs Jeremiás vendégjátéka, amely a legnagyobb jövedelemhez segítette a szedett-vedett társulatot. Kulacs ezekkel a szavakkal dobolta ki az előadást: „Adatni fog a Csélcsep vígjáték, lesz görögtűz, tabló és tűzijáték vagy fájerverk.”¹⁰ Az előadás azonban rosszul sült el, mert a tűzijátéktól megijedt a közönség; egy meztelen karú, izmos mészároslegény pedig megruházta a vendég szereplő művészt.

Bernát Gáspár *Töredék egy kalandor naplójából* című „freskókép”-sorozatában, amelyet 1845-ben a *Honderű* közölt, szintén feltűnik egy csapatnyi furcsa vándorszínész. Bernát Gáspár nevét anekdotái és humoros írásai országosan ismertté tették. Petőfi barátságába fogadta; leveleztek is. A történetre nem lenne érdemes szót vesztegetni, ám a nézőcsalogató darabcím, amellyel Csótag városának lakóit a teátristák a színházba akarják vonzani, feljegyzésre érdemes: „Az élet mint halál. Dráma kilenc fölvonásban. Ezen szomorúnál is szomorúbb darab, a netalán zsúfolt közönség iránti mély hódolatunknál fogva ez alkalommal vígjátékkul fog adatni.”¹¹ De a történet vége is jellemző: a színészeknek menekülniük kell a feldühödött közönség elől, mert az előadásuk botrányba fulladt. Ezen a ponton megcsillan Bernát humora; talán egy sokszor mesélt színházi anekdotát jegyzett le.



Hasonló műfajjal kísérletezett Bökfi Zakariás álneven Boros Mihály, aki szatirikus életképeit székesfehérvári ügyvéd korában írta. A *Magyar panoráma úti képekben* című műve folytatásokban jelent meg 1845-ben és 1847-ben. A vándorszínészekről szóló fejezeteket 1847 második felében olvashatták a *Pesti Divatlap* előfizetői. Boros is az ismert toposzokkal operált: a különködő dal- és drámaszínész-társasági igazgatót Villámrági Tivadornak hívják, aki négytagú társulattal járja a vidéket. S természetesen öten eljátsszák a *Don César de Bazant* Rongyházán, a juhakolban. Nekik sincsenek korhű jelmezeik, díszleteket sem készítenek, még rendes nézőteret sem tudnak kialakítani. A tűzijáték azonban itt is fontos közönségcsalogató. De még ezt sem láthatja a publikum, mert „csak papirosan van ám az a bengáliai tűz, csak pro forma van oda téve, – isten mentsen! dehogy költünk rá – mondá[a] színigazgató úr”.¹²

Orlai Petrich
Soma:
Petőfi
Mezőberényben,
1849,
Budapest,
Petőfi Irodalmi
Múzeum

⁹ Uo., 1157.

¹⁰ VAJDA János: *Töredékek egy vándorszínész naplójából* = *Pesti Divatlap*, 1848, 9. sz., 273.

¹¹ BERNÁT Gáspár: *Fresco képek II. Színészet*. Pest, Trattner Károly, 1848, 11.

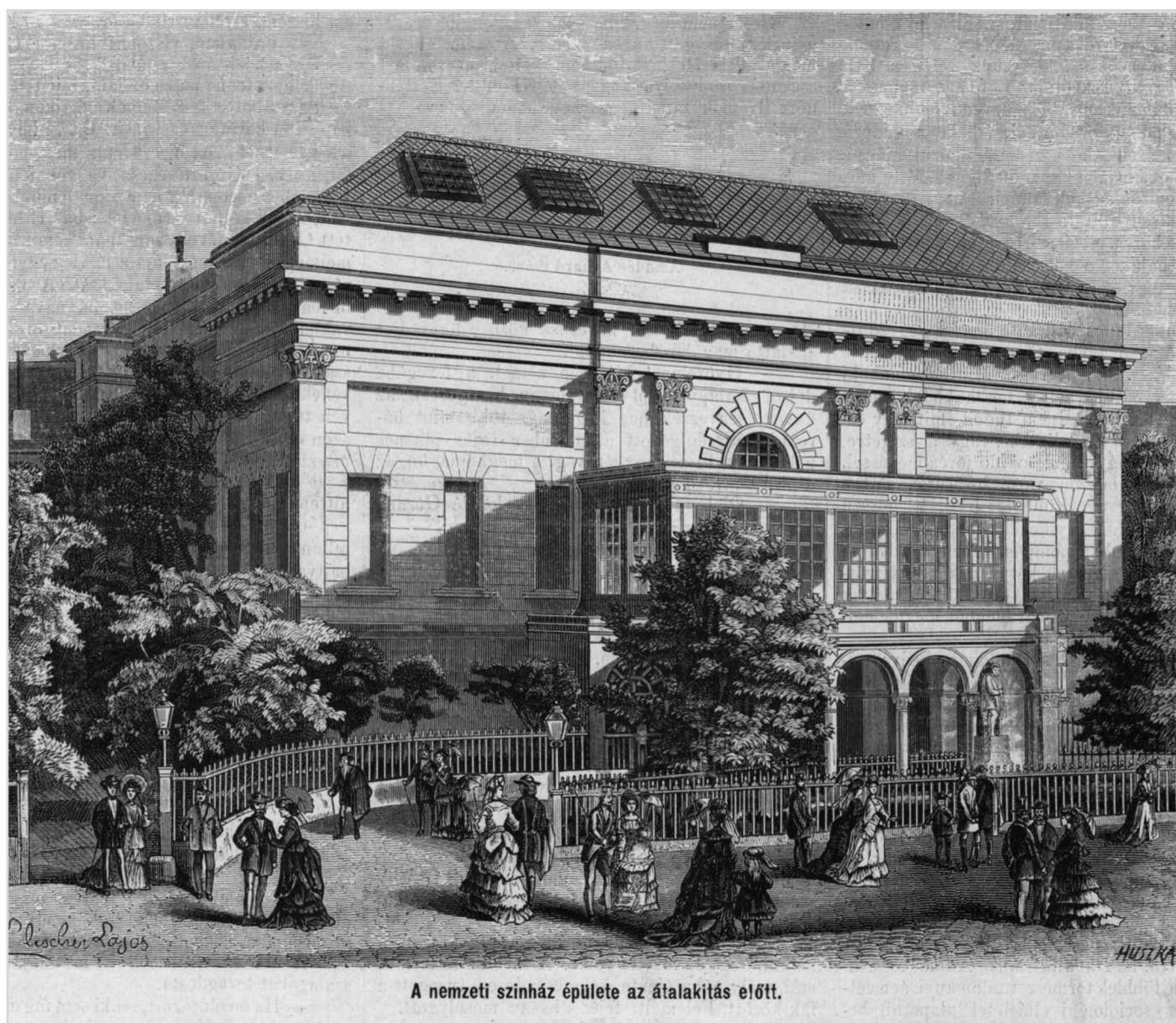
¹² BÖKFI Zakariás [BOROS Mihály]: *Magyar panoráma úti képekben* = *Pesti Divatlap*, 1847, 33. sz., 1050.

Közhelyei ellenére Boros írásának vannak figyelemre méltó részletei. Kigúnyolja azt a gyakorlatot, hogy a színigazgató anyagi függőségben tartja a vele egyezsége lépő tagokat; bemutatja, hogyan esnek áldozatul a drámai művek a kóborló színészcsapatok hevenyészett előadásainak, és a vidéki tudósítók színházi levelének paródiáját is adja. S nem érezte tabunak, hogy a színészek szabadosabb erkölcseiről megemlékezzen. A történet a társulat szökésével végződik, még a kölcsönkért kellékeket is magukkal viszik. Szerencsére csak az első csárdáig jutnak, ahol pénzzé tesznek mindent, így a pandúrok az ellopott holmit vissza tudják adni a károsultaknak.

Egyedülálló ritka forrásként meg kell emlékeznünk egy emlékiratról, amely ugyan 1868-ban született, de a vándorszínészet hőskorát idézi fel. Frankenburg Adolfot

az 1831-es kolerajárvány idején karanténba zárták, és ott komédiásokkal találkozott. Ez az írás is megemlékezik a színészek extravagáns külsejéről és azokról az összetakolt előadásokról, amelyekkel a kényszerű rabság idején sorstársaikat szórakoztatták. Jóval fontosabb azonban az a néhány színészportré, amely azt bizonyítja, hogy egyik komédiás sem elhivatottságból lépett színpadra, hanem kisiklott életét próbálta új mederbe terelve rendbe hozni. Frankenburg így mutatja be a társulat vezetőjét: „Az igazgató úr évek előtt egy hangműszerésznél legénykedett a fővárosban, s mivel egyszer, mert pénze nem volt, ami igen sok becsületes emberen meg szokott történni, gazdájának egyik brugóját eladta, kénytelennek érezte magát e jámbor philistertől idő előtt megválni. Néhány évi kalandozás után a nagy és kis világban sikerült vállalkozó

Elischer Lajos:
A Nemzeti
Színház
az 1860-as
években,
a Lendvay-
szoborral,
1875,
© Wikimedia
Commons



A nemzeti színház épülete az átalakítás előtt.

szellemének a bemutatott vándorcsoportot összefogdosni.”¹³ Elmeséli, hogy a másik férfitagot, aki korábban sekrestyés volt, azzal vádolták, hogy dézsmálja a perselyt. A kis csapat egyik primadonnájáról pedig így emlékezett meg: „egy pesti házmesternek leánya volt, kit a ház egyik lakója, egy furfangos műbarát, szép magános órában rávett, hogy nem mindennapi kecsseit a nagy közönséggel is bámultassa, s ne csak a házkaput, hanem a szívkamarákat is próbálgassa megnyitni.”¹⁴ Frankenburg miniportréi rávilágítanak arra, hogy miért nem tudtak a vándorszínészek „haladni”. S azt is megérthetjük ezekből a szövegekből, hogy az értelmiségi pályára készülő Arany János, Petőfi Sándor, Vajda János miért borzadt el a színésztől.

Azonban hangsúlyozni kell: a kortársak csak nagyon óvatos bírálatot fogalmaztak meg; megelégedtek a vándorszínész életforma humoros oldalának bemutatásával, kedélyesen szemlélték a sok különcöt, s nem rótták meg őket azért, mert nem tudnak beilleszkedni a társadalomba. Nem állították be tolvajoknak, hamiskártyásoknak, ételért koldulóknak a kóborló színészcsapat tagjait, és a nőket sem ostromozták, ha netalán alkalmi kapcsolatokat szőttek. A kor liberális lapjainak szerkesztői arra is ügyelhetek, hogy ne közöljenek olyan súlyos bizonyítékokat, amelyeket a színjátszás ellenzői felhasználhatnak a korszak egyik legfontosabbnak tartott kulturális intézménye ellen.

A lapokban megjelent írások mellett érdemes vállatára fogni azoknak a művészeknek az emlékiratát, akik a XIX. század legelején választották hivatásul a színészetet. Vajon hogyan viselkedett szűkebb környezetük, amikor döntésükről tudomást szerzett?

Déryné Széppataki Róza tüzetesen beszámolt arról, hogyan próbálta meg édesanyja erőszakkal megakadályozni, hogy színpadra lépjen, s csak akkor egyezett bele leánya pályaválasztásába, amikor látta, hogy az belebetegszik a tiltásba. Déryné hat évtizeddel később felidézte az anyai érvelést: „Mi jövőt látsz magad előtt, ha a színházhoz mégy? [...] Legtöbbször is engemet fognak kárhoztatni, hogy gyermekemet eldobva magamtól, rossz útra vezettem. [...] soha senki sem fog becsülni, mert van sok rossz példa. Te ott sohasem fogsz férjhez menni. [...] S aztán oda tudomány kell. Hát mit hiszel te magadról, hogy te ott meg tudnál élni? Hiszen mindjárt a föld alá süllyednék, ha szégyen érne ott.”¹⁵

Ha Déryné édesanyja nem is tagadta ki, nem nehéz párhuzamot találnunk annak a színésznőnek a sorsával, aki 1837-ben Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című



prológusában, amely a Pesti Magyar Színház megnyitására készült, lépett színpadra: „Én elhagytam az ősi ház tüzét / A kényt, nyugalmat, s könnyű életet. / Testvér, rokonság megtagadnak engem, / Ki szült, nem ismer többé én anyám, / S atyám haragja kísért álmaimban, / S mindezt, művészet, érted szenvedem...”

Dérynével csaknem egy időben kezdte pályáját Szilágyi Pál, aki *Egy nagyapa regéi unokájának* című írásában, amely 1859–1860-ban, a *Nefejejts* című lapban jelent meg folytatásokban, megpróbálta felidézni nagybátyjával, a magyar színészet egyik megteremtőjeként számontartott Kelemen Lászlóval való találkozását: „...szívemre kötötte, hogy a színészetet pártoljam – sőt, magam is legyek színész –, mert el fog jönni egykor az idő, mely nem nélkülözheti a színészetet, s nem lesz a színész kidobott tagja a társadalomnak, s átlátandja egykor a nemzet, hogy csak akkor foglalhatja el méltó helyét a nemzetek sorában, ha nyelve tiszta, ha tudósai, művésze, s nemzeti színháza van s t[öb]bi ef[félék]...”¹⁶ Szilágyi megvallotta, hogy nem

Szathmáry
Pap Károly:
Déryné
Széppataki Róza,
1834,
© Wikimedia
Commons

¹³ FRANKENBURG Adolf: *Emlékiratok. Az „Őszinte vallomások” folytatása. Első kötet.* Pest, Emich Gusztáv, 1868, 18.

¹⁴ Uo., 20.

¹⁵ DÉRYNÉ emlékezései 1. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1955, 100.

¹⁶ SZILÁGYI Pál: *Egy nagyapa regéi unokájának.* (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi színvilágból.) *Megjelent a Nefejejts 1859–60. számaiban folytatásokban.* Pest. Faksimile jellegű kiadás. Szerk. BÓDIS Mária, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1975, 3.

is nagyon értett mindent, amire nagybátyja utalt, de szugesztív előadása után – legalábbis a történet szerint – a tizenkét éves fiú megfogadta, hogy színész lesz, s folytatni fogja, amit Kelemen kezdett. De nem is ez a fontos ebben a történetben, hanem Szilágyi Pál édesanyjának viselkedése: „Szegény anyám meg sírt, rettegett, mert félt, hogy csakugyan komédiás leszek, pedig »a magyar komédiáson nincs, nem is lesz Isten áldása!«”¹⁷

Érdemes figyelni rá, hogy maguk a színészek is úgy vélekedtek a XIX. század közepén, hogy aki a színészi pályára lép, a társadalom mezsgyéjére kerül. Szigeti József 1856-ban kiadott, *Egy színész naplója* című könyvében részletesen elbeszélte, hogyan szerződött az első vándortársulathoz. Amikor a trupp primadonnája megtudta, hogy az ifjú apja nem más, mint legfőbb pártfogójuk, Tripammer Mátyás, a jómódú veszprémi vaskereskedő, így fordult hozzá: „»Ugyan, az Isten fiáért – kezdi a kisasszony – nem szégyenli magát, hogy olyan jó házból való fiú létére komédiás lesz? Mit mond az édes mama?« Anyyira elbámultam, hogy felelni nem tudtam. »Hát tudja-e a papa, hogy színész lett?« »Megírtam neki.« »Ah! ah! Ez már szörnyűség!« – mondja a kisasszony...”¹⁸

De a színjátszásról nem mindenki vélekedett elítélően. Balog István *Egy agg magyar színész életéből* című könyvéből kiderül, hogy testvérnénje „olyan szenvedélyesen szerette a színészetet”, mint ő; „sőt, egyetlen leánykáját is arra szentelte, kiből igen jó színésznő lett.”¹⁹ Ám édesanyja egészen máshogy gondolkodott: „anyám együgyű asszony lévén, sok másokkal a színészetet kárhoznak, ördögösnek, becstelennek hitte.”²⁰

Szuper Károly színész, színházigazgató a pályakezdés előzményeiről szólva hasonlóan számolt be naplójában: „Atyám felvilágosodott ember lévén, a színészetet már akkor nyelvünk pallérozójának, s nemzetiségünk egyik fentartójának tartván, nem csak hogy ő maga szívesen látogatta a színházat, de a színház folytonos látogatását gázdászati két évem alatt nem csak, hogy szívesen elősegíté, de alkalmat nyújtott az egykorú színirodalom összes termékeivel való megismerkedésre; sőt kedvvel fogadta és támogatta azon műkedvelői előadásokat is, amelyeket a halasi deákokkal, volt tanulóársaimmal rendeztem.”²¹ Természetesen ez nem azt jelentette, hogy örömmel fogadta fia pályaválasztását, de talán jóval könnyebben elfogadta döntését, mint mások.

Bár vannak árnyalatnyi különbségek a nézetek között, a magyar társadalom egyértelműen úgy vélekedett, hogy a színészi pálya az adott körülmények között nem tartozik az elfogadott hivatások közé; elsősorban azért, mert nem lehet megélni belőle. A *Társalkodó*ban 1833-ban jelent meg az az írás, amelynek B. M. monogramú írója eléggé nyersen intézte el ezt a kérdést. Ő ugyan az erdélyi viszonyokról írt, de hasonlóképpen gondolkozhattak szerte az országban: „Mert ugyan, kik nálunk az úgynevezett színjátszók? többnyire olly szerencsétlenek, kik erkölcstelenségük, tudatlanságuk, vagy néha néha valamely épen nem érdemlett mostoha körülmények miatt, hivatalokra nem juthatnak. Bennük hiányos az erkölcsi ember, hiányos a művész.”²²

A közvélemény a színészeket azért is megvetette, mert nem látta be, hogy hasznos dolgot cselekednének. Az emberábrázolást, az utánzást az alakoskodással azonosították, amely a magyar lélekkel nem fér össze. Nem tartották helyénvalónak a színpadi komédiázást; nem tudták megkülönböztetni a színész alakítását mindennapi viselkedésétől, azaz egyenlőségjelet tettek a színész jelleme és szerepei közé. Balog István jegyezte fel, hogy édesanyja, amikor őt tréfás alakban látta az *Arany idő* című bohózatban, így dohogott: „Már Isten neki, ha nem lehet másképp, keresse kenyerét, ahogy tudja szegény; csakhogy azok között miért éppen ő a legbolondabb?”²³

S hasonlóképpen vélekedhetett Petrovics István, aki szinte megbocsáthatatlannak tartotta, hogy fia félbeszakította tanulmányait, s nem lépett komoly pályára, ahogyan elvárta tőle: „Szemében »mesterségem« / Most is nagy szálla még; / Előítéletét az / Évek nem szüntetik” – írja a költő *Egy estém otthon* című versében. A költemény szerint az apát nem a bizonytalan életforma zavarja a legjobban, azt is szóba hozza, hogy fia nevetségessé teszi magát: „Szeretném látni egyszer, / Mint hánysz bukfeneket.”

Bár a színészek társadalmi megbecsülése a Pesti Magyar Színház megalapításával, a vidéki városokban emelt állandó játszóhelyek megteremtésével, ha lassan is, de folyamatosan javult; a színészt csak nagyon nehezen fogadták el alkotóművészeknek. Ennek a hosszú folyamatnak a története egy újabb tanulmány témája lehet.

¹⁷ Uo.

¹⁸ SZIGETI József: *Egy színész naplója*. Pest, Emich Gusztáv, 1856, 24.

¹⁹ BALOG István: *Egy agg magyar színész életéből*. Szerk. BARNA János, Makó, Makói Friss Újság Nyomda- és Lapkiadó, 1927, 74.

²⁰ Uo.

²¹ SZUPER Károly: *Színészeti naplója, 1830–1850. Sajtó alá rendezte VÁLI Béla*. Budapest, Aigner Lajos kiadása, 1889, 3. Faksimile kiadás. Szerk. CENNER Mihály, Bp., Magyar Színházi Intézet, 1975, 2.

²² B. M.: *Visszhang Erdélyből = Társalkodó*, 1833, 10. sz., 38.

²³ BALOG: i. m. (1927), 74–75.

Petőfi Sándor a képzőművészetben

Közelítések

„A búcsúlakomán részt vett pesti pajtásaimon kívül egy pár vidéki költőkollégám is, kik azért voltak akkortájt Pesten, hogy magokat egyik-másik divatlapszerkesztő által levétessek. Hja, mikor az olyan szép, ha az embert Barabás lepingálja, s a szerkesztők aztán küldik szét az egész két magyar hazának némely helyére.”¹ Petőfi Sándor, ahogy az utazásai 1845. márciusi előtörténetében följegyezte: szerette, egyenesen imponált neki, ha lerajzolják. Még akkor is, ha a közlésnek megfelelően kissé megszépített, kikerekített arcokat láthattak Barabás rajzónja révén.² Az 1840-es években terjedt el, alakult ki az igény írók, költők, közéleti emberek megörökítésére s az elkészült csoport- vagy egyedi képeknek a lapokban való közlésére.

A Petőfi-ikonográfiában a korabeli, életében készült arcképeit (Barabás Miklós, Marastoni József, Mezey Lajos, Orlai Petrich Soma) számítjuk autentikusnak. Amióta Egressy Gábor 1845-ben készült, *Petőfi Sándor* című dagerrotípiáját Escher Károly restaurálta,³ azóta az abban rögzített Petőfi-arcmás tekinthető a leghitelesebbnek. Várkonyi Nándor szerint „Petőfi ma leghitelesebbnek tartott arcképe az a másolat, amelyet Jankó János készített az eredeti dagerrotípiáról”, és ő a Jankó-rajzot „másodlagos hitelességűnek” minősíti.⁴ Vagyis a többi képforrást fölhasználók ehhez képest már csak harmad, negyed stb. hitelességűek lehetnek.

Későbbi, nagyszámú ábrázolása jobbára könyvkiadói igényekre, évfordulókra, pályázatokra készült. Ilyen volt például születésének százötvenedik évfordulója, amikor Buday György önszántából, bárminemű kérés, megrendelés vagy biztatás nélkül fogalmazta újra az arcképét.⁵ A Petőfi utókorában született arcmások, illusztrációk és pályázati munkák⁶ a költő ikonográfiájához nem tudnak releváns elemekkel hozzájárulni, hanem csupán vizuális eszközrendszerükkel szolgálják Petőfi képkultuszát. Az alábbi, Petőfi a képzőművészetekben témakörhöz tartozó



elemek is a Petőfi-kultusz megnyilvánulásai, egy-egy, a költő szellemiségét megidéző vagy megidézni akaró műre vagy műcsoportra mutatnak rá.

Egressy Gábor:
Petőfi Sándor,
1845,
dagerrotípia,
Budapest,
Petőfi Irodalmi
Múzeum

¹ PETŐFI Sándor: *Úti rajzok*. Bp., Lampel R. KK. (Wodianer F. és Fiai), é. n., 5–6.

² „Az arcképek mind Barabás mester-ónja alul kerültek, s ezért azt kell mondanunk, hogy azok mind élethíven vannak rajzolva. Az más kérdés marad, hogy e képek ugyanazon arcokat képviselik-e, miket tulajdonosaik a hétköznapi életben hordanak, vagy valami keresett rendkívüliségben állítottak a művész rajztáblája elé. A legtöbbször ez az eset.” JÓKAI Mór: *Magyar költők arckép-albuma = Vasárnapi Ujság*, 1855, 38. sz., 301–302.

³ ESCHER Károly: *Petőfi igazi arca = Foto*, 1956. szeptember, 5. sz., 18.; *Petőfi egyetlen hiteles arcképe = Művelt Nép*, 1966, 40. sz., 3.

⁴ VÁRKONYI Nándor: *Petőfi arca*. Széphalom Könyvműhely, h. n., é. n., 4.

⁵ „Postázom az elkészült Petőfi-metszetet, a költő születésének 150-ik évfordulóját ünneplő szám részére”. BUDAY György (London): *Kedves Péter = Irodalomtörténet*, 1973, 1. sz., 26–27.

⁶ Kiskőrösön nagy kollekciót gyűjtöttek össze ezekből.

Révész Imre Petőfi-képei

Révész Imre (1859–1945) festőművész debreceni gimnazistaként a piac mozgalmas forgatagában kezdett rajzolni karakteres alakokat, paraszti típusokat. Debrecenből a nagybátyja Bécsbe vitte, „ahol egy elsőrangú litográfiai intézetbe adott. Kilátásba helyezte, hogy ott felszabadulva hasonló műintézetet rendez be nekem” – jegyezte föl *Önéletrajzában* Révész.⁷ Ám ő festőművész akart lenni: „egy népies kompozíciót egy nagy németországi képes folyóiratnak beküldtem, azt elismerő sorok kíséretében, sokszorosításra elfogadták”. Bécsben beiratkozott a Festészeti Akadémiára, ahonnan „két év után, 1877 őszén Pestre mentem, az akkori Mintarajziskolán: Székely alatt folytattam tanulmányaimat”. Egy év után „elnyerve a király által alapított 3 évre Bécsbe szóló ösztöndíjat, újra Bécsbe kerültem az Akadémiára”. Karl Leopold Müller orientalista mesteriskolájába vették fel (1879–1881).⁸ Budapesten értesült a Munkácsy-pályázatról,⁹ és a beküldött *Csárdai jelenet* képével megnyerte a Munkácsy-ösztöndíjat, majd három és fél évet (1882–1884) Párizsban, Munkácsy mellett dolgozott. Első Petőfi-képét, a *Petőfi a csárdában* címűt Párizsban festette. Munkácsy mellett kivételesen jó helyzetbe került: naprakészen láthatta a párizsi művészet alakulását, és közvetlenül, műteremközelből (Révész a Munkácsy-palota kis műtermében dolgozott) Munkácsy munkásságát. Munkácsy „már az első héten bevezetett a szalonjába”, ahol Liszt Ferencet hallotta zongorázni, és megismerkedhetett – más magyarok mellett – Türr István tábornokkal ugyanúgy, mint jeles francia közéleti és művészeti személyiségekkel. Egészen szoros szakmai kapcsolatot tarthatott ösztöndíjas éveiben Munkácsyval. „Minden képemet elsőnek bírált meg, és az első képemet, amiben nem talált kifogást, *Petőfi a nép között* című kompozíciomat az ő közbejötté-

vel értékesítettem a műkereskedőjénél.”¹⁰ A sikeres, a Mester által értékelt műről írja: „Első évben”¹¹ kiállítottam *Petőfi a nép között* című képemet a párizsi Szalonban. Úgy itt, mint Pesten és Londonban nagy siker volt.”¹²

A *Petőfi a nép közt* kompozíció (címváltozata: *Petőfi a csárdában*), a festmény bal oldalán az asztalnál ülő költő fölolvassa hallgatóságának a *Nemzeti dalt*, a forradalom legikonikusabb versét. Jellemző alakok: három ülő és az asztal körül öt álló figura: idős, botos pásztor, fiatal munkásfiú, legközelebb hozzá szakállába túró értelmiségi. A háttérben, sötét fal előtt plasztikusan megjelenített szereplők. A kép közepéig benyúló fal világos felső részén, a bal sarkában fehér papíron elmosódó kép (talán anya gyermekével). A fal meghosszabbításában léckerítés közeiben egy-egy figyelő férfi. A kis Munkácsy-műteremben festett kompozíció létrejöttét, egyáltalán a témaválasztását maga a környezet is alakíthatta, befolyásolhatta. Ugyanis Munkácsy *Petőfi búcsúja a szülői háztól* (1866) festménye,¹³ valamint a *Befordultam a konyhába* 1867–68 és a *Vasárnapi Ujságnak rajzolt Szeget szeggel* (1868)¹⁴ illusztrációk mutatják, hogy Munkácsy is részt vett Petőfi alakja és művei vizuális formába öntésében. Révész láthatta ezeket a műveket, és beszélgethetett Munkácsyval erről a kérdéskörrel. Az már csak véletlen egybeesés lehet, hogy a *Szeget szeggel*¹⁵ Révész Imre *Petőfi a nép közt*¹⁶ és *Petőfi a táborban*¹⁷ művei előtt jelent meg a *Vasárnapi Ujságban*. Révész a nála ab ovo adotttsági szintű népeletképfestéshez is kaphatott inspirációt, mivel Munkácsy az 1860-as évektől magas fokon művelte ezt a műfajt (*Húsvéti locsolás* 1865, *Falusi felolvasás* 1865, *Paraszt enteriőr* 1866 stb.). A *Regélő honvéd* című festményének a kompozíciója (többalakos jelenet enteriőrben, asztal mögött ülőkkel) mintha közvetlen mintaként befolyásolta volna a *Petőfi a nép közt* kompozíciójának a kialakítását, fixálását.

⁷ RÉVÉSZ Imre: *Önéletrajz*. 1930. május S. (Autográf, magántulajdon.)

⁸ Fleischer Gyula megemlíti még, hogy Christian Griepenkerl mestertől is tanult Bécsben. Ő sorolja föl a díjait is: 1878-ban Füger-díjat, 1881-ben 350 forint akadémiai ösztöndíjat, 1879 és 82 között pedig évi 420 forint „magy. áll. ösztöndíjat élvezett”. Eredeti családi nevét – Csebray – 1880-ban változtatta Révészre. FLEISCHER Gyula: *Magyarok a Bécsi Képzőművészeti Akadémián*. Bp., MTA, 1935, 78.

⁹ Munkácsy Mihálynak a Régi Műcsarnokban kiállított (1881. február–március) *Krisztus Pilátus előtt* című képét nyolcvanezer látták, ünnepelték a festőt, Munkács díszpolgárává választotta. Munkácsy halálából pályázaton elnyerhető hatezer frankos ösztöndíjat alapított fiatal művészek számára.

¹⁰ Munkácsy arra is figyelt, hogy ösztöndíjasát megismertesse a műkereskedőjével. „Már az első hónapokban összeköttetésbe kerültem Mc. Lyn nevű angol műkereskedővel, aki majdnem minden képemet megvásárolta. *Petőfi a nép között* című kompozíciomat, az ő [Munkácsy] közbejöttével értékesítettem a műkereskedőjénél”. V. K.: *Beszélgetés Munkácsy Mihályról a 80 éves RÉVÉSZ Imrével, a nagy mester első ösztöndíjasával = Esti Ujság*, 1938. szeptember 18., 6.

¹¹ Vagyis 1882-ben festette. Ezzel cáfolja azt a többször előfordult állítást, hogy a kép 1884-ben keletkezett.

¹² Még hozzáteszi, hogy „Londonban vevőre is talált! Később a magyar állam megvette, s jelenleg a Petőfi Házban van elhelyezve”. RÉVÉSZ Imre: *Önéletrajz*. 1930. május S. (Magántulajdon.)

¹³ Munkácsy Mihály: *Petőfi búcsúja a szülői háztól*, 1866, vászon, olaj, 50 × 39 cm. Petőfi Irodalmi Múzeum. Képe: *Petőfi-album*. Szerk. BARTÓK Lajos, ENDRÓDI Sándor, SZANA Tamás, Bp., 1898, a 8. lap után.

¹⁴ *Vasárnapi Ujság*, 1899, 282.

¹⁵ Az 1860-as, 70-es években Jankó János, Lotz Károly, Greguss János és Munkácsy Mihály „buzgólkodott a nagy költő ábrázolatos magyarázatán”. *Petőfi költeményeinek új diszkiadása = Vasárnapi Ujság*, 1900, 288–291.

¹⁶ RÉVÉSZ Imre: *Petőfi a nép közt* = *Vasárnapi Ujság*, 1899, 283.

¹⁷ RÉVÉSZ Imre: *Petőfi a táborban*. Vázlat, Ernst Lajos gyűjteményében = *Vasárnapi Ujság*, 1899, 284.

A történeti témák életképekben való földolgozásai a közönség számára népszerűek lettek az 1880-as évekre. Kiemelkedő példa erre Munkácsy *Tépéscsinálók* című festménye, amely megmutatja azt a tanulságot, hogy a háború mit jelent az egyszerű embereknek, s hogy „milyen meleg együttérzés fűzi össze a falusi szegényeket és a soraikból kikerült sebesült harcost. Munkácsy közvetlen hatása követői közül Révész Imrének néhány képében mutatkozott meg leginkább. [...] A *Petőfi a csárdában* úgy ábrázolja a költőt, ahogyan a nép szívében él, és hat bennük a költő szava. [...] Petőfi szerepét valószerűen, hitelesen jeleníti meg”.¹⁸ Munkácsy monográfusa a Munkácsy-iskolához sorolja Révészt, aki az „egyik legszorgalmasabb követője. Első műve¹⁹ *Petőfi a nép közt* (1884) Munkácsy közelében készült, ezzel magyarázható nemcsak az előadásmód epigonszerűsége, de a tartalom valóban népi jellege is”.²⁰ A képen a versét fölolvadó költő ikonográfiailag talán Barabás Miklós 1848-as, „márciusi” képéhez áll legközelebb. Ugyan Révésznél a nyújtottabb arcú költő lefelé, a versre néz, ám a nyitott fekete atillája fölött ugyanúgy nyitott fehér inggallér van, mint Barabásnál.²¹

„Párizs után újra Bécsbe kerültem, ahol megbízást kaptam, s ott maradtam 16 évig. Ez idő alatt készült nagyobb képeim: *Kukoricafosztás*,²² *Alföld* (Budai Várban elhelyezve), *Panem*, *Petőfi a táborban*.²³ [...] Ebben az időben rajzoltam egy új Petőfi kiadáshoz több illusztrációt.”²⁴ Petőfihez és az 1848–49-es forradalom és szabadságharc tematikájához kapcsolódó művei összességét nevezi meg ekképpen Révész, ám ki kell egészítenünk *A menekülő*²⁵ című kompozíciójával, ami a levert forradalom dermedt állapotából meríti a mondanivalóját. A *Petőfi a táborban* viszont a harcmezőn táborozó, pihenő honvédek félkörívben elhelyezett csoportjai előtt, a kompozíció jobb oldalán jeleníti meg a szemben ülő Petőfit. A többi táborlakó háttal vagy oldalt, alföldi tájhorizont felé, szekérrel és sátorral élénkített együttesben jelenik meg. Petőfi men-

téje fölött kihajtott fehér inggallérja. Bal kezében papír, jobbában írószerszám, mintha az ihlet órájában gondolkodva, magába merülve írna, vagy fogalmazni készülne. Ikonográfiai típusa megegyezik a *Petőfi a nép közt* kompozíció költőjével. Petőfi alakjának a megfogalmazása Révésznek fontos volt, mert önálló festményben jelenítette meg a fiatal arcú, bajszos, magas homlokú költőt.²⁶ A magyar történeti festészettörténetben Aradi Nóra így jelölte ki e festmény helyét: „a *Petőfi a táborban* a millenniumi kiállításon mintegy egyedülállóan képviselte a szabadságharcot”. Ez akkor „komoly eredményt jelentett, annak ellenére, hogy eszmei tartalma, Petőfi és a honvédek közös életének, bensőséges kapcsolatának ábrázolása nem éri el a nagy forradalmár költőhöz méltó szintet”.²⁷

E két közzétett Petőfi-festménye után kérhette föl az Athenaeum Kiadó a költő halálának ötvenedik évfordulójára megjelentetni tervezett kétkötetes költemények illusztrálására. Ebben a könyvben minden korábbi Petőfi-kiadásnál²⁸ lényegesen számosabb – több mint száz – illusztráció jelent meg. A kiadó „az ország legismertebb festőművészeit és rajzóit kérte föl a Petőfi halálának 50. évfordulójára készített kétkötetes díszkiadásba”.²⁹ Az 1870-es években kiadott kötetben kiváló művészeknek (Zichy Mihály, Lotz Károly, Székely Bertalan, Jankó János, Wagner Sándor, Greguss János) mintegy hetven illusztrációja jelent meg.³⁰ A kétkötetes reprezentatív kiadásban „az illusztrációk anyaga még hagyományos elbeszélő modorban készült, legtöbbjük alkotója a műcsarnoki festészet képviselője, rajzuk követi festményeik megszokott stílusát (Baditz, Bihari, Böhm, Ébner, Eisenhut, Karlovsky, Révész, Spányi, Vágó)”.³¹ Révész Imre tekintélyes mennyiségű rajzzal szerepel: *A helység kalapácsa* (a rajzok a megjelenés oldalszámai szerint: 29., 31., 34., 37., 42., 43.), *Bolond Istók* (66., 69., 75.), *A táblabíró* (128., 129.), *Hortobágyi kocsmárosné* (149.), *Ambrus gazda* (201.), *Rég veri már a magyart a teremő* (262.), *A jó öreg kocsmáros*

¹⁸ ARADI Nóra: *A magyar történeti festészet az 1880-as évektől az 1919-es tanácsköztársaságig = Művészettörténeti Tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55.* Szerk. DÁVID Katalin, Bp., Képzőművészeti Alap, 1957, 284.

¹⁹ Révész Imrének ez az első ismert műve.

²⁰ VÉGVÁRI Lajos: *A magyar művészet a XIX. század második felében = A magyarországi művészet története.* Főszerk. FÜLEP Lajos, Bp., Corvina, 1970, 432.

²¹ VÁRKONYI Nándor: *Petőfi arca.* Bp., Széphalom Könyvműhely, é. n., 9., 22., VII.

²² RÉVÉSZ Imre: *Tengeri-hántás = Új Idők*, 1901. december 15.

²³ RÉVÉSZ Imre: *Petőfi a táborban*, 1896, vászon, olaj, 150 × 216 cm Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltz.: 81. 30 T.

²⁴ RÉVÉSZ Imre: *Önéletrajz.* 1930. május 5. (Magántulajdon.)

²⁵ RÉVÉSZ Imre: *A menekülő = Vasárnapi Ujság*, 1894, 57.

²⁶ *Petőfi Sándor* (vázlat a *Petőfi a táborban* című képhez), 1896 körül, vászon, olaj, 54 × 35 cm, jelezve balra lent: Révész I. Nyugati és Keleti

Művészet Múzeuma, Kijev, ltz.: 276 zs. k. Reprodukálva: *Mányoktól Aba Novákig. Magyar képzőművészet a Szovjetunió múzeumaiban.* Szerk. OSZTROVSZKIJ, Grigorij, SELESZT, Dmitrij, Bp., Képzőművészeti, 1988, 141.

²⁷ ARADI: i. m. (1957), 284–285.

²⁸ KISS József: *A Petőfi-költemények kiadásának története 1850-től 1945-ig = Magyar Könyvszemle*, 1979, 1. sz., 43–61.

²⁹ *Petőfi költeményeinek új díszkiadása = Vasárnapi Ujság*, 1900, 288–291.

³⁰ PETŐFI Sándor összes költeményei hazai művészek rajzaival díszített képes kiadás. Bp., Athenaeum, 1878. Ennek utánnomása, az illusztrációk Morelli Gusztáv metszeteiben jelentek meg: PETŐFI Sándor összes költeményei hazai művészek rajzaival díszített képes kiadás. Bp., Mahner Vilmos, 1879; PETŐFI Sándor összes költeményei. Hazai művészek rajzaival díszített ötödik képes kiadás. Bp., Athenaeum, 1889

³¹ GELLÉR Katalin: *Könyvművészet és illusztráció = Magyar művészet 1890–1919.* Szerk. NÉMETH Lajos, Bp., Akadémiai, 1981, 445.

(269.). Az egy-egy férfi vagy női figurával jellemzett, bemutatott versszereplők közül finom megformálásával kiemelkedik A táblabíró Piroskája, aki a lugasban „Áldoz a gonosznak... könyvet olvas egyre”. A *helység kalapácsa* főszereplőjének, Erzsók „asszonyom arcán örökös hajnalnak / Pírja dereng”, és ezt Révész árnyaltos rajzán jól tudja érzékeltetni. Illusztrációi másik része enteriőrbe vagy tájba helyezett többalakos jelenet, amelyekben egyszerű használati és berendezési tárgyakkal hiteles miliót rajzol, ahol a zömmel falusi, vidéki alakjai otthonosan mozognak (Hortobágyi kocsmárosné, *Rég veri már a magyart a teremtő, Búcsúpohár, Milyen lárma, milyen vigalom* stb.). A jó öreg kocsmáros rajzán kocsmasarak két ablakkal, a falon két, keretezett kép, tálal, leterített asztal mellett a bajszos költő fölső kabátjára kihajtott fehér inggal, előtte faragott széken, vele szemben ül a kocsmáros apa. A *Rég elhúzták az esteli harangot* vers egész oldalas illusztrációján falusi porta nyitott rácsos kapuja mellett fiatal pár: árvalányhajás kalapban, vállán subával a mátkáját öleli a férfi.³² A másik, ugyancsak egész oldalas kép az *Egy gondolat bánt engemet* vers rajza. Ágyban, párnáról fölkönyöklő, lázas szemű költő kíséri tekintetével az ablakban zászlókkal, dobbal vonuló katonákat. Az ágya melletti asztalon üveges, gyertyatartós csendéletrészlet, az ágy lábánál fekete lepellet betakart, a gyászt előre sejtető fiatal nő.

A Petőfi-versek kétkötetes díszkiadásában megjelent Révész-illusztrációkat megelőzték Thallóczy Lajos *Gyepűn innen, gyepűn túl!* című könyvének a rajzai.³³ Révész bécsi éveiben Thallóczy társaságához tartozott.³⁴ S nem véletlen, hogy az Athenaeumnál megjelent kötetről a társaság tagja, Lövy Ödön írta gúnyversben Révész munkáit emeli ki.³⁵

Révész Imre Petőfi-illusztrációit kiállításokon is szerepeltette itthon³⁶ és külföldön is. A két festménye ki volt állítva például a moszkvai magyar képzőművészeti kiállításon.³⁷ Munkái – köztük Petőfi-képei – meglehetősen nagy számban kerültek a Szovjetunió néhány múzeumaiba. Ugyanis Révész Imre 1941-ben, amikor Kárpátalja már két éve Magyarország része lett, családjával együtt Nagyszőlősrre költözött, ahová a műveit magával vitte.³⁸ Így vált lehetségessé, hogy az 1955-ben, Ungváron megrendezett kiállítására³⁹ a lányától kölcsönkérjenek alkotásokat, amelyeknek egy része múzeumok állagába került: Ungváron,⁴⁰ Kijevben, Lvovban⁴¹ (ma: Lviv) és a leningrádi Ermitázsban.⁴² Révész Imre hagyatékából⁴³ ilyen módon több mint száz mű került a II. világháború utáni Szovjetunió (ma ukrainai, illetve oroszországi) múzeumaiba, köztük *Petőfi Sándor* alakja, tanulmány a *Petőfi a táborban* képéhez, a *Menekülő* című kompozíciója és hét Petőfi-illusztráció.

Petőfi-képek 1956 képzőművészetében

Az 1956-os forradalom legelső napján a Bem-szobornál és Huszár Adolf *Petőfijénél* a Duna-parton, a fővárosban és Makótól Kaposvárig, Szegedtől, Miskolcig szerte az ország városainak közterein álló, az 1848-as forradalomhoz kapcsolódó szobroknál Petőfi-verseket szavaltak, legtöbbször a *Nemzeti dalt*. „Sinkovits Imre, a Nemzeti Színház művésze elszavalta a *Talpra magyar-t*. Sok ezer torokból zúgott fel a fogadalom: A magyarok Istenére esküszünk, esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!”⁴⁴ Pár nap múlva, október 25. éjszakáján, a forradalom vélt győzelme után metszette Pleidell János, a Műegyetem rajztanszékének tanára az „Esküszünk, hogy rabok tovább

³² Az összefonódó mátkapár önálló kompozícióként is megjelent. RÉVÉSZ Imre: *Találkozó = Új Idők*, 1901. december 15., 536.

³³ Dely [THALLÓCZY Lajos]: *Gyepűn innen, gyepűn túl!* Túry Gyula, Révész Imre rajzaival. Bp., Hornyánszky, 1898

³⁴ WAKTOR Andrea: „Kegyelmes Búciónagy!... Én ábrándozom a bécsi szép napokról”. Thallóczy Lajos és köre Bécsben = BudaPesti Negyed, 2004. tél, 46. sz., 435–454.

³⁵ LÖVY Ödön: *Révész Imrénél üdv!* Budapest, 1899. december 4. (Autográf, magántulajdon.)

³⁶ Téli kiállítás 1900. Bp., Singer és Wolfner kiadása, 361. *Feleségem és kardom*; 365. *Hortobágyi kocsmárosné*; 368. *A jó öreg kocsmáros*; 370. *Búcsúpohár*; 371. *Milyen lárma, milyen vigalom* – illusztrációk az Athenaeum új Petőfi-kiadásához. A *helység kalapácsa* két rajzát, A jó öreg kocsmárosét és a *Rég veri már a magyart a teremtője* címűt kiállította: A Nemzeti Szalon Tavaszi kiállításainak katalógusa. Bp., Nemzeti Szalon, 1903, 17., 24., 25., 22.

³⁷ A moszkvai magyar képzőművészeti kiállításon bemutatott festmények, grafikák és szobrok = Szabad Művészet, 1951, 5. sz., 193–196.; „Művészet, melyet az élet lelkesít”. Szovjet beszámoló a magyar művészek alkotásainak moszkvai kiállításáról = Szabad Művészet, 1951, 6. sz., 241–246.

³⁸ Révész Imre 1903-tól tanított a budapesti Képzőművészeti Főiskolán. 1920-tól 1932-ig vezette a főiskola Kecskeméti Művésztelepét, majd 1941-ben Nagyszőlősrre, fölnevelő városába költözött a feleségével és a lányával együtt.

³⁹ SZTASKO: *Révész Imre/Revesza Imre*. Katalog. Uzsgorod, 1955. Sztasko könyvet is megjelentetett: *Revesz*. Moszkva, Iszkusztvo, 1958

⁴⁰ Az ungvári múzeum Révész képei adták 1989–90-es emlékkiállításának anyagának a zömét. *Révész Imre (1859–1945) emlékkiállítás*. Sátoraljaújhely, Kecskemét, Ungvár, 1989–90. Katalógus, Sátoraljaújhely, 1989

⁴¹ „Az egyik teremben csupa magyar kép: Munkácsy, Révész Imre, Szüle Péter, Iványi-Grünwald. [...] Nem tudom, hogyan kerültek ide”. LUKÁCSY Sándor: *Tünődés egy lvovi múzeumban* = Magyar Hírlap, 1985. augusztus 6., 6.

⁴² *Mányoktól* Aba Novák. i. m. (1988), 203–306.

⁴³ SÁNDOR László: Révész Imre ukrainai művészi hagyatéka = Művészettörténeti Értesítő, 1964, 3. sz., 233–241.

⁴⁴ *A Petőfi-szobor előtt* = Magyar Nemzet, 1956. október 24.

nem leszünk!” föliratú plakátját. Ugyanezzel a kiemelt jellemzővel a Képzőművészeti Főiskola grafikai műhelyében is készült egy betűplakát, amelynek alkotója, a legenda szerint a későbbi hódmezővásárhelyi festő, Németh József lehetett.⁴⁵

Petőfi alakja, a rá és az 1848–49-es forradalomra való hivatkozás, példálózás, analógiakeresés már a forradalom első óráiban megfogalmazódott.⁴⁶ Tehát jelen volt, folyamatosan emlegették, próbáltak erőt gyűjteni belőle. Néhány képzőművész az arcképének a megfogalmazásával is hozzájárult a forradalomban föléledt Petőfi- és 1848-kultuszhoz. Valójában az általuk alkotott Petőfi-arcképek a forradalom kultusképeiként is értékelhetők. Különös jellemzőjükként azt is föl kell jegyezni, hogy kivétel nélkül a forradalom után és külföldön születtek. Vagyis a forradalom emlékét őrzőként, jelentőségét bizonyítóként jellemezhetők. Hogy az akkori, hazai, vagy fogalmazhatunk így is: az itthon maradt, tehát nem az emigrációt választó képzőművészek miért nem fogalmazták újra Petőfi portróját, erre a kérdésre talán az a pontoshoz közelítő válasz, hogy a gyorsan ellobbanó forradalom idején alig dolgozhattak. Ha folytatták is korábban megkezdett munkájukat, október 23. után megtorpantak, vártak, a fölforrósodott hangulatban az eseményeket figyelték.⁴⁷ Aki pedig a közvetlen utcai élményeiket (Amberg József, András Tibor, Baranyay András, Borsos Miklós, Jancsek Antal, Kusztos Endre, Rapaich Richárd stb.) fogalmazták művekké – zömmel rajzokká, vázlatokká –, azoknak talán idejük sem maradt a Petőfi-ikonográfiába is illeszkedő, hitelesnek mondható forradalmi portréja megalkotására.

Az 1956-os forradalom leverése utáni menekülthullámban viszonylag nagyszámú képzőművész hagyhatta el az országot,⁴⁸ noha pontos statisztikai adatunk nincs ennek alátámasztására. Indoka lehetett ennek az is, hogy az írók, színészek nyelvi kötöttségéhez képest a képzőművészet kifejezőeszközei egyetemesek, tehát az érvényesülés és beilleszkedés is gyorsabb eredményekkel kecsegtethette őket. Az ország elhagyásának erős motivációja: a forradalomban való aktív részvétel miatti megtorlástól való félelem, illetve a szabadságvágy. Az 1950-es évek elejének agresszív szocreáljától, egyáltalán a művészet fölött Damoklész kardjaként fenyegető politikai elvárásoktól

szabadulni akarás leginkább az elvont, az absztrakt művészet képviselőit jellemezte. Marosán Gyula (1915–2003) ez utóbbi típushoz tartozott. Ám ő a feleségével, Bazsó Sarolta festőművésszel együtt intenzíven átélte a forradalmat: jelen volt a Kossuth téri sortűznél, a Bem-szobornál, a Kilián laktanyánál. „Vándoroltam egyik helyről a másikra. A Körúton kezdték felszedni a köveket, a Jókai téren már halottak voltak eltemetve. [...] Miközben jártam a várost, ahol lehetett, rajzoltam.”⁴⁹ Marosán azon kevés képzőművészek közé tartozik, akik a helyszíni élményeiket, friss benyomásaikat, a legfontosabb látványegységeket in situ igyekeztek rögzíteni skicceken, rajzvázlatokon, nyilván a későbbi fölhasználás tervével. Ám a forradalom leverése, az orosz hadsereg agressziója után számukra szinte természetes volt az emigrálás: „Mi már rég terveztük a lelépést. Semmi jót nem várhattunk, hogy a művészet rendes útra tér. Mivel mi absztrakt, vagyis forradalmi festők voltunk, nem remélhettük, hogy jobbra fordul nekünk.”

Az emigráns magyar képzőművészek közül a magyar művészettörténetben figyelünk azokra az alkotókra, akik a forradalom magukkal vitt élményanyagát alkotásaikban föl is dolgozták. Ezt a munkát jobbra közvetlenül az új világba, a szabad világba jutásuk utáni években végezték el. Az intenzíven átélt élmények kikíváncsoztak, vizuális formát követeltek. Hiszen nemcsak az országot hagyták maguk mögött, hanem a családjukat, barátaikat s részben a magyar kultúrájukat is. A mondanivaló súlyossága és sokrétűsége, az élmények intenzitása általában rajzi, grafikai vagy festménysorozatokban nyert megfogalmazást (például Ambrus Győző, Jakovits József, Jászai Kiss Mária, Kazinczy János Antal, Lux Antal, Nagy Éva, Pázmándy István, Szalay Lajos).

Marosán Gyulának 1956. november 21-én elhagyták az országot. „Bécsben a Secession művészei rendeztek gyűjtést a számomra”,⁵⁰ és a magával vitt, valamint a frissen festett és bemutatott absztrakt műveit megvásárolták. Marosán absztrakt és figurális, duális alkotóművészete⁵¹ emigrálása első időszakában is tetten érhető, mert az 1957-es év első felében Hollandiában elővette a forradalomban fogant vázlatait, s rajzsorozattá fejlesztette azokat.

⁴⁵ SÜMEGI György: *1956 plakátjai (1956–2006)*. Bp., Corvina, 2015, 19–21., 48–49.

⁴⁶ „Egy új március tizenötödike”. MÁCSAI István: *Napló – 1956 (Részletek)* = *Holmi*, 2006, 10. sz., 1277.

⁴⁷ Mácsai István festőművész leírásában ez így tükröződik: 1956. október 23., kedd [...] Délután három órakor bent álltam a háztetőn és festettem. Tanulmányokat csináltam a napsütötte kéményekről. A *Hazatérő bányászok* kompozíciójához kellett a színvázlat. [...] Október 31., szerda. Ma sem tudtam dolgozni, nem megy. Megbénulok a kép előtt. Értelmetlenül kavargattam a palettán fél délelőtt. Végül meg-

szöktem a munka elől, és bementem a városba. Látni akartam az első oroszmentes napot”. Uo., 1275., 1297.

⁴⁸ SÜMEGI György: *1956 emigráns képzőművészete* = *Kortárs*, 2018, 11. sz., 48–49.

⁴⁹ SÜMEGI György: *Kép Szó. Képzőművészek '56-ról*. Bp., PolgArt, 2004, 31–35. A Marosántól vett idézetek ezentúl innét.

⁵⁰ P. SZABÓ Ernő: *Kollázsok – belső igényből*. Marosán Gyula válogatása negyven év munkáiból = *Magyar Nemzet*, 1997. január 31., 9.

⁵¹ BORSZÉKY György (Toronto): *Képek, szobrok és érmek között – Szabálytalan beszélgetés MAROSÁN Gyulával* = *Nemzetőr*, 1968. január 15.



Ambrus Győző:
Sándor Petőfi,
Ungheria Il Ponte
Firenze,
Aprile-Maggio
1960,
a szerző
archívumából

Marosán Gyuláék a legtöbb emigránst, harmincnégyezer főt befogadó Kanadában, Torontóban telepedtek le, és alig egy év múlva, 1958 áprilisában megrendezte első

kiállítását a Park Galériában: absztrakt festményei mellett forradalmi rajzsorozatát mutatta be.⁵² „A magyar művész a forradalom alatti és utáni, felizgatott lelkének és fantáziájának emlékeit örökítette meg.”⁵³ Leon Kossar szerint: „A rajzok visszatükrözik a tankok által elfoglalt utcák harcainak a borzalmát, és a magyar nép hősi cselekedeteit és összefogását a szükség súlyos óráiban.”⁵⁴ Marosán harmincöt-negyven tollrajzot állíthatott ki, amelyeken a forradalom és az emigrálásuk legfontosabb csomópontjait sajátosan egyéni vizuális elemegyüttesekkel mutatta be. A kollekcióban egy Kossuth-⁵⁵ és két Petőfi-portré⁵⁶ idézi 1848-at. A gyors vonalakkal fölvezetett Petőfi-arcmás fiatal, elgondolkodó, megnyújtott arcú kamaszt jelenít meg. A csupán pár vonallal jelzett gyér bajusz, kecskeszakáll és a hajforma sem Barabás Miklós 1845-ös vagy 1846-os ismert metszetét, és nem is az 1845-ös dagerrotípiát veszi mintául, hanem a sokkal kevésbé ismert kompozíciót, Mezey József 1846-ban festett mellképét.⁵⁷ Így, áthallásos módon illeszthető Petőfi XX. századi ikonográfiájába.

Marosán Gyula forradalmi sorozatát a Magyar Szabad-ságharcos Szövetség tervezte kiadni – Koroknay Imre könyvtervében –, de végül is nem jelent meg.⁵⁸ Harmincöt rajzos, számozott, A4-es méretű lapon maradt fenn. E borítóba foglalt, tartalomjegyzékkel ellátott, 1956 *Marosán Élet történelmi részlete* fölíratú⁵⁹ rajzciklus talán a könyvtervet idézi.

Az emigrált magyar képzőművészek számára erős késztetés lehetett a külföldi magyar emigrációnak a forradalom következetes idézése és tisztelete. Ezért képzőművészekről megrendeltek olyan munkákat, amelyek sajátos vizuális nyelvükön beszéltek el a forradalom legfontosabb eseményeit, megidézték legemlékezetesebb helyszíneit és egyes szereplőit. A történelmi jelentőségű szereplők közül elsősorban Nagy Imrét fogalmazták meg itthon és külföldön, de született itthon Maléter Pál-kép is. Az emig-

⁵² (Sz. n.): *Kanadai Magyarság*, 1958. április 5., 5.; M.: *Magyar művész kiállítása Torontóban = Magyar Élet*, 1958. április 5., 4.; (Sz. n.): *A Park Gallery-ben = Magyar Élet*, 1958. április 12., 2.; *Véget ért Marosán Gyula magyar festőművész rajzainak kiállítása a Park Gallery-ben = Magyar Nők Lapja* (Torontó), 1958. április 26., 26.; *New Folio of Sketches Worthy of Attention* (Figyelemre méltó vázlatgyűjtemény) = *The Globe and Mail*, 1959. május 30., 15.

⁵³ *Magyar Nők Lapja* (Torontó), 1958. május

⁵⁴ KOSSAR, Leon: *The Pen – Sketched Revolt* (A tollal rajzolt forradalom) = *The Telegram*, 1958. április, 12., 51. Idézi BOTAR, Oliver A. I.: *El-szigeteltség és siker között: Marosán Gyula művészete az emigrációban, 1957–93. Katalógus*. Bp., Ernst Múzeum, 1994

⁵⁵ Marosán Gyula: *Kossuth Lajos*, 1957, papír, tus, 456 × 314 mm, jelezve jobbra lent: Marosán 1957 Kossuth Lajos (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok)

⁵⁶ Marosán Gyula: *Petőfi Sándor*, 1957, karton, tus, 470 × 345 mm, jelezve jobbra lent: *Uő: (1957) Petőfi Sándor; Uő: Petőfi Sándor*, 1957, papír, tus, 457 × 314 mm, jelezve jobbra lent: Marosán 1957 (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok)

⁵⁷ *A márciusi ifjak nemzedéke. „Nem küzdünk mi sem dicsőség- sem díjért”*. Szerk. KÖRMÖCZI Katalin, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2000, 104–108., 70.

⁵⁸ Marosán Petőfi Sándor-rajzát – szignójában a költő nevével – és Kossuth-fejét az 1956-os rajzkönyv tervével együtt közli: *Marosán Forradalmi rajzai*, cikk-kivágot Marosán Gyulától, kézzel ráírva Magyarság? (Magántulajdon) „Torontói kiállításai alkalmával finom tónusú absztrakt festményeivel tűnt fel. A *Globe and Mail* kedvező ismertetést adott kiállításáról. Egyik számában Petőfi vázlatát ismertette olvasóival.” GYIMESY KÁSÁS Ernő – KÖNNYŰ L. László: *Külföldi magyar hivatásos képzőművészek*. New York, World Federation of Hungarian Artists, 1977, 148.

⁵⁹ SÜMEGI György: *Marosán Gyula: Élet történelmi részlete, 1956 = Kommentár*, 2021, 5. sz., 3–5. Marosán 1956-os rajzsorozata a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában. *Rejt Jel Képek. A forradalom titkos művészete. Katalógus*. Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2016 [98.]

rációban Rajk László és Déry Tibor arcképe mellett az 1848-as forradalmat megidézők megjelenítései a legfontosabbak.

Victor G. Ambrus Ambrus Győzőnek (1935–2021) született Budapesten, már gyermekkorától tudatosan képzőművészeti körbe, és ott kezdte el földolgozni a pesti forradalomban szerzett feszítő, mindenképpen képi megfogalmazást követelő élményeit: két rézkarcban és öt, nagy méretű litográfiában.⁶⁰ Hűségére jellemző, hogy a Londonban megszerzett diplomája után az őt menekültként befogadó farnhami rajziskolához később, már ott tanító tanárként élete végéig hűséges maradt.

Ambrus Győzőnek az 1956-os forradalmat idéző első rajza az *Irodalmi Ujság*ban jelent meg.⁶¹ A Londonban újrarendített *Irodalmi Ujság* 1957-től 1960-ig kiadott lapszámaiban Ambrus Győző, Ács László⁶² (1931–?) és Gordon György⁶³ (1924–2005) menekült magyar képzőművészek rajzkompozíciói, illusztrációi és arcképei rendszeresen megjelentek. Ők voltak ez idő alatt az újrarendített irodalmi lap illusztrátorai. Bizonyosan személyes, szerzői és szerkesztői kapcsolatok alapján kérhette föl a milánói szerkesztőség mindhármukat az *Il Ponte* folyóirat *Ungheria* című, 1960. április–májusi, tekintélyes terjedelmű, 792 oldalas számának az illusztrálására. Ám nem vették át automatikusan az *Irodalmi Ujság*ban megjelent műveiket, hanem újakat rendeltek tőlük.⁶⁴ A kötet tanulmányaihoz és a magyar szépirodalmi szöveganyagához (Adytól Déry Tiboron át Weöres Sándorig) állították össze a képanyagot (fényképek, néhány szobor és festmény reprodukciója). A megjelent illusztrációk sorából az 1848–49-es forradalomhoz Ambrus Győző Kossuth Lajos- és Petőfi Sándor-tusrajza kapcsolódik. Mindkettő karakteres, magas művészi színvonalon megalkotott, szuggesztív portré. Petőfi arcmása oldalbeállításában, hajformájában és tartásában az Escher Károly fotográfus által az eredeti dagerro-

típiá restaurált, oldalfordított portréját veszi ikonográfiai mintául.

Az athéni *Nea Estia* folyóirat 1957-es magyar különszámában, a borító belső oldalán közölték „Magyarország nemzeti költője” aláírással Petőfi tusrajz portréját, amely Barabás Miklós 1845-ös litográfiáját vette mintául: a ruha, a haj, a majdnem szembe nézeti, kissé szélesebbre vont arc. Megtört tekintete, bajuszának lekonyuló formája, szájjállása szomorú, drámai hangulatot áraszt, áttételesen utalva a levert forradalomra.

A forradalom évfordulóira külföldön újabb és újabb képzőművészeti alkotások is születtek. A Mexikóban dolgozó Szóts Vilmos (1917–1993) képzőművész önálló rajzkönyvet alkotott a forradalomról,⁶⁵ amelyben a magyar történelemnek a forradalomhoz vezető karaktervonásait (például *Turáni dac, A szabadságért küzdő nép*) is megpróbálta rajzi formában megjeleníteni.⁶⁶ A rajzciklus négy portréjából (Ady és Tóth Ilona mellett) az 1848–49-es szabadságharc és a forradalom rokonságát Kossuth és Petőfi arcképével jeleníti meg. Petőfi erős vonásokkal, határozott duktusokkal fölvezetett arcmásának a beállítását leginkább Barabás Miklós 1846-os mellképére, ihlető képi forrására emlékeztet. A Szóts Vilmos illusztrálta spanyol nyelvű Petőfi-kiadásban szerepelhetett⁶⁷ Petőfi-temperafestménye⁶⁸ azonban a dagerrotípiát veszi mintául.

Ferenczy Béni *Petőfije* Ungvárra, 1990 A sztornírozott szobor ötödik példánya

A sztornírozott, visszavont megrendelésű szoborból mikor és hogyan lett ötödik öntvény is, s az miért került éppen Ungvárra – e kérdésekre dokumentumok és visszaemlékezések segítségével próbálom megkeresni a választ. „A milánói Ambrosiana belső udvarán felállítandó Petőfi-szobor elkészítésére a Művészeti Tanács Ferenczy Béni szobrászművészt hozta javaslatba” – közli a *Szabad Művészet* 1948. július–augusztusi száma. A javaslat meghallgatásra talált, mert a „Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter,⁶⁹ a Tanács javaslata alapján Ferenczy Béni szobrászművészt bízta meg a milánói Ambrosiana díszudvarán felállítandó,

Révész Imre:
Petőfi a nép közt,
Vasárnapi Ujság,
1896.
december 20.,
a szerző
archivumából

⁶⁰ Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok

⁶¹ AMBRUS Győző: *Budapest*, 1956. november 4. = *Irodalmi Ujság*, 1958. november 1., 1. Ambrus további rajzai, illusztrációi: *Irodalmi Ujság*, 1959. január 1.; február 1.; április 15.; november 15.; 1960. augusztus 15.

⁶² Ács László Déry Tibor *Vidám temetéséhez* készült illusztrációja = *Irodalmi Ujság*, 1959. szeptember 15., 6. Portréi: Déry Tibor (1960. február 15.); Lukács György (1960. április 15.); Kodály Zoltán (1960. május 15.)

⁶³ Gordon György művei az *Irodalmi Ujság*ban: 1958. január 1.; január 15.; február 1.; március 1.; június 15. Nagy Imre, 1959. június 15.; Borisz Paszternák, 1960. június 15.

⁶⁴ Például Ács Lászlótól új Déry-arképet, Gordon Györgytől pedig Nagy Imre-portrét. *Il Ponte*, 1960, Anno XVI-N. 4–5.

⁶⁵ SZÓTS Vilmos: *Impresiones graficas sobre la rebellion Hungara 1956 Dibujos – Drawings (Grafikai impressziók az 1956-os magyar forradalomról)*. Mexikó, Don Bosco, 1966; SZENTE-VARGA Mónika: *1956 mexikói szemmel = Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica Tomus XXII, Fasc. 2*, 2018, 150., 153.

⁶⁶ SÜMEGI György: *1956-os irodalmi antológiák és rajzgyűjtemények (1956–1966)* = *Magyar Művészet*, 2021, 4. sz., 20.

⁶⁷ A könyvet nem találtam meg.

⁶⁸ GYIMESY KÁSÁS-KÖNNYŰ: *i. m.* (1977), 152., 161.

⁶⁹ Ortutay Gyula



51. SZÁM. 1896.

BUDAPEST, DECEMBER 20.

43. ÉVFOLYAM.

Előfizetési feltételek: VASÁRNAPI UJSÁG és / egész évre 12 frt
POLITIKAI UJDONSÁGOK együtt / félévre — 6.

Csepán a VASÁRNAPI UJSÁG / egész évre 8 frt
félévre — 4.

Csepán a POLITIKAI UJDONSÁGOK / egész évre 5.—
félévre — 2.50

Külföldi előfizetésekhöz a postailag
meghatározott viteldíj is eszolandó.

«PETŐFI A NÉP KÖZT.»

Révész Imre festménye.

FESTŐINK keveset foglalkoztak eddig nagy költőink életével s még Petőfira vonatkozólag is, a kinek élete oly változatos és festői esetre alkalmas jelenetekben oly gazdag volt, alig találunk pár művészi alkotást.

Újabbán Révész Imre fiatal festőművészünk festett két képet a Petőfi életéből. Az egyik, melynek címe «Petőfi a táborban», látható volt a műcsarnok ezredévi kiállításán, s ennek raj-

zát annak idején be is mutattuk a «Vasárnapi Ujság»-ban. A másikat, a «Petőfi a nép közt» című festményt ezúttal van alkalmunk megismertetni. Révész ezen képét itthon készített vázlatai alapján Párisban festette, hova tanulmányai folytatása végett költözött volt, mint a Munkácsy által a hazai fiatal festőnövendékek számára kitűzött ösztöndíj első nyertese. A hatás, a mit a fiatal művész emez alkotásával elért, valóban nem mindennapi volt. Különösen az angol lapok voltak tőle elragadtatva s egyik-másik, mint pl. a «Daily News» igen nagy dicsérrel szolt a tőről metszett magyar képről.

A művész a nép körében, egy falusi csapszékben tünteti fel a nagy költőt, a mint valamelyik hazafias, nyilván forradalmi költeményét fent költ lelkesedéssel felolvassa. S a hatás általános és nagyszerű, a mint ezt a kép oly megkapólag feltünteti. Mindenkit megigéz a költemény hatalmas ereje. De mily különféle módokon nyilatkozik ez a hatás a hallgatóság egyes tagjainál s mily meglepő művészettel tünteti azt elénk a művész!

A költő jobbán ülő úri emberre — talán a jegyző — mily egészen más a költemény hatása, mint arra a vele szemközt ülő pásztorra. Amott a



«PETŐFI A NÉP KÖZT.»

Révész Imre festménye.

nagyméretű Petőfi-szobor elkészítésével. A szobrot a költő halálának 100 éves évfordulóján, 1949. július 31-én leplezik le” – fogalmaz a következő tudósítás.⁷⁰

A főiskolai tanár Ferenczy Béni a műtermében, az Eperkertben hozzálátott a megrendelt szobor mintázásához. Naplójába⁷¹ szűkszavúan följegyezte a munkafolyamat legfontosabb momentumait. „1949. március 7. Délelőtt a Petőfin dolgoztam. Csak arra gondolok munka közben, hogy valamilyen erős hatást gyakoroljon. [...] 1949. május 30. Petőfi kész (?) [...] Petőfim tele van meglehetősen kész részletekkel, és ezek mind képzelt, nem megtanult (mint pl. Zala, Stróbli) – formák. [...] Azt hiszem, erős dolog ez, így, ahogy van.” Arról is beszámol, hogy tanártársai közül „sokan látták”: Domanovszky Endre, Szőnyi István („nem fogadta el ezt a Petőfit”), Bernáth Aurél („a feje nagy – mondja Bernáth Aurél”). Tanár kollégái nem hallgatták el a kifogásaikat, de a kritikájuk nem befolyásolta a munkában, Petőfi szobra megalkotásában Ferenczy Bénit.

Az 1945 utáni évek sikeres alkotói periódusa Ferenczy Béninek: kinevezték főiskolai tanárnak, tanulmányúton volt Itáliában és Svájcban, itthoni és küllhoni kiállításokon (például Rómában, az 1948-as Velencei Biennálén⁷²) szerepelnek a művei, az első között kapott Kossuth-díjat,⁷³ és a kritika is elismerően ír a munkásságáról.⁷⁴ Sikeres szobrásznak tűnhetett, ám a fordulat után kötelezően előírt sablonos szocreál ideáktól fényévnnyi távolságban volt a művészete. Mindennek lehetett az is a következménye, amit naplójába szinte lakonikusan jegyzett föl 1949. május 6-án: „Petőfi-t még decemberben szternírozta a megrendelő kultusz államtitkár!⁷⁵ Így annál szívesebben, mintha csak magamnak dolgoznék – úgy folytatom, most már fokozódó bátorsággal.” „1949. június 14: Különböző intrikák elintézték Petőfimet, melyhez már a gipszöntés költségeit sem térítik meg a megrendelők. Sok munkám lesz még a gipszen is – nem készültem el az amulettel a nyakán, a kard, írás a talpazaton. A gipszet be fogom selakkozni, és rára kom viaszkból a hiányzó apróságot.”⁷⁶ Ferenczy Béni nem hagyta abba a munkát a szobron, egyes részletek finomításán tovább dolgozott, ám egyre nehezebb körülmények között. Ugyanis Révai József miniszter 1949. november 7-én kelt hivatalos levelében

közölte, hogy „Ferenczy Béni urat [...] főiskolai tanári állásából azonnali hatállyal felmentem”. Ezután elvették a műtermét is, és a szobor munkálatait csak egyik tanítványa műtermében tudta folytatni. A fölmentő levél mellé magánlevelet is írt Révai, Ferenczy Béni barátja, ezzel a dermesztő mondattal: „Te magad is tudod, barátunknak számíthatunk-e, vagy ellenkezőleg.”⁷⁷ Hatvány Lajosné emlékezett arra, hogy Révai „közölte – hivatalból – Bénivel, hogy az nem igazi Petőfi, nem igazi forradalmár – egy suhanc, kihajtott ingnyakkal”.⁷⁸ Vagyis az elvárásoknak, a kommunisták forradalmár ideáljának nem felelt meg, sőt, a kívánalmakkal szemben póztalan, közvetlen, befelé figyelő és nagy belső erővel, elszánással megáldott. Ikonográfiájáról Genthon Istvánt érdemes idézni: Petőfi „nyitott zubbonyban, derekára kötött karddal áll, illetve bal lábával előrelép, egy babérkoszorúra tapos, mutatva, hogy ezután a költői dicsőség helyett a szabadság eszméjéért fog harcolni. Lázrózsás arca elszánt és komor. Szája keserűen görbed, erre a nem mindennapi arcra rá van írva, hogy hőse a végzet küszöbén áll, az elmúlás és az el nem múlható halhatatlanság irtózatosságon. Nem, semmiképpen sem emlékeztet Barabás Miklós nyalkára idealizált Petőfi-rajzára. [...] Sokakat megzavart a barabási biedermeier emlék, de azok, akik Petőfi újában előkerült [...] hiteles dagerrotíp-arcképét ismerik, tudják, hogy Ferenczy Béninek van igaza. [...] A szobor felállítását az igazi Petőfi emléke éppoly kötelezővé tette, mint a róla készült szobor kivételes kvalitása.”⁷⁹ Ferenczy Béni az Escher Károly restaurálta Petőfi-dagerrotípja nyilvánosságra kerülése után, 1956 nyarán vallotta: „magam is elgondolkozom azon [...] átdolgozzam-e annak nyomán szobromon a fejet, de ezt a kérdést mégsem tartom lényegesnek. A szobrot nagyon is igaznak érzem, úgy, amint van, még ha nem is fényképszerűen hasonlatosnak.”⁸⁰

A szobor viszontagságos története így folytatódott: miután alkotója már nem használhatta műtermét az Eperkertben, a kétméteres szobron még a tanítványai műtermében tudott dolgozni, majd baráti segítséggel a Szépművészeti Múzeum raktárában őrizték. Az Országos Képzőművészeti Kiállítás zsűrije 1955-ig két kiállításról is elutasította.⁸¹ Nemcsak a milánói, de a hazai fölállításra is csak 1960-ban, Gyulán valósulhatott meg, majd az ere-

⁷⁰ *Szabad Művészet*, 1948, 10. sz., 335.

⁷¹ *Ferenczy Béni arcképe*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Európa, 1984, 104–112.

⁷² *Szabad Művészet*, 1948, 5. sz., 198.; 1948, 9. sz., 301.

⁷³ Úgynevezett kisdíjat (10 000 Ft) kapott. *Szabad Művészet*, 1948, 5. sz., 157.

⁷⁴ Például POGÁNY Ödön Gábor: *Az új magyar szobrászat = Szabad Művészet*, 1948, 6. sz., 212.

⁷⁵ Bóka László (1910–1964) író, költő, irodalomtörténész, egyetemi tanár. 1947 áprilisától 1950 augusztusáig államtitkár.

⁷⁶ *Ferenczy Béni arcképe*. i. m. (1984), 111.

⁷⁷ Mindkét levelet közli. Uo., 112.

⁷⁸ Uo., 90.

⁷⁹ GENTHON István: *Utószó = FERENCZY Béni: Írás és kép*. Szerk. HUBAY Miklós, Bp., Magvető, 1961, 245–254.

⁸⁰ *Líraiság, portré, realizmus*. ROZGONYI Iván beszélgetése FERENCZY Bénivel = *Ferenczy Béni arcképe*. i. m. (1984), 137–142.

⁸¹ A szobor eredeti gipszét 1957-ben megvásárolta a Magyar Nemzeti Galéria. Az első, Gyulán fölállított, bronzba öntött példány utáni másodpéldány a Petőfi Irodalmi Múzeumba került. „A harmadik bronzpéldány Ecuador fővárosában, Quitóban került fölállításra. Ide a Magyar



Ferenczy Béni
Petőfi szobrának
az avatásán
Göncz Árpád
köztársasági elnök
és Fodó Sándor,
a Kárpátaljai
Magyar Kulturális
Szövetség elnöke,
1990.
szeptember 29.,
Ungvár,
fotó: a szerző
archívumából

deti szándék szerinti helyén, a milánói Ambrosiana udvarán a költő születésének 150. évfordulóján, 1973-ban avatták föl. A tiltás éveit Hatvany Lajos *Így élt Petőfi* című könyvével törte meg,⁸² ugyanis „most került először nyilvánosság elé, közönség elé, ennek a Petőfi-könyvnek borítólapján. Ez most a szobor első »kiállítása« – első piedesztálja. Ez a borítólap.” Önmagában különös és talán páratlan, hogy egy szobor-remekmű könyvborítón jut el először a nyilvánossághoz. Hubay Miklós jogosan teszi föl a kérdést: „Mi az oka annak, hogy egyedül csak ezen a címlapon látható ez a szobor? [...] Ki kellene hozni ezt a szobrot abból a földalatti-tömegsíról, ahová elké-

szülése után került, ahonnan borítólapokon jár fel az árnya közénk.”⁸³ Ezt a visszaautóztatást és megalázó láthatatlanságot törte meg Hatvany Lajos könyve, majd a gyulai fölállítás. „Országos esemény Ferenczy Béni Petőfi-szobrának napvilágra kerülése” – írta 1956-ban Fülep Lajos, és hozzáteszi: „mégse volt máig se igaz Petőfi-ábrázolásunk”.⁸⁴ Írók, költők ünneplik az igaz szobor-Petőfit,⁸⁵ s kezdi elfoglalni rég megérdemelt pozícióját a hazai szobrászattörténetben is. Szabó Katalin a Petőfi-„szoborral jelentkező új stílusról” értekezik, s „egy új korszak fő művét” látja benne.⁸⁶ Kovács Péter szerint „iskolát teremtett: a hatvanas években megújuló hazai köztéri

Népköztársaság és Ecuador között létrejött kulturális egyezmény keretében, állami ajándékként került.” Az adatok KONTHA Sándor: *Ferenczy Béni Petőfi-szobra* című kéziratából valók (a szerző tulajdona).

⁸² HATVANY Lajos: *Így élt Petőfi I–V*. Bp., Magvető, 1955–57

⁸³ HUBAY Miklós: *Egy ismeretlen-ismerős szoborról = Ferenczy Béni arcképe*. i. m. (1984), 125–126.

⁸⁴ Kis hiányérzetet is jelez Fülep: „Úgy vélem, még gazdagítaná a fejnek a dagerrotípiához való hangolása”. FÜLEP Lajos: *Ferenczy Béni Petőfi-szobra* = Uo., 128.

⁸⁵ Például SOMLYÓ György: *Ferenczy Béni Petőfi-szobrára*; NAGY László: *Szellem és fantázia*; Csoóri Sándor a Gyulán fölállított „Petőfi-hez méltó szobrot” ünnepli. CSOÓRI Sándor: *Találkozás a szoborral*. Továbbá SZÁNTÓ Piroska, VIGH Tamás, FRANK János, Cs. SZABÓ László, VAJDA Miklós = *Ferenczy Béni arcképe*. i. m. (1984), 127–132., 88., 152., 162., 165–166., 171–172.

⁸⁶ SZABÓ Katalin: *Ferenczy Béni*. Bp., Corvina, 1967, 14., 17. Hasonlóan értékeli KONTHA Sándor: *Ferenczy Béni*. Bp., Corvina, 1981, 26–27.

szobrászat számára példa lett ez a fajta, sallangoktól és közhelyektől mentes életszerű felfogás”.⁸⁷

A Ferenczy ikerpár, Noémi és Béni születésének centenáriuma (1990. június 18.) előkészítő Ferenczy Bizottságban merült föl a szobor budapesti fölállításának a javaslata. E szerint a „szobor avatása 1990. jún. Az Emlékbizottság által javasolt helyszínek: Budapest I. Bécsi kapu tér, Budapest VIII. Múzeum krt. – Nemzeti Múzeum oszlopai között, lépcsőjén.”⁸⁸ Egy fontos döntést hozott az emlékbizottság: „hozzájárul, hogy a Petőfi szoborból egy másodpéldány is készüljön, és Ungváron kerüljön felállításra”. Ugyanis Fodó Sándor, a Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség főtitkára kérte ezt a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályától. Ám a pesti fölállítás nem volt ilyen egyszerű. A Ferenczy Emlékbizottság tagjaiból „bejáró”, további alkalmas fölállítási helyszínt kereső bizottságot küldtek ki (Mucsi András, Kovács Péter, Vigh Tamás, Zsigmond Attila), és a szoborállítás a Főváros Képzőművészeti Tanácsadó Bizottsága elé került 1989. október 4-én, ahol ellenvéleményeket is megfogalmaztak. A Ferenczy Emlékbizottság társelnöke, Vigh Tamás szobrászművész, Ferenczy Béni tanítványa⁸⁹ a vélemények megoszlása miatt írásban fogalmazta meg az álláspontját a fővárosi bizottságnak. Ő egyértelműen kiállt a fővárosi szoborállítás mellett, elhelyezésére a „Petőfi Sándor utca és Kossuth Lajos utca sarkán lévő járda területét (aluljáró felett)” ajánlotta megvizsgálni.⁹⁰ A Fővárosi Képzőművészeti Tanácsadó Bizottság 1990. január 10-én újratárgyalta a kérdést. Vigh Tamás főntartotta a javaslatát. Németh Lajos „a szobor fővárosi felállítását a Petőfi Gimnáziummal szemben, a Horváth Kertben” javasolta, Kokas Ignác „belső térben” gondolta elhelyezni a szobrot, Wehner Tibor „nem tartja szükségesnek a fővárosi felállítást”.⁹¹ Ez utóbbi véleményt azután többen támogatták, a bizottságban öt-öt lett az igenlő és elutasító szavazatok aránya, s a hiányzó tagoktól (például Ráday Mihály) bekért írásbeli nyilatkozatok a nem felé billentették el a szavazatarányt. Végül elvetették Ferenczy Béni *Petőfijének* budapesti fölállítását.⁹²

A Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség kérésére, a Művelődési Minisztérium finanszírozásában készült

a szobor immár negyedik bronzpéldánya. Ám a „Magyar Nemzeti Galéria gipsz példánya megsemmisült. Új gipszet a Petőfi Irodalmi Múzeumban található bronzról öntöttek, s erről készült az a bronz példány, amelyet most, 1990-ben a magyar állam Ungvárnak ajándékoz.”⁹³

Az ungvári szoboravatáson (1990. szeptember 29.) Göncz Árpád köztársasági elnököt „húszezer ember ovációja köszöntötte”. Landovszki Emil városi tanácselnök köszöntője szerint: „ez a nap az egység napja, az évszáza-

Ferenczy Béni:
Petőfi Sándor,
Ungvár,
fotó: a szerző
archívumából



⁸⁷ (K. P.) [KOVÁCS Péter]: *Ferenczy Béni = Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* 1. Főszerk. FITZ Péter, Bp., Enciklopédia, 1999, 610–611.

⁸⁸ *Emlékeztető a Ferenczy Emlékbizottság 1989. augusztus 24-i üléséről.* (Mátsolat, a szerző tulajdona.)

⁸⁹ Vigh Tamás megminta a mestere, Ferenczy Béni portréját. A terrakottafej „az életszerűséget nemcsak formákban közelítette meg, de lélektani alkati sajátosságok jelzésével is”. POGÁNY Ö. Gábor: *A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállításról = Szabad Művészet*, 1954, 1. sz., 18–34.; Vigh Tamás: *Ferenczy Béni* (terrakotta), 25.

⁹⁰ Írásbeli hozzászólás a Főváros Képzőművészeti Tanácsadó Bizottság 1898. október 4.-i tanácskozásához. (Mátsolat, a szerző tulajdona.)

⁹¹ *Emlékeztető a Képzőművészeti Tanácsadó Bizottság 1990. január 10-i megbeszéléséről.* (Mátsolat, a szerző tulajdona.)

⁹² Rózsa Gyula figyelmeztetett erre: „Jó előre emlékbizottságot alakítottunk, jubiláris terveket kovácsoltunk a centenáriumba, aztán a töredékét sem valósították meg a plánumoknak”. RÓZSA Gyula: *Kettős arckép. Ferenczy Noémi és Ferenczy Béni centenáriuma = Népszabadság*, 1990. június 16., 21.

⁹³ Kontha Sándor még hozzátesszi: „Az új gipszpéldányt ismét a Magyar Nemzeti Galériában helyezték el.” KONTHA Sándor: *Ferenczy Béni Petőfi-szobra.* (Mátsolat, a szerző tulajdona.)



Ferenczy Béni:
Petőfi Sándor,
1956,
Budapest,
Petőfi Irodalmi
Múzeum

dok óta ezen a földön vállvetve élő, örömeiket és bánataikat egyaránt megosztó magyarok és ukránok, ruténok és szlovákok együvé tartozásának ünnepe”.⁹⁴ Az Újraegyesülés térre (a Sztálin-szobor helyére) állított szobor avatásán Fodó Sándor köszöntője⁹⁵ után Göncz Árpád így kezdte avatóbeszédét: „Honfitársaim! Magyar Testvérek! Különösen jelentőségűnek érzem, hogy három ölelkező himnusz [orosz, ukrán, magyar] elhangzása után beszélhetek.” Kiemelte, hogy Petőfinak az „ügy, a világszabadság ügye volt fontos. [...] Petőfi számunkra az a költő, akinek a példája bizonyította: magyarnak lenni mindenekelőtt sorsvállalás kérdése.”⁹⁶ A magyar köztársasági elnök az ukrán Legfelsőbb Tanács elnökével, Leonyid Kravcsukkal leplezte le a szobrot, amely azóta is áll az ungvári téren.⁹⁷

Ferenczy Béni a hányatott sorsú szobra után még egyszer Petőfihez fordult. Az 1956-os forradalom lázas napjaiban, bénulása előtti utolsó munkájában kapaszkodott újra belé, ekkor mintázta plakettben Petőfi karakteres, lobogó hajú félprofil arcképét, körirata szerint: „Egy gondolat bánt engemet”, a hátoldalán: „F B MCMLVI.”⁹⁸ Ez a munkája, a legjelentősebb plasztikai mű a forradalom igenlésében, nem kerülhetett a Kádár-korszak harminchárom évében nyilvánosságra, szigorú tiltás alatt volt minden, a forradalom mellett kiálló, a forradalmat igenlő képzőművészeti alkotással⁹⁹ együtt.¹⁰⁰ Ferenczy Béni mindkét munkáján „Petőfi alakja a szabadság, a nemzeti függetlenség lebírhatatlan eszméinek a szimbóluma”.¹⁰¹ Ezért is valljuk Somlyó György *Ferenczy Béni Petőfi-szobrára* versével:

„Nézd megfeszített ajkát, nézz a két,
mindennel szembenező, tág szemébe!
Nem könnyű állni a tekintetét.”

⁹⁴ KURCZ Béla: *Petőfi-emlékművet avatott fel kárpátaljai útja befejezésével a köztársasági elnök = Magyar Nemzet*, 1990. október 1., 2.

⁹⁵ A Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség ez alkalomra ünnepi lapszámot adott ki (*Kárpátalja*, 1990, 10. sz.), ebben – többek között – idézik Petőfi *Úti leveleiből* az 1847 nyarán, Kárpátalján tett látogatásának a helyszíneit.

⁹⁶ MEDGYESI Csilla: *A Kárpát-medence legszebb Petőfi-szobra Ungváron = Magyar Hírlap*, 1990. október 1., 2. Göncz Árpád korábban is írt Petőfiről. „Petőfi az, aki a képzeletünkben ’48 fölött sugárzik, s aki személyében megtestesíti a két év kétségbeesett harcainak: a világszabadságnak kései látomását”. GÖNCZ ÁRPÁD: *A jelkép = Petőfi arcképe*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Európa, 1984, 29.

⁹⁷ Az időjárás kikezdte a szobor vörös téglalapzatát, ezért Vigh Tamás szobrászművész tervei szerint 1997-ben süttői kemény mészkőre cserélték ki azt (a Művelődési és Köznevelési Minisztérium finanszírozásában).

⁹⁸ Ferenczy Béni: *Petőfi Sándor* (érem), 1956, bronz, átmérő: 9,2 cm Petőfi Irodalmi Múzeum, ltsz.: 62.1199.1.

⁹⁹ SÜMEGI György: *1956 képtára* (gyorsjelentés). Bp., L’Harmattan, 2006

¹⁰⁰ A Ferenczy Béni munkásságát összefoglaló kötetekben meg sem említhették: SZABÓ: *i. m.* (1967); KONTHA: *i. m.* (1981)

¹⁰¹ KONTHA Sándor: *Ferenczy Béni Petőfi-szobra*. (Másolat, a szerző tulajdona.)

A komolyzene Petőfi-képe II.¹

„Petőfi maga a magyar nép, a nemzet, a haza,
a magyar rög. Aki öröla ír zenét, hazánk zenei
képét teremti meg, s azontúl a költő-zseniét.”²

Hubay Jenő

A Petőfi-költemények megzenésítésében 1973, a költő születésének százötvenedik évfordulója jelentős határ, mert a nagyszabású, zenekari kíséretes oratorikus művekhez addig politikai tárgyú verseket választottak, utána pedig személyes jellegűeket. A vidám feldolgozások száma a választott műfaji kereten belül – bármely korszakot tekintve is – csekély. (A mára közel kétezerre rúgó dal- és kórusfeldolgozás áttekintésére itt nincs lehetőség.) A politikai felhang korszakonként és szerzőként változó tartalmat jelölt, leggyakrabban hazafias (általános értelemben vett: magyarságot érintő), szabadságharcos (általában: szabadságban: történelmi jellegű) és forradalmi utalást hordozott. Hazafias és szabadságharcos szimbólumok hallhatók Hubay Jenő *Petőfi-szimfóniájában* (1923), forradalmi jelképek Szabó Ferenc *Föltámadott a tenger* oratóriumában (1955) és Petrovics Emil *Petőfi-kantátájában* (1973). Bölcséleti kérdéseket felvető költeményeket írt újra Szervánszky Endre *Az éj* kantátatöredékében (1975) és Selmeczi György a *Petőfi* című kamarakantátájában (2019). A szerelmi líra ihlette Dragony Tímea *Petőfi-kantátáját* (1998) és Dubrovay László *Szerellem, szerellem* zenekari

dalciklusát (2021). A derűs újraírás jellemzi Tóth Péter *A helység kalapácsa* (2009) című kórusoperáját.

A Petőfi-életmű politikai olvasatai

A tanulmány első részében azt mutattam be, ahogy az emlékezés kategorikus imperatívusza összekapcsolódik az apoteózis zenedramaturgiai alkalmazásával. A modell alapja az a katolikus dogma, amely szerint az elhunytat Isten megőrzi emlékezetében, és onnan támasztja fel az utolsó ítéletkor. Hasonlóképpen a nemzeti emlékezet a kulturális kánonban őrzi meg a jelentős életműveket, és onnan tudja azt az utókor – időponthoz nem kötve – aktualizálni. A kulturális kánonba emelést tehát az emlékezetközösség végzi el (általában intézményesített körülmények között), amelynek zenedramaturgiai jelképe (tehát nem eszköze) az apoteózis. Így metonimizálódik az apoteózis az emlékezés imperatívuszaként. A felemeltetés ellentéte (vagy előzménye), az apokalipszis azonban hasonlóképpen az emlékezés részévé válik, amelyet – bármennyire képzavarnak tűnik is – szintén az emlékezés im-

A Petőfi-költeményeket felhasználó nagyszabású oratorikus alkotások

Szerző	Cím, műfaj	Bemutató	Utóélet
Zichy Géza	<i>Petőfi szelleme</i> , kantáta	1901. január 7., Zenede Ének- és Zenekara, Gobbi Lajos, Pesti Vigadó	zongorakivonata kiadva, két ismert előadás
Hubay Jenő	<i>Petőfi-Szimfonia négy részben, négy magánhangra, nagy zenekarra, vegyes, férfi és gyermekkarra</i>	1923. február 22., BFTZ, ³ Hubay, Városi Színház	zongorakivonata kiadva, öt ismert előadás
Hollósy Kornél	<i>A szerelmes tenger</i> , kantáta (diplomamű)	1924, Miskolc	második előadása: Budapest, 1938
Lányi Ernő	<i>Petőfi</i> , kantáta négyszólamú férfikarra és zenekarra	1924. április 20., Székesfőv. Zkar, Bor Dezső, Gellért-fürdő	ismeretlen
Legány Dezső	<i>Öt Petőfi-miniatűr</i> tenor hangra és zenekarra	1950 (az 1950-es évtizedben) rádióműsorhoz	ismeretlen

¹ A tanulmány első részét a *Magyar Művészet* előző számában közzéltük.

² HUBAY Jenő: *Petőfi befolyása a magyar zenére = Zeneközlöny*, 1913, 17. sz., 543–546., 546.

³ BFTZ = a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara

Szerző	Cím, műfaj	Bemutató	Utóélet
Kozma Géza	<i>A szabadsághoz</i> , kantáta vegyeskarra, zenekari kísérettel	1950. április 16., Mureşul Állami Filh., Marosvásárhely, Kultúrpalota	kiadva, későbbi előadása: 1950. július 6., uo.
Székely Endre	<i>Petőfi-kantáta</i>	1953. október 24., ÁHZ, ⁴ Ferencsik, Zeneakadémia	1954: Erkel-díj III. fokozata
Vass Lajos	<i>Egy gondolat bánt engemet</i> , kantáta	1953. október 27., BFTZ, Ferencsik, Opera	ismeretlen
Junger Ervin	<i>A tél halála</i> , vokálszimfónia bariton szólóra, vegyeskarra, zenekari kísérettel	1954, Kolozsvár	ismeretlen
Szabó Ferenc	<i>Föltámadott a tenger</i> , oratórium	1955. június 16., BFTZ, Ferencsik, Zeneakadémia	siker, kiadva, hangfelvétel, több előadás
Bihari Sándor	<i>Világszabadság</i> , programszimfónia énekkarra zenekari kísérettel	1956, Nagyvárad Filharmonikus Zenekar, Solidaritatea Énekkar, Bihari Filharmónia	négy ismert előadás
Szabó Ferenc	<i>Vallomás</i> vegyeskarra, rézfúvó- és ütőhangszerekre [Az apostol részleteire]	1967. október 8., MRT ⁵ Énekkara, Vásárhelyi, Zeneakadémia	kiadva, öt ismert előadás
Petrovics Emil	<i>II. kantáta (Ott essem el én)</i>	1973. február 13., Magy. Néphadsereg Kp. Műv. Egy. Ének- és Zenekara, Görgei György, Erkel Szh.	kiadva, hangfelvétel, négy ismert előadás, kritikai siker
Szervánszky Endre	<i>Az éj</i> , kantáta Petőfi Sándor verseire kettős vegyeskarra és zenekarra (1975)	1986. február 5., ÁHZ, Lukács Ervin, Zeneakadémia	kiadva (egy ismert előadás, kritikája vegyes)
Dragony Tímea	<i>Petőfi-kantáta</i>	1998 (a komponálás éve, tervezett előadása: 2023. ősz, Zuglói Filharmónia)	Országos Petőfi Quodlibet pályázat I. díja (1998), hangfelvétel
Selmezy György	<i>Petőfi</i> , kamarakantáta szoprán hangra, szóló hegedűre és vonósötösre	2019 (a komponálás éve)	kiadva
Dubrovay László	<i>Kilenc dal Petőfi Sándor verseire</i> , tenor hangra és zenekarra	2023. március 15., Pannon Filh., szólista: Fekete Attila, Jankó Zsolt, Kodály Központ	kiadva

peratívusza emel be a kánonba. Annak zenei ábrázolása-
kor nem is ritka az apoteózis-epizód alkalmazása sem.

A széles nyilvánosságnak szóló versek megzenésítésére
természetes eszköz a kantáta vagy az oratórium, míg
a személyes hangú szerelmes versek esetében magától ér-
tetődő a zongorakíséretes dal. Ez a zeneszerzői hozzáállás
indokolhatja a táblázatban szereplő legtöbb oratorikus
alkotás közéleti jellegét. A táblázat alapján hiányolhatjuk,
hogy sem a *Tigris és hiéna* (1846), sem *A hóhér kötele*
(1945), sem az elbeszélő költemények sora nem ihletett
oratorikus zeneművet Az apostol kivételével (Szabó Fe-
renc: *Vallomások*, 1967). A másik példa lenne *A szerelmes*
tenger (1924), amelyet Hollósy Kornél (1890–1982)

ugyan megzenésített, de a művet nem ismerjük. A választ-
ható költemények listáját 1867 és 1948 között érdemben
nem cenzúrázták ugyan, de az előző tanulmányban jelzett
irodalomtörténet-írói kánon mégis kapuőrként működött.
Jelzésértékű volt, hogy 1898-tól 1918-ig, majd 1920-tól
1927-ig március idusa helyett a törvényszentesítés napja
(április 11.) volt a hivatalos nemzeti ünnep. Jellegzetes
dualizmus kori eset, hogy a szabadságszerető és hazafias
Zichy Géza (1849–1924) *Petőfi szelleme* című kantátáját
(1901) *Királyhimnussal* zárta le – szinte meggyőző-
désből.

A dualizmus korában más sem vett elő forradalmi ver-
seket oratorikus-szimfonikus műhöz. (*Az apostol* kiadása

⁴ ÁHZ = Állami Hangversenyzenekar

⁵ MRT Énekkara = A Magyar Rádió és Televízió Énekkara

Cím	Év	Együttes	Kulcsmotívum
<i>A székeleyekhez</i>	1943	vegyeskar	„És nem szabad rabnak lennie többé!”
<i>Csatadal</i>	1943	vegyeskar	„Hogyha el kell veszni, nosza, / Csak mi vesszünk, Előre!”
<i>Rabházának fia</i>	1944	férfikar	„De az ítélet napja eljön talán, / S hazám bilincseit lerontja.”
<i>Isten csodája</i>	1944	férfikar	„Emberségünkől álljon fönn hazánk!”
<i>Hej Büngözdsi Bandi...</i>	1947	férfikar	„Megemlegeted a magyarok Istenét!”
<i>Élet vagy halál</i>	1947	férfikar	„Föl, nemzetem!”
<i>A magyar nemzet</i>	1947	vegyeskar	„Mikor ébredsz önértedre? Mikor?”
<i>Nemzeti dal</i>	1955	férfikar	„A magyarok Istenére esküszünk...”

a dualizmus idején nem volt egyszerű, ahogy a republikánus költeményeké sem.⁶) 1920 és 1944 között a forradalom már nem a Habsburg-uralkodó miatt ébresztett rossz emléket, hanem a Tanácsköztársaság miatt – így a *Nemzeti dal* (1848) és a *Csatadal* (1848) mellett más erőteljes költemény nem került kantátába. 1949 után bár a márciusi napok ünnepelt előképnek számítottak, de az *Akasszátok fel a királyokat!* rendszerellenes kritikaként hatott volna. Ahogy Kodály *Nemzeti dalát* (1955) is annak vették.

Éppen Kodály kórusművészete kínálja a legjobb példát arra, hogy Petőfi versei – líraként vagy zeneként – „sui generis” politikai értelmezést kaptak. Meglepő módon Kodály csak idős korában fordult a költő életműve felé. A II. világháború végén azonban rögtön négyet is megzenésített, amelyekben erőteljes hangot kapott, hogy a magyarság ellenséges népek tengerében küzd, ám az összeomlásért a belső okok a felelősek.⁷ *A székeleyekhez* (1943), a *Csatadal* (1943) és az *Isten csodája* (1944) szimfonikus fogantatású, feltételezhetően egy elvetett kantáta részletei. Jelzi az egyes művek versszövegen túli jelentéstartományait, hogy a *Csatadallal* tárgyában rokonítható, de tíz évvel korábbi *Katonadal* (1935) népdal eredetű dallamvilága és a hadsereggel szembeforduló végkicsengése élesen eltér. Hasonló a helyzet a közvetlenül a kommunista hatalomátvétel előtt írt három kórusművel (*Hej Büngözdsi Bandi...*, *Magyar nemzet*, *Élet vagy halál*, 1947). Mire előadják és kinyomtatják, addigra mindegy

lesz, hogy Kodály milyen mögöttes céllal írta azokat, mert akkorra a művészetet politikai alapon értelmezik – és egyik sem illett bele az 1949-től nyílt marxista irányelvbe.⁸ A *Nemzeti dal* (1955), amely a *Zrínyi szózata* (1954) párjának tekinthető, pedig egyenesen index fenyegette előbb Révai Józseftől, majd Aczél Györgytől. A kórusművekben a későbbi elemzők is politikai utalásokat azonosítottak be.⁹ Így abba, hogy csak a *Hej Büngözdsi Bandi...* (1947) vált népszerűvé, belejátszik a komolyzenét érő politikai cenzúra. Annyit tehetünk még hozzá, hogy a Messter olyan zenei nyelvet alkalmazott bennük, amelyet a műkedvelő kórusok sokkal nehezebben szólaltattak meg, mint a népdal alapúakat. A kései Kodály-stílus elve nem oly közkedvelt, mint az érettkori, de a választott Petőfi-versek is komorak. Kodály Petőfije tehát a szerző időskori, keserűen őszinte hangján szólal meg – erős önarckép jelleggel és a szokásos, nemzetet féltő aggodalommal.

Az apokalipszis emlékműve: *Petőfi-Szimfonia* (Hubay Jenő)

A nemzeti apokalipszisek a történeti emlékezet elbeszéléseiben egymásra rétegződtek, így 1920 után Világos Trianon előképévé vált.¹⁰ Hubay Jenő (1858–1937) is ebben a művészi küldetésben alkotta meg a *Petőfi-Szimfoniát* (sic!, 1923).¹¹ Nemcsak a gyászt és halált jeleníti meg, hanem egyben kanonizálja is Trianon tragédiáját Petőfi már rögzült emléke révén. A nemzeti emlékezetbe

Kodály
Petőfi-kórusai

⁶ KERÉNYI Ferenc: *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz.* Bp., Osiris, 2008, 476–477.

⁷ ITTÉZÉS, Mihály: Zoltán Kodály, in *Retrospect.* Kecskemét, Kodály Institute, 2006, 180.

⁸ Vö. Székely Endre (1912–1989) zeneszerző visszaemlékezésével: „Nem sokkal később újabb telefon. Révai elvtárs keres. – Látom, hogy kiadták a Bartók Szövetségben Kodály Petőfi-kórusait. Hát nem vette észre, hogy ezek szovjetellenes művek? Azonnal beszélni!” VARGA Bálint András: *Hullámhegyek és hullámvölgyek. Székely Endre pályaképe* = *Muzsika*, 1989, 1. sz., 9–17., 14.

⁹ Vö. BREUER János: *Kodály-kalauz.* Bp., Zeneműkiadó, 1982, 316.; TALLIÁN Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956.* Bp., Balassi, 2014, 102.; DALOS Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* Bp., Rózsavölgyi, 2015, 28.

¹⁰ PETHŐ Sándor: *Világostól Trianonig. A mai Magyarország kialakulásának története.* Bp., Enciklopédia, 1925

¹¹ HUBAY Jenő: *Petőfi-Szimfonia.* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1925

A Petőfi-
Szimfonia
tételei

való felemeltetéshez azonban az emlékezetközösség összhangjára van szükség. Hubay tehát a teljes nemzetet megjeleníti a szimfónia hatalmas előadói együttesében. A kanonizálás intézményes keretét pedig azzal biztosította, hogy felkérte a Petőfi Társaságot (és ezzel az MTA Irodalmi Osztályát) az együttműködésre. Így a verseket Ferenczy Zoltán (1857–1927), vezető irodalomtörténész, a Petőfi Társaság alelnöke – civilben Hubay sógora – válogatta. Ferenczy megőrizte a Petőfi-életmű Gyulai Pál kanonizálta népköltő jellegét, ám azt egy-egy epizódban kiegészítette a nemzeti költő jellegzetes megnyilvánulásával. A szövegek jó része (*Jövendölés*, 1843; *Est*, 1844; *Hazáról*, 1845) még az életmű korai darabjai, amelyeket a tudatosan választott népi irány jellemez. A *Kis-Kunság* (1848. június) más korszak, de átszellemült tájleírása illik a sorba. A négy szerelmes vers a személyes hangú lírikust mutatja meg (*Sz. J. kisasszony emlékkönyvébe*, 1846; *Minek nevezzelek?*, 1848. január; *Kérdezd: szeretlek-e?*, 1847. június; *Szeretlek, kedvesem*, 1848. november). Végül a hazafias tárgyú versek közül a *Nemzeti dal* (1848. március) első versszaka, a *Bucsú* (1848. október) és a *Csatadal* (1848. december) a nemzeti ügyért kardot ragadó költő-katonát

állítja elénk. (Meglepő, hogy Hubay saját korábbi Petőfi-megzenésítései közül egyedül a *Nemzeti dal* első strófáját idézte fel.¹²) Ferenczy válogatása konzervatív volt, amely megfelelt a zeneszerző értékvilágának (és zenei stílusának is). A lista értékelése azért kihívás, mert a *Nyugat* vezetői más listát állítottak volna össze, Kodály a Petőfi-kórusokban szintén nem a „vadabb”, forradalmi verseket zenésítette meg. Ő is maradt a hazafias jellegűeknél.

Hubay poeta laureatusként 1922-ig kellő tapasztalatot szerzett abban, hogy az autonóm zeneműveit miként ruhazza fel – gesztus szintű – politikai jelleggel.¹³ 1915-ben az I. világháborúról írt nagyszabású programszimfóniát (*II. szimfónia*, 1915), amelyet II. Vilmos császárnak ajánlott, aki azt el is fogadta. Szintén a világháború idején írta az *Anna Karenina* (1918) című operáját, amely Tolsztoj háborús időszakban játszódó tragikus szerelmi történetét dolgozta fel. 1916-tól kezdve foglalkozott visszatérően az *Ara pacis* (Romain Rolland szövege, *Békeoltár*, 1916–1937) oratóriumán. Politikai felkérésre komponálta magnum opusát, a *Dante – Vita Nuova* – szimfóniát (1921), amelynek annyi közéleti felhangja volt, hogy a trianoni államzeneszerzője az egyetemes európai (itt: középkori olasz)

Tétel	Cím	Versek	Előadói utasítás	Hangn.	Jelleg	Szóló
I.	Születés, Nemzet öröme, Honszerelem	<i>Mottó</i> (1847) <i>A hazáról</i> (1845)	maestoso	A	előjáték, himnusz és apokalipszis	Géniusz (szoprán), Petőfi (tenor), vegyeskar (utókor)
II.	Szülőföld	<i>Kis-Kunság</i> (1848 június) <i>Est</i> (1844)	molto moderato	G	scherzo, fantázia	Petőfi, csalogány (szoprán), vegyeskar (pásztorok és parasztlányok)
III.	Júlia	<i>Sz. J. kisasszony emlékkönyvébe</i> (1846), <i>Minek nevezzelek?</i> (1848), <i>Kérdezd: szeretlek-e?</i> (1847), <i>Szeretlek, kedvesem</i> (1848)	andante con moto	H	szerenád	Petőfi, Júlia (szoprán), vegyeskar
IV.	Szabadságharc, Bucsú, Halál, Megdicsőülés	<i>Nemzeti dal</i> (1. versszak, 1848), <i>Bucsú</i> (1848), <i>Csatadal</i> (1848), <i>Jövendölés</i> (1843)	lento tragico	A	induló és apoteózis	Petőfi, Halál (basszus), férfikar (honvédek) gyerekkar (angyalok) vegyeskar (utókor)

¹² Hubay Petőfi-megzenésítései: 18 eredeti magyar dal Petőfi Sándor költeményeire (Bp., Táborszky és Partsch, 1880); *Fünf Petőfi Lieder im ungarischen Styl* (Leipzig, Breitkopf & Hirtel, 1890); *Talpra magyar* (Bp., Bárd, 1890); *Két Petőfi-dal* (Bp., Harmonia, 1910). Továbbá: *Szeretném itt hagyni* (4 eredeti népdal harmadik darabja, Bp., Rózsa-völgyi, 1920); *A magyarok Istene* (Négy férfinégyes első tétele, Bp.,

Harmonia, 1882); *Nem nézek én, minek néznék az égre* (Férfinégyesek harmadik tétele, Bp., Harmonia, 1886). Vö. GOMBOS, László: *Gombos: Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay = Studia Musicologica*, T. 38, Fasc. 1/2, 1997, 65–134.

¹³ Vö. GOMBOS László: *Hubay Jenő*. Bp., Mágus, 1998, 22.

kánon egyik remekművéből szőtt nemzetközileg is jól érthető zenei freskót.¹⁴ Trianon hatására vetette papírra a *Hiszkegy* (1920) himnuszát és a *Végvári-dalokat* (1920), amelyben 1849. október 6. és 1920. június 4. között nyilvánvaló metonimikus kapcsolatot teremtett. A Petőfi-centenáriumra készült művében az ünnepélyes jelleget hangsúlyozta az említett óriási előadói együttes mellett a program és az időtartam. A magyar zeneirodalomban szokatlan mamutzenekart és óriás kórust alkalmazott: Budapesten ötszáz fő, Debrecenben háromszáz fő szerepelt az előadásán.¹⁵ A hossza is ünnepi szertartásra utal: a budapesti előadás két órát át, a debreceni harmadfél órát tartott.¹⁶ A programjában megismerjesíti a Géniust (szoprán), a Halált (basszus) és a csalógányt (szoprán), valamint a költemények alapján elképzelt Júliát (szoprán) és Petőfit (tenor).

Hubay az ünnepélyes jelleg miatt nevezte szimfóniának a művet, ám az – mai fogalmaink szerint – áriákra és kórusokra épített oratorikus szvit.¹⁷ Sajat elmondása alapján a mű formai és dramaturgiai mintáját Beethoven IX. és Gustav Mahler III. szimfóniája adta.¹⁸ A program tekintetében utalt még Liszt *Szent Erzsébet legendája* oratóriumára és Richard Strauss *Alpesi szimfóniájára*.¹⁹ Nem említette viszont a *Niebelung-tetralógia* (Wagner) és a *Német requiem* (Brahms), valamint a Magyar Dalárszövetség Petőfi-férfinégységeinek hatását, noha a műből azok szerepe egyértelmű. A négy tétel dramaturgiáját a beethoveni előkép mellett saját programszimfóniai modellje alapján alakította ki (lásd a következő táblázatot). A korabeli kri-

tikusok a versek alapján cselekményvázatot írtak a szimfóniához.²⁰ „Az első rész Petőfi születését s a génusz fölviharzását festi, hogy lelket adjon a szabadság-szerelem mottójának. Így bontakozik tovább a hazaszeretet magassága, mely belevegyül a magyar dicsőség imádatába. A második tétel a Nagyalföld tájképrajzával foglalkozik. Valamennyi közt ez a legnépszerűbb, de legértékesebb tétel a harmadik, mely Petőfi szerelmét ecseteli. [...] Az utolsó tétel a szabadságharc s az önfeláldozás rapszódiaja. Halálos komolyan indul, és mindjobban fokozódik, míg belemerül a halálba: Petőfi meghal, de komor hangjai nyomán a halhatatlanság himnusza fortissimóba erősödik, hogy értelmet adjon a csodás erejű koncepciónak.”²¹

Az első tétel (maestoso) kezdetén fényes „C” harangütésekkel a teremtés hangja szólal meg, amelyek szimbolikusan a költő születését jelzik. A főhős végzetét jelzi, hogy a haranghangokat a zenekar előbb a-mollban, majd Asz-dúrban és F-dúrban kíséri. Itt alakul ki a tétel fő témája, amely más tételben is visszatér. (Hubay több motívumot, például szerelmi, csata, halál, alkalmaz, de szimfonikus témahálót vagy vezérmotívum-rendszert nem hoz létre). A fő téma táncos, magyaros jellegétől lényegesen eltér a Génusz énekelte *Szabadság, szerelem* fanfáros (Richard Strausst idéző) dallamvilága, illetve a *Hazáról* epikus zeneisége. Az utóbbi költemény hangulati mélypontján (a magyar nemzet elveszett dicsősége kapcsán) a hatalmas együttes fortissimo zengi, hogy „Hazám dicső nagy ősei / Ti, földet rázó viharok!” Ha még nem érténénk, hogy itt legalább két idősíkon játszódik a – látszóla-

A Biedermeier-szvit, a II. szimfónia és a Petőfi-Szimfónia tételkarakterei

Tételek	I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel
Jelleg	drámai felütés (maestoso)	scherzo (moderato)	lassú szerenád (andante)	apoteózis (lento)
<i>Biedermeier-szvit</i> (1907–1915)	Tavaszi reggel – Első találkozás	A nagymamánál	Az alkony édes órája	A virágos réten, Tánc, Zivatar, Egybeforrt szívek
<i>II. szimfónia</i> (1915)	A nagy elhatározás [világháború]	A táborban	Merengés – Álomképek	Harc és győzelem
<i>Petőfi-Szimfónia</i> (1923)	Születés, Nemzet öröme, Honszerelm	Szülföld	Júlia	Szabadságharc, Búcsú, Halál, Megdicsőülés

¹⁴ WINDHAGER Ákos: *Beatrice és Francesca = Magyar Művészet*, 2021, 5. sz., 68–78.

¹⁵ B–t.: Hubay Jenő Petőfi-szimfóniája = *Népszava*, 1923. február 27., 6.; (ln): *Május 25-én Hubay Jenő maga vezényli Debrecenben Petőfi-szimfóniáját* = *Debreceni Ujság*, 1930. május 18., 12.

¹⁶ RADNAI Miklós: Petőfi-szimfónia. Hubay Jenő műve = *Nemzeti Ujság*, 1923. február 27., 5.; (ln): *i. m.* (1930), 12.

¹⁷ „A múlt század közepi romantikusok *ode-symphonie*-jaival tartja a rokonságot. Motivisztikus fölépítése a *fantáziának* szabadabb csapongást enged, erős drámai részleteivel szinte színpad után kiált.” (m. i.)

[MOLNÁR Imre] Hubay Jenő Petőfi-szimfóniája = *Magyarság*, 1928. május 26., 12.

¹⁸ NEUBAUER Pál: Hubay Jenő. *Egy élet szimfóniája I–II.* Bp., Helikon, 1942, II., 318., 332. A kötet szakmai hitelessége ugyanakkor vitatható. Lásd GOMBOS László: *A Hubay-hagyaték titkai = Magyar Zene*, 2014, 3. sz., 334–349., 346.

¹⁹ Uo., 333.

²⁰ Hubay programját lásd HOLLÓ Magda: *Petőfi-szimfónia, Karenin Anna = Világ*, 1923. február 11., 5.

²¹ (ln): *i. m.* (1930), 12.

gos – történet, a „Már rég nem sírtam” részletnél a tenort (a hagyományosan a magyar bánatot megjelenítő, sok esetben Rákóczihoz társított) tárogató kíséri. A tétel e gesztusok révén túllép a költeményen, túl Petőfin, és a zeneszerző saját kora kap hangot. Ahogy azt a debreceni tudósító megvilágította: „Hubay azt a hatalmas feladatot vállalta, hogy Petőfi egész életét muzsikában örökíti meg és egyben vigasztalást nyújt nemzetének a nehéz időkben. [...] Petőfi elesett a segesvári csatatéren, de vére hullásával megváltotta nemzetét és dalaiban feltámadt, a magyar nemzet is a háború utáni tragikus összeomlással megváltotta magát, megvezekelt hibáiért, és kell, hogy új szebb életre támadjon fel.”²² A nyilvánvaló apokalipsziskép indokolta a közel százfős zenekart és a hatalmas vegyeskart is, Hubay ugyanis *Az istenek alkonyát* írta újra magyarul.

virtuóz hangszerszólót tartalmazó, igényes szórakoztató zenét írni, ha szöhet bele románcot és táncot. A *Kis-Kunság* megzenésítésében szóló szerepet kap a tehénkolomp, a népi furulya és cimbalom (egy-egy intermezzo erejéig), valamint hallhatunk egy első hallásra Debussy-hatású, alaposabb hallgatás után Richard Straussra utaló félelmetes hangorkánt, amelyet a kortársak a délibábhöz társítottak.²³ A tétel utolsó szakaszában a *János vitéz* nyitójelenete elevenedik meg az *Est* (1844) lezárásából: „Akközben a / Kert ajtaja / Halkan kinyíl; / Miként a nyíl / Odasuhan / Vig-boldogan / A pásztor, és / Van ölelés, / Van csókolás.” Az Alföld egy elképzelt, romantikus napját bemutató tétel hosszú, s bár igényesen végigkomponált – túlírt. Ugyanez mondható el a mű lírai csúcspontjáról, a harmadik tételről (andante con moto) is. Az alapvetően lírai komponista a *Júlia* tételben komponálta a legszebb témákat, és harmó-

Hubay Jenő:
Petőfi-Szimfonia –
A sorsmotívum

Molto moderato
1. hegedű

Hubay Jenő:
Petőfi-Szimfonia –
Szabadság,
szerelem,
kórusrészlet

Largamente

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Sza-bad-ság, sze-re-lem! E ket-tő kell ne-kem!

Sza-bad-ság, sze-re-lem! E ket-tő kell ne-kem!

Sza-bad-ság, sze-re-lem! E ket-tő kell ne-kem!

Sza-bad-ság, sze-re-lem! E ket-tő kell ne-kem!

A második tétel (molto moderato) impresszionista fantázia a Nagyalföldről. A szerző az életművét máig fémjelző tizennégy csárdajelenetben már megmutatta: tud

nialag is ott merészkedett a legmesszebbre. A bő félórányi szerenád önálló szerelmi kantátaként is megállja a helyét. A *Minek nevezzetek?* a magyar házassági költészet első

²² (In): i. m. (1930), 4.

²³ SZABADOS Béla: *Dr. Hubay Jenő Petőfi-szimfóniája. Előadatok*

a Városi Színházban, 1923. február 26-án = *Budapesti Szemle*, DLIV szám, 62–69., 66.

modern himnusza, amely egy boldog pár pásztoróráját jeleníti meg.²⁴ A költemény felébresztette a zeneszerzőben – a részben hasonló helyzetet megjelenítő *Anna Kareninában* már alkalmazott – finoman érzéki lírát és gazdag atmoszférateremtő vénát. A stílust a lebegő intimitáshoz illeszkedő dallamáramlás jellemzi. A zene telítettsége – és zenei modellje – a *Trisztán és Izolda* világát idézi, őszintesége pedig minden korábbi epizódot felülmúl. A tételt nyitó és záró kórusok azonban archaizálnak, a XIX. századi magyaros dallamvilágra (a Dalárszövetség karműveire) utalnak vissza. A szimfónia legmodernebb (alfa-akkordokat tartalmazó) harmóniai koncepciója szimbolikus üzenetet hordoz: a földi B-dúrból a szerelmi lebegés H-dúrjába emelkedik fel.

A finálé (*lento tragico*) szecessziós dallamvilágával és harmóniai koncepciójával együtt hatásos apoteózis. A negyedszázaddal korábban írt *Nemzeti dal*, valamint az új *Csatadal* ugyan akadémikus módon szólal meg, de a hozzájuk rendelt zenekari kíséret lendülettel tölti meg azokat. Az egyszerű tematikájú, de változatos harmóniájú kórustablók erős ellentéte „Petőfi” hősies-elégikus búcsúja (*Bucsu*). Ugyanígy jelentős hangulati váltást eredményez a Halál (basszus) megszólalása, amelyre azután az égi gyerekkar felel – mindkettő a *Jövendölés* vers részleteit énekli. (A finálé alcíme Richard Strausst idézi, vagyis a *Halál és megdicsőülés* című szimfonikus költeményt, 1898-ból.) A szimfónia a Halál karaktere és az angyali sereg révén éri el a másodlagos szakrális síkot, azaz a nem-

Hubay Jenő:
Petőfi-Szimfonia –
Pásztorok kara,
részlet

Allegro non troppo (Tempo giusto)

SOPRANO *ff*
Ök - re, lo - va jár té - to - va és har - ma - tos fű - vet ta - pos.

ALTO *ff*
Ök - re, lo - va jár té - to - va és har - ma - tos fű - vet ta - pos.

TENOR *ff*
Ök - re, lo - va jár té - to - va és har - ma - tos fű - vet ta - pos.

BASS *ff*
Ök - re, lo - va jár té - to - va és har - ma - tos fű - vet ta - pos.

Hubay Jenő:
Petőfi-Szimfonia –
Szerelmi kettős,
részlet

Allegro moderato

Petőfi *f*
Sze - ret - lek, ked - ve - sem, sze - ret - lek, té - ge - det!

L'istesso tempo (tranquillo)

Júlia *f*
Ki - vü - led rám néz - ve nincs é - let, nincs vi - lág.

²⁴ KERÉNYI: i. m. (2008), 349.

zeti emlékezet szféráját. A személyes tragédiát a nemzeti apokalipszis képe keretezi. Hubay a tárgyhoz Wagner (*Siegfried halála*) és Brahms (*Német requiem*) zeneiségéből merített mintát.

Ha hiányérzetünk van, akkor csak azt sajnálhatjuk, hogy a zeneszerző nem összefüggő cselekményű oratóriumot írt, még ha az egyes versek illesztése az utolsó két tételben a sodró erejű zene hatására összeolvasható cselekményt ad is ki. A főhőse azonban nem Petőfi, hanem Magyarország. A trianoni sokk okozta megrendültséget jelzi, hogy a költői életút erkölcsi maximáját (*Szabadság, szerelem*) nem Petőfi karaktere énekli, hanem a Géniusz. Ha-

sonló dramaturgiai megoldás, hogy nem a csatában esik el, hanem a Halál jön el érte. Ferenczy és Hubay aktualizálja a középkori moralitások szereplőit, ám azzal egyben a főhős – magasabb síkoknak való – kiszolgáltatottságát jelzik. A halálát és Világost az 1920-as évtized hazai közvéleménye az ország tragédiájaként értelmezte. A szimfónia trópusai révén Petőfi a magyarság jelképe, Világos Trianoné, az apokalipszis az apoteózisé. Meszlényi Róbert zenekritikus így fogalmazta meg: „Amikor [Hubay] kidomborítja, hogy Petőfit ugyan halálra gázolhatták a kozák lovak patkói, de mégis örökké él – ezzel mintegy Magyarország feltámadásába vetett rendületlen hite mel-

Hubay Jenő:
Petőfi-Szimfonia –
Hazám dicső ősei,
kórusrészlet

Allegro moderato con fuoco

SOPRANO *ff*
Ha-zám di-cső nagy ő - se-i, ti föl-det-rá-zó vi-ha-rok!

ALTO *ff*
Ha-zám di-cső nagy ő - se-i, ti föl-det-rá-zó vi-ha-rok!

TENOR *ff*
Ha-zám di-cső nagy ő - se-i, ti föl-det-rá-zó vi-ha-rok!

BASS *ff*
Ha-zám di-cső nagy ő - se-i, ti föl-det-rá-zó vi-ha-rok!

Hubay Jenő:
Petőfi-Szimfonia –
Nemzeti dal,
kórusrészlet

Piu vivo

Tenor 1 *f*
Talp - ra ma-gyar! Hí a ha-za! Itt az i-dő, most vagy so-ha!

Tenor 2 *f*
Talp - ra ma-gyar! Hí a ha-za! Itt az i-dő, most vagy so-ha!

Bass 1 *f*
Talp - ra ma-gyar! Hí a ha-za! Itt az i-dő, most vagy so-ha!

Bass 2 *f*
Talp - ra ma-gyar! Hí a ha-za! Itt az i-dő, most vagy so-ha!

lett is tesz tanulságot.”²⁵ Az apoteózis (az emlékezés imperatívusza) a tragédiát felemelte a kánonba. Mindez teljesen tudatos volt, kiviláglik a szerző közeli jó ismerőse, Szabados Béla (1867–1936) méltatásából. A szimfónia „négy nagyméretű szimfonikus tételbe sűrített apoteózis”.²⁶

1923. február 26-án mutatták be a Városi Színházban (ma: Erkel Színház) a szerző vezényletével. Kirobbanó siker követte.²⁷ Az ősbemutató után négy további előadásról hozzáférhető adat.²⁸ Külföldön is sikeresen szólalt meg, 1926. április 29-én Helsinkiben hangzott el, finnül, a vezető finn karmester, Robert Kajanus (1856–1933) vezényletével.²⁹ A méltatások elsősorban Petőfi sorsa alapján értékelték, mások a nagyszabású vállalkozás szemzőgéből, de bírálatot keveset kapott. A *Népszava* írása lehet a kevesek egyike. „A zenemű szerkezete gyöngé és a főhangzó szólások nem fejlődnek ki logikusan a zene alapotívumaiból (amik egyébként nincsenek is). [...] A kifejezés módja, a formanyelv immár elavult. [...] Van a dalok között néhány, amely, reméljük, túléli a szimfóniát és kiszakítva onnan, maradandó értékévé válik a magyar dalirodalomnak. Például a *Minek nevezzelek* kezdetű dal igazi férfias lendülettel megkomponált zenei szám; előadásával a hangversenyénekesei komoly és mély hatást érhetnek el.”³⁰ Bár a kétórás, nagy apparátust mozgó oratorikus mű megértéséhez kevés az egyszeri élmény – főként a szerkezet alapos érzékelésére –, a kritikussal több ponton egyetértek.

A *Petőfi-Szimfonia* természetes zeneiségű, az egyes zenei részek gördülékenyen kapcsolódnak egymáshoz. A választott stílus klasszikusnak (de nem neoklasszikusnak) számított a saját korában. A szerző ismert késő romantikus-szecessziós írásmódja miatt a nemzeti trauma feldolgozásához, az összegző feladathoz, és egyben képes volt arra, hogy a kétórás folyamatot hordozza. A zenekari dallamai ötvözik a késő romantikát (elsősorban Wagner és Brahms hatása hallható) és az impresszionizmust (főként a harmóniak terén), míg vokális témái stílusosan széttagoltak. Találunk szándékos historizálást, például magyar

nótát és korált, de dalárda-kórusokat (olykor mozgalmi dal, máskor Liedertafel) és wagneri énekszólamot idéző áriarészleteket. Összességben tehát, a nagyszabású mű romantikus hangzásélményt nyújtott a befogadók számára. Jelenleg, az említett élmény nélkül csak bizonyos szeleteit látjuk-halljuk. Sajnos jelenkori előadásában csak bízhatunk. A kortársaira gyakorolt hatását nem vizsgálták, de mind az általa megihletett, mind az ellenében fogalmazott oratorikus alkotások számosak.

A hamis apoteózis bálványa: *Föltámadott a tenger* (Szabó Ferenc)

A *Petőfi-Szimfonia* utóéletét három tényező befolyásolta erőteljesen. Az előadói nehézségek önmagukban is jelentősek, hiszen a szerző maga is ünnepi előadásra szánta. Ám a háttérbe kerülés valódi oka az, hogy 1948 után a magyar zenetörténet-írásban Hubay munkásságát – a hegédutánári tevékenységet leszámítva – erősen vitatták.³¹ Ráadásul, a reprezentatív magyar oratorikus alkotás címet két másik műnek „ítélték” oda a kritikusok. A *Petőfi-Szimfoniával* egy évben írt *Psalmus Hungaricus* máig is őrzi a címet, amelyet legkésőbb a II. világháború idejére kivívott. A remekmű, amely a sorscsapások ellenére az egyéni és a közösségi helytállást hirdeti, a bemutató korában erős trianoni olvasattal (is) bírt. (A *Petőfi-Szimfonia* metonímiáját így egy egyetemesebb jelkép révén vette át.) 1948 után azonban kihívója támadt, Szabó Ferenc *Föltámadott a tenger* (1955) oratóriumában. Szabó 1948 után vezető helyzetbe került a magyar zenepolitikában, így műve, stílári gyengesége ellenére is, hosszú időre műsoron maradt. A *Psalmust* nem tudta kiszorítani, de előképét, Hubay alkotását igen.

A közel egyórás, nyolc- (más megközelítésben kilenc-) tételes *Föltámadott a tenger* a marxista zeneesztétika tankönyvi példája: a szöveg és zene illeszkedik a párt elvárásaihoz és a munkástömegek ízléséhez.³² Szabó – Révai József útmutatását követve – a forradalmi versekből egyegy versszakot használt fel, de meglepő módon hiányzik

²⁵ MESZLÉNYI Róbert: *Hangversenykalauz II.* Bp., Rózsavölgyi, 1938, 195.

²⁶ SZABADOS: i. m. (1923), 64.

²⁷ (*): *Petőfi zenei ünnepe = Világ*, 1923. február 27., 7.; RADNAI: i. m. (1923), 5.

²⁸ A *Petőfi-Szimfonia* előadásai: 1923. február 22., BFTZ, Hubay, Városi Színház; 1926. április 29., Helsinki Filharmonikusok, Robert Kajanus, Helsinki; Nemzeti Színház; 1928. május 7., Bp. Ének- és Zene-kar egyesület, Lichtenberg Emil, Zeneakadémia; 1928. május 26., ugyanők, Hubay, Vigadó; 1930. május 25., Bp. Ének- és Zenekar egyesület, Hubay, Debrecen, Arany Bika.

²⁹ HUBAY Jenő: *Naplótöredékek Finnországból a napjaimról = Muzsika*, II/2. sz., 69–72., 71.

³⁰ (B-I.): i. m. (1923), 6.

³¹ Hubay munkásságát azért támadták 1948 után, mert Bartókot és Kodályt akadályozó igazgatónak látták, életművét pedig azért kritizálták, mert Bartók és Kodály korszerűbb volt nála. A pártállami Hubay-képről sokat mond Bónis Ferenc korai írása. BÓNIS Ferenc: *Demény János: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka = Új Zenei Szemle*, 1955, 3. sz., 30–32., 31. Bővebben fejti ki a Hubay elleni érveket az 1960-as évektől hangadó kritikus, Breuer János két írása. A 70-es években még élesen antifasiszta indulattal írt. BREUER János: *Halmy Ferenc – Zipernovszky Mária: Hubay Jenő, Zeneműkiadó Budapest*, 1976 = *Magyar Zene*, 1977, 2. sz., 220–222. Majd a rendszerváltás után „Bartók védőügyvédje” pozícióból közölt pamfletet. BREUER János: *„Hubayék és Bartókék harca” – Két Bartók-nyilatkozat 1921-ből = Muzsika*, 1992, 8. sz., 20–23., 23.

³² SZABÓ Ferenc: *Föltámadott a tenger*. Bp., Zeneműkiadó, 1959

Tétel	Cím	Vers	Előadói utasítás	Jelleg	Szóló
I.	<i>Föltámadott a tenger</i>	<i>Föltámadott...</i> (1848. március)	allegro molto appassionato	„Tenger”-tabló (Vihar-jelenet)	kórus
II.	<i>Fohász</i>	<i>A szabadsághoz</i> (1848. március)	andante molto parlando	„Invokáció”	tenor
III.	<i>Ismét magyar lett a Magyar</i>	<i>Ismét...</i> (1848. július)	allegro moderato	„Toborzó”	kórus
IV.	<i>Beteljesült</i>	1848 (5. versszak, 1848 november)	con moto	„Örömhangok”	tenor
V.	<i>Jött a halál</i>	<i>Jött...</i> (1849. május), <i>Akasszátok föl a királyokat!</i> (4. versszak, 1848. december)	lento	Gyásztétel	kórus
VI.	<i>Egy a lélek, egy a szív</i>	<i>Bizony mondom, győz most a magyar</i> (1849. március), <i>Az erdélyi hadsereg</i> (1849. március)	allegro energico	Induló	tenor, kórus
VII.	<i>Tied vagyok, tied, hazám</i>	<i>Honfidal</i> (1844)	allegro mod. molt. cantabile	„Elégia”	tenor
VIII.	<i>Csatadal</i>	<i>Csatadal</i> (1848. december)	sostenuto	Induló	kórus
(IX.)	<i>Föltámadott a tenger</i>	<i>Föltámadott...</i>	piu sostenuto	„Tenger”-tabló	kórus

Szabó Ferenc:
*Föltámadott
a tenger* tétélei

a *Nemzeti dal* (lásd a fenti táblázatot).³³ A „korhoz nem kötött, szocialista” hazafias hangulathoz a szabadságharc őszi és téli hadjáratához köthető költeményekből válogatott, de az orosz beavatkozás témáját – okkal – kerülte. Szerelmes és tájleíró verset, csárdajelenetet nem használt fel. A versek szövege alapján feltételezhető „programot” Szabolcsi Bence foglalta össze. „Viharral kezdődik, valami

új kezdődik, ez 1848. A második, az átvezető tétel tartalma az, hogy a szabadság az egyes emberek lelkében, mint sejtelem hogyan él. A harmadik tétel azt ábrázolja, ahogyan a nép megmozdul a szabadság első érintésére. A negyedik tétel tartalma, ahogyan a szabadság átfőmálja az országot és ahogyan az emberek örülnek. Az ötödik tétel: a szabadság megpróbáltatásai – a szabadságért, ha kell,

Szabó Ferenc:
*Föltámadott
a tenger,
a Viharkórus,
több tételben
motívumként
visszatér*

Allegro molto appassionato

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Föl-tá-ma-dott a ten - ger, a né-pek ten - ge - re...

³³ RÉVAI József: *A forradalom költője* (1946) = Uő: *Irodalmi tanulmányok*. Bp., Szikra, 1950, 61–82., 65.

vérezni is kell. A mű bebizonyítja, hogy bele kell halni, azonban élet és felemelkedés a halál. A hatodik tétel a halálból való kibontakozás, amikor elindul a nép a szabadság felé. A hetedik tétel: felesküvés a szabadságra, amiért harcol a nép. A nyolcadik tétel: halálos küzdelem, mely a költő számára tragikusan végződött Segesváron, azonban a költői igazságosság szerint a mű nem fejeződhet be tragikusan. Ezért kell az első tételnek teljes súlyával visszatérnie és a viharzenének súlyosabban hangzania.”³⁴

A műfajt a szerzői oratóriumnak nevezte, noha az szerkezetileg oratorikus szvit. A tenor szólistát és a nagy vegyeskört – Hubayénál kisebb – nagyzenekar kíséri. A közvetlen mintája a *Petőfi-Szimfonián* túl szerkesztésmódjában a *Hunyadi-oratórium* (Sugár Rezső, 1951), valamint Székely Endre *Petőfi-kantátája* (1952) lehetett. Székely és Szabó alkotása megegyezik abban, hogy mindkettőnek a legsikerültebb tétele a *Föltámadott a tenger* vers megzenésítése.³⁵ Stílusán a szerző a verbunkost jelölte meg alaphangnak, ám nyilvánvaló, hogy a *Háry János* zeneiségét követte. (A zeneszerző lelkialkatához is közelebb állt a mesehős-énpé.³⁶) Szabó azonban az ideologikus dogmától gúzsba kötve minden veréből verbunkos (III. tétel kezdete) vagy kodályos (VII. tétel zenekari bevezető) zenei gesztusát belekényszeríti a marxista elvárások szűk kereteibe, főként a német munkáskórusok Liedertafel és a szovjet mozgalmi dalok zsánereibe. Az oratórium a felsorolt példákon túl idéz – valójában dogmatikusan újraír – népdalt (III. tétel: „Huszárgyerek, huszárgyerek”, „Gábor Áron rézágyúja”), szovjet politikai zenét („Csatadal”) és részletet a *Német requiem*-ből (I. tétel: „Viharkórus”).

A zenei megoldásait már a kortársai is túl egyszerűnek tartották.³⁷ Kodály tanítványaként különösen hiányolták nála a zenei fejlesztést.³⁸ Szűk eszköztárából következett, hogy minden, eszmeileg számára fontos tételt ¾-ben ír le. Az viszont a marxista kényszer hatása, hogy az önkéntelenül választott hősies-elégikus d-moll alaphangnemet (amely járna egy megölt hősnek) elvetve fényes B-dúrba változtat. (Noha a költő apoteózisa elmaradt – mert 1948 után rosszul mutatott volna, hogy Petőfit orosz katonának ölik meg. Még a történetírás is kénytelen volt hátraarcot csinálni: onnantól kezdve: kizárólag cári csapatokról volt szó.³⁹) A Prokrusztesz-ág legnyilvánvalóbb esete azonban a prozódia, mivel az általa 1953-ban írt kísérőzene (*Föltámadott a tenger*, játékfilm, rendezte: Nádasdy Kál-

mán, 1953) szimfonikus részleteihez keresett utólag szövegeket.⁴⁰ (A filmzenéből írandó oratorikus mű ötletét Prokofjev *Alexander Nyevszkij* kantátája mellett közvetlenül Ránki György *Ütközet békében*, 1951, sikeres oratorikus alkotásából merítette.) Így érthető, hogy bár ír mozgalmas zenekari (I. tétel), kórusos jelenetet, és a tenor szólista is kap szép áriát (VII. tétel), nagyon kevés esetben hallunk őszinte zenét.

Sem a versekből kiolvasható program, sem a zenedramaturgia nem alkot egészet (pedig a nyitótétel témája több változatban is visszatér, s más állandó témát is alkalmaz), az egységet így az apoteózist váró apokaliptikus (itt: patetikus) alaphangulatnak kellene biztosítania. Szabó azonban túlzásba vitte a pátoszt, mert nem tételről tételre építette fel, hanem eleve jelenvalóként kezelte. Ráadásul a megdicsőítő halál az ötödik tétel témája, noha az összecsapást megéneklő *Csatadal* később hangzik el, és a költő is csak a hetedik tételben búcsúzik el. Profánul fogalmazva: noha az volt az eszmei üzenet, hogy „[a szabadságért való küzdelemben] bele kell halni, azonban élet és felemelkedés a halál”, a zeneszerző végül nem a felemeltest (az örök emlékezetben való megőriztetés) komponálta meg, hanem rögtön a feltámadást (a hősök aktualizálását). Így Szabó sem a költőnek állított emléket, hanem a Magyar Dolgozók Pártja 1848-ra visszavetített, Révai által írt hamis történetének („a széles néptömegek forradalmi felkelésének”).⁴¹

Az elmaradt apoteózis: „Ott essem el én...” (Petrovics)

A zenei vezetők által kifejtett esztétikai gyengeségek ellenére Szabó oratóriumát a pártállam kulturális kormányzata a bemutatót követő három évtizedben rendszeresen műsorra tűzte hangversenyeken, és lejátszatta felvételről ünnepségeken és a rádióban. Jellemző a korabeli magyar zenei életre, hogy a szakma által nagyra tartott Petőfizene, Petrovics Emil *II. kantáta* (*Ott essem el én*, 1973), mindössze négy ízben hangzott el.⁴² A kantáta két szöveg megzenésítésére épül: az *Egy gondolat bánt engemet* (1846) utolsó tizenhat sorára, valamint Illyés Gyula Petőfi-életrajzának néhány részletére (Maár Gyula átdolgozásában).⁴³ Felmerül a kérdés, hogy Petrovics miért nem választott hitelesebb halálközeli verset. Bár a költeményválasztás közhelyes, a prózai és lírai szöveg ütköztetése dramatur-

³⁴ SZABOLCSI Bence *hozzászólása a Magyar Zeneszerzők Szövetsége – Zeneszerzői Szakosztály plenáris ülésén* (1955. április) = TALLIÁN: i. m. (2014), 397.

³⁵ SÁRKÖZY István: *A második magyar zenei hét megnyitó hangversenye* = *Népszabadság*, 1953. október 23., 2.

³⁶ TALLIÁN: i. m. (2014), 392.

³⁷ VÁRNAI Péter: *Oratóriumok könyve*. Bp., Zeneműkiadó, 1983, 382.

³⁸ TALLIÁN: i. m. (2014), 400.

³⁹ HERMANN Róbert: *Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc a magyar történetírásban* = *Aetas*, 1999, 1–2. sz., 62–85., 77.

⁴⁰ Uo., 402.

⁴¹ HERMANN: i. m. (1999), 73.

⁴² KROÓ György: „Ott essem el én...” = *Élet és Irodalom*, 1973, 7. sz., 13.

⁴³ PETROVICS Emil: *II. kantáta* (*Ott essem el én...*). Bp., Zeneműkiadó, 1975

Megnevezés	<i>Petőfi-Szimfonia</i>	<i>Föltámadott a tenger</i>	<i>Ott essem el én...</i>
Ünnepi elem	monumentalitás, „szimfónia” műfaj, 130 perc	monumentalitás, „oratórium” műfaj, 55 perc	kantáta műfaj, 13 perc
Együttes	mamutzenekar, három nagykórus	nagyzenekar, nagykórus	nagyzenekar, férfikar
„Karakterek”	Petőfi, Júlia, Génius, Halál, Csalogány	tenor (ifjú forradalmár és narrátor)	–
A kórus „szerepei”	nép, honvédek, angyali sereg, utókor, kivetített lírai én	forradalmárok, honvédek	Petőfi és narrátor
Zenekar szerepe	kvázi önálló intermezzók, kíséret	hosszú szimfonikus epizódok, kíséret	kíséret
Eszmei tartalom	hazaszeretet, trianoni trauma megjelenítése	a marxista ideológia visszavetítése a „történelemre”	egén a forradalomban
Elbeszélés	külsődleges	külsődleges	két, ellentétes „elbeszélés”
Zenei jelképek	hangszerelés (például tárogató), magyaros archaizáló kórusok	verbunkos alaphangvétel, mozgalmi dalzsáner	elidegenítés
Apokalipszis	két epizód (utalás Trianonra)	domináns apokaliptikus alaphangulat	értékvesztett módon alkalmazva
Apoteózis	a szimfónia teleologikus végcélja	rövid intermezzo	nincs
Gyulai-olvasat	népköltő nemzeti költő elemekkel	forradalmi népköltő	forradalmi népköltő
„Petőfi-kép”	a hazáért önmagát feláldozó zseniális művész	az eszméért önmagát feláldozó forradalmár	a világszabadságért önmagát feláldozó egyén

Hubay, Szabó és Petrovics Petőfi-zeneje, összehasonlító táblázat

giai telitalálat, mert a költő patetikus próféciját a haláláról szóló prózarészletek ellentételezik. Így a világszabadságért vállalt halál látomása és az egyéni elmúlás siratója együttesen hangzik el. A költő halála miatti fájdalomérzetet csak fokozza a felemeltetés elmaradása és a lírai gyászsorokat földre rántó profán próza. A kettős olvasat újszerű volt: „Anélkül, hogy deheroizálna, a szobor mö-

gött az embert, a költőt keresi. Egyéni hangú, új közeledés Petőfi forradalmi költészetéhez.”⁴⁴ (Jól láthatjuk, hogy a marxista „forradalmi” jelzőt 1973-ban még nem lehetett megkerülni, a címszavak terén legalábbis.) Kroó arról hallgat, hogy a szerző Petőfit bármiféle magyaros zeneiség nélkül búcsúztatja.⁴⁵ A jelen elemző szerint azonban erős a *Csodálatos mandarin*-allúzió a kantátában, amely új szín

Petrovics Emil: II. kantáta, a visszatérő téma („Petőfi-motívum”) teljes alakban

Larghetto ♩ = 66

Fuvola

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ SÖNKÖLY István: *Petőfi megzenésítések = Alföld*, 1977, 12., Illyés Gyula közönte, 35–36., 36.

a Petőfi-kultuszban. Ahogy Szabó archaizáló verbunkos tónusának üzenete volt 1955-ben, úgy annak is, hogy Petrovics (posztbartókianus) nemzetközi stílust alkalmazott.

A három zenei tabló eltérő stílusban, politikai felhanggal és célközönségnek íródott, de Petőfi-képük megegyezik: a költő Messiás-szerű alak, aki a közösségért (nemzet, munkástömegek, emberiség) az életét áldozza. Ezt a szemléletet merítette ki mind a történet-, mind az irodalomtörténet-írás 1973-ra.⁴⁶ Az e szellemben fogant zeneművek visszhangja erősen megkopott a következő időszakra, de a rendszerváltás után végképp.⁴⁷

Antitézis: A „szerelmes Petőfi” – kép új olvasatai

A János vitéz esetében láttuk, hogy a szerelmes dalokban is érvényesült az emlékezés (itt: hűség) imperatívusza. Az erkölcsi maximáktól ódzkodó korunkban az emlékezés ugyan előkerül, de csak a szerepjátékon belül. Az viszont művenként változik most is, hogy a szerep mennyire komoly. Megelőlegezve az elemzést, Dragony Tímea (1976) *Petőfi-kantátája* (1998) a korai modernség imperatívuszát emeli be a szerepjátékba, Dubrovay László (1943) *Szerelem, szerelem* dalciklusa (2022) viszont a rájátszás dramaturgiáját. Noha egyik szerző sem hivatkozik Margócsy István és Kerényi Ferenc korábban idézett kutatási eredményeire, azokkal egy időben újították meg a magyar zeneirodalom szerelmes Petőfi-képét.⁴⁸

A megélhető apoteózis: *Lennék én folyóvíz* (Dragony Tímea)

Dragony a fiatal zeneszerző-nemzedék tagja, aki számos zeneszerzői versenyen ért el előkelő helyezést (2020: MŰPA Zeneműpályázat szimfonikus zenekari kategória díja, 2021: North American International Music Competition aranyérme). A *Petőfi-kantáta* a pályáját indító első győztes darabja, 1998-ban azzal nyerte el az Országos Petőfi „Quodlibet” Zeneművészeti Pályázat oratorikus kategória I. díját.⁴⁹ Az élő hagyomány számára Bartókgig nyúlik vissza, akinek életművére viszonyítási pontként, reflektáltan alkalmazható írásmódként tekint. Műveit az ökonómia jellemzi, az egyes elemek arányossága, amely révén – a *Petőfi-kantáta* esetében – kis léptékben is világot

tud teremteni, a *BIFROST 'a Híd'* (2022) esetében nagy együttesrel nagy léptékű univerzumot komponál.

A *Petőfi-kantáta* a *Lennék én folyóvíz* (1847) című Petőfi-költemény lírai feldolgozása. A mű mindössze hétperces, amelyet közepes létszámú zenekar, női kar és szoprán szólista szólaltat meg. A darab hat szakaszra osztható: elő- és utójátékra, valamint a négy versszak területére. (A vers harmadik versszakát – „Lennék én váromladék” – elhagyta.) Az egyes versszakokhoz tartozó epizód négy elemből épül fel: rövid szöveg nélküli ének- és zenekari közjáték, a lírai én metaforikus vallomása, a képzeletbeli kedves megjelenítése, amely esetében a szoprán szólista a korábbiól eltérő zenei anyagot szólaltat meg, végül a lezárás.

Az előjáték baljós hangulatú, amelyben a zenekart a szöveg nélküli kórus kíséri. Az első versszak bensőséges, lírai szólóval, expresszív hangképekkel indul. A szoprán szóló a „szeretöm” frázisánál – az említett módon – a magasba ugrik, majd szöveg nélküli ének-ritornellel zárja a szakaszt. A második versszakot drámai, harcias zenekari közjáték vezet be, amely a „vad erdőhöz” és a „Feretegekkel a / harcot kiállanám” sorokhoz tartozó hangkép. A kis madárkát (aki a vágyott kedves lenne) fuvolaszólo jelzi. A következő átvezetés immáron a nyári estéhez kapcsolódva a *kékszakállú* búcsújelenetére utal. A negyedik szakasz (ötödik versszak: „Lennék én kunyhó”) intim hangulatát a hárfa és a vonósok teremtik meg. A szoprán hangja ezúttal is a magasba ugrik, ám a szóló erősen vizuális jelleget öltött, ami a kunyhóbeli tűz lobogását imitálja. Az utolsó versszak a megnyugvás, megérkezetség csendes derűjét sugallja. A finoman hangszerelt utójáték hosszan cseng ki.

Dragony értelmezésében a *Lennék én folyóvíz* női vers, és annak megfelelően érzékeny módon szólaltatta meg. A félelmektől a feszültségeken át érkezünk meg az intimításba, mintha egy párkapcsolatot követnénk a kezdeti ismerkedéstől a beteljesedésig. Mivel azonban a kórus és a szólista énekel szöveggel, de szöveg nélkül is, feltehetően hosszú a ki nem mondott gondolatok sora. (A legfőbb értékei, amelyeket a zenei szimbólumai is kiemelnek: emlékezés, hűség, megküzdés. A szöveg nélküli éneklés a folyó irodalmi képével rokonítható, és annak allegorikus továbbvitele a kórus ilyen jellegű visszatérő alkalmazása.) A szerző a költeményt kiemeli a romantikából, és a mo-

⁴⁶ HERMANN: i. m. (1999), 79.

⁴⁷ Jellegzetesen a korábbiakban bemutatott politikai Petőfi-képpel szemben fogalmazta meg Szervánszky Endre *Az új kantátáját* (1975), amely az ötrészesre tervezett *Petőfi-kantáta* második tétele lett volna. (Lásd SZERVÁNSZKY Endre: *Az új – kantáta Petőfi Sándor versére kettős vegyeskarra és zenekarra*. Bp., Zeneműkiadó, 1981) Az alkotás a költő legszemélyesebb zenei megszólalása: mélyen fájdalmas ború, szavakkal le nem írható bánata jellemzi. A zeneszerző saját életválságát írta bele. Sajnos, a kantátát az életében nem mutatták be, csak

1986-ban, és egykori jó ismerősei is csak nehezen fogadták el. Lásd VÁRNAI Péter: *Két magyar mű bemutatója = Magyar Hírlap*, 1986. február 14., 9.

⁴⁸ MARGÓCSY István: *Petőfi Sándor. Kísérlet*. Bp., Korona, 1999; KERÉNYI: i. m. (2008)

⁴⁹ DRAGONNY Tímea: *Petőfi-kantáta*. Szerzői partitúra, kézirat, 1998. Köszönöm a szerzőnek, hogy a partitúrát a rendelkezésemre bocsátotta.

Dragonfly Tímea:
Petőfi-kantáta,
1. oldal, a szerző
engedélyével

Solo+Kórus+Zongora

PETŐFI KANTÁTA

Szoprán szólóra, női karra és zenekarra
Petőfi Sándor: Lennék én folyóvíz című versére

DRAGONFLY Tímea

Calmo (♩ = 90)

Soprano Solo

Soprano

Mezzo

Alto

Piano

p *mp* *f*

Ped. 7

6

Solo

S. *p* legato *mp*

A. *p* legato *mp*

M.S. *p* legato *mp*

A. *p* legato *mp*

Pno *p*

Ped. Ped. Ped. Ped.

dernitásból olvassa, mind a korai modernitásból (hiszen hajlandó komolyan venni a szerelmet), mind a komponálás idejéből: a posztmodernből (megtartja az udvarlás szerepjáték jellegét). Vállalja a dallamot, de elveti a kötött dallammodellhez való visszatérést. A kantáta stílusa illeszkedik a magyar (például Petrovics, Orbán, Selmeczi kantátaíhoz) és a nemzetközi (például Gubajdulina) írásmódokhoz. A mű a nagydíj ellenére hangversenyen még nem hangzott el, csupán hangfelvételen hallható. (Somos Csaba vezényli rajta a Szolnoki Szimfonikus Zenekart, a Szolnoki Bartók Béla Nőikart, a szólót Miksch Adrienn énekelte.)

Vágy és kétértelműség: *Szerelem, szerelem* (Dubrovay László)

Dubrovay László, a Nemzet Művésze, szintén megújítja a Petőfi-hagyományt a *Szerelem, szerelem... 9 dal* Petőfi

Sándor verseire tenor hangra és zenekarra (2021) ciklussal.⁵⁰ A ciklus ősbemutatóját 2023. március 15-én tartották, a Pannon Filharmonikusok előadásában, Fekete Attila szülőjével és Jankó Zsolt vezényletével. A dalok közötti egységet az azonos tárgy (viszonytalan és viszonzott szerelmi vágy), a visszatérő dallamelemek és a harmóniai koncepció biztosítja. Leszámítva a címadó (*Szerelem, szerelem*, 1844) költeményt, a többi nyolc a *Júlia*-ciklus (1846/47) darabja, a házasságkötés előtti időszakból. A versek tárgya az időnként elképzelt, máskor a valós eseményekre is utaló párkapcsolati kérdéssor („szeretsz-e?”). Dubrovay már nem tekinti a verseket életrajzi dokumentumnak, hanem költői műalkotásnak, így azokat szabadon írja újra. A dallamképzése akusztikus és polipentaton. Az általa alkalmazott hangfűrtök modális skálákat és dúrmoll rendszerű skálákat is tartalmaznak, amelyek gyakran a feszültség és oldás, illetve a szomorúság és öröm váltóztatásait teszik lehetővé. A dalok atmoszféráját komplikált

Dubrovay László:
Szerelem, szerelem –
a dalciklus
jellegzetes
dallamai

No. 1 (Animato)



No. 2 (Adagio)



No. 3 (Andante)



⁵⁰ DUBROVAY László: *Szerelem, szerelem. 9 dal* Petőfi Sándor verseire, tenor hangra és zenekarra. Bp., Koncert 1234, 2022

Köszönöm a szerzőnek, hogy a partitúrát a rendelkezésemre bocsátotta.

hibrid terc- és kvartrendszerű akkordok alkotják. A zeneszerzői megközelítés révén minden dal kétértelművé válik, még a látszólag egyértelműen fénnel teli *No. 5 (Reszket a bokor)* és *No. 9 (Ilyen óriást, mint...)* is. A kétértelműség a ciklus írásmódjából következik, mert amíg az énekszóló hagyományos modellt követ (többé-kevésbé), addig a kíséret hangfűzérláncokból áll. Tovább árnyalja egy-egy dal jelentéskörét a szerzőtől megszokott hangszerelési flitter.

Az első dal: *Szerelem, szerelem (Animato)* témafeje (kötött formájú kissekund-lépéses szekvenciasor) a ciklus egyik visszatérő motívuma, amely a „keserű szerelem” költői képhez kapcsolódik. A szerző rafinált módon illeszti a nem-dallamos témát ismert magyar dallamfajtába és teremt vele kettősségérzetet: „olyan, mintha” népdal lenne, csak éppen elhangolt. A dal az első hallásra bánatos, fájdalmas hangulatú, másodikra azonban a fanyar ironia is hallatszik. (Az értelmezés a *No. 9*-vel való tematikai párhuzama miatt további síkot nyer.) A következő három dal: *No. 2*, *No. 3*, *No. 4* a ciklus legtragikusabb hangú triádja. Mindháromban a kedvestől való távollét, a be nem teljesedő szerelem, sőt az érzelmi megingás félelmét hallhatjuk. A *Száll a felhő (Adagio)* sorait Dubrovay 6/4-be emeli át (amely megfelel a „Száll a felhő magasan” verssor klasszikus zenei formákra igazított hebes ütemmértékének). A következő, bánatos hangú dal, az *Ereszkezik le a felhő (Andante)* témája magyar népdalt utánoz, amely szintén a ciklus egyik visszatérő motívumfeje. A kíséret erős hangképeket alkalmaz; „láthatjuk” (hallhatjuk) a felhőket a sűrű, magasba emelt hangfűrtökben és a csalogányt a fuvola szólójában. A tragikus hármason belül is érzelmi mélypontot jelöl a gyászindulóként megfogalmazott *No. 4 (Oda járok, hova senki nem megyen; Marche funébre)*. A mélyrezek gyászindulós alaplüktetést biztosítanak, míg az első versszakot a fafűvösök, a másodikat a vonósok kísérik a dallamívré épített hangfűrt-felhővel. Az elkeseredett szerelmes minden lépésével mázsás koloncként az egész hangszeres együttest (az egész világ bűjét) is emeli. A hangszerelés és a harmóniasor a moll jellegű dalt kiemeli a tragikus hangulatból.

A következő két dal (*No. 5*, *No. 6*) szövege a reménykedésről szól, hangulati ellenpontja ez előző triádnak, miközben a boldog beteljesedés még várat magára. A *No. 5 Reszket a bokor (Moderato)* az első dalban megalkotott kissekundos témaképzést idézi vissza (és azzal együtt a keserű szerelem mardosó kétségeit). A hangulatot a borúból a derűbe mozgatja, ahogy a kezdő ¾-es lüktetés a Petőfi-sorokhoz – és főként a korabeli verbunkos nótákhoz – közelebb álló 2/4-re vált át. A hangszeres játék (a reszkető bokor hangképe a fuvalákon és hegedűkön) után nem is kérdéses, hogy a dal végül kifényesedik, ahogy a lírai én a vágyát kimondja. (A zeneszerző azt nyitva

hagyja, hogy a lírai én szerelme viszonzott vagy egyoldalú.) A *No. 6 Lennék én folyóvíz (Allegretto)* a ciklus leghosszabb dala, és ismételten a *No. 1* témaképzésére utal vissza, igaz annak témáját itt nagyszekundos (hiányos g-moll) gesztussal használja fel, de hagyományos dallamfajára igazítva. A harmadik versszaknál (*Lennék én váromladék...*) gyönyörű melizmát hallhatunk. A *No. 6* több hangképet is egymásra halmoz, ám a vége a bizonytalanságot is tartalmazó megnyugvás.

A záró triád (*No. 7*, *No. 8*, *No. 9*) visszautal a ciklus egészére, főleg az első három dalra. A *No. 7 Alkony (Lento)* a ciklus első felére jellemző fájdalmat szóltat meg, a „hervadt rózsza” szóképet járja körbe a zenei jelképek sorával, így például hosszú, mozdulatlan rézfűvös akkordtömbök felett harangok kondulnak. A dallam is visszautal a ciklus elejére, a *No. 3* téma egy töredéke hallható benne. Más szempontból egyedi a tétel dallama, mert sem népdalra, sem népies műdalra nem emlékeztet a 3/4-es triolás figura. A *No. 8 Az erdőnek madara van (Allegro giocoso)* szokatlan az 5/4-es lüktetésével és azzal is, ahogy az azonos versszakon belüli verssorokat a korábbiól eltérő módon elszakítja egymástól a szerző. Bármily vidám is tehát a trombitaszóló imitálta madárhang és az arra adott oboa-klarinét erdei fütty, a töredezettség és a hangszerelés (például vibrafon-glissando) letompítja a felszabadult öröm hangulatát. Ahogy a második dalnál láttuk: a magyaros táncformát a kortárs zenei keretbe illeszti, ám amíg ott elfedi a két elem idegenségét, a *No. 8*-ban hallhatóvá teszi. Így bár a vers szerint a „legény a legboldogabb”, a kíséret azt megkérdőjelezi. Az utolsó dal, a *No. 9 Ilyen óriást, mint én (Con anima)* az első tükörképe előadói utasítása, dallama és hangulata szempontjából. A két tétel egymásra utalása pedig kölcsönösen is újraértelmezi mindkettőt, és annak alapkarakterét idézőjelbe teszi. A ciklus többi tételét is idézi, így a *No. 4* indulótematikáját, a *No. 5* beteljesedett szerelmet hirdető lezárását. Így a „virágos szerelem” diadalkiáltásával fejeződik be a ciklus, amely Petőfi versei révén a szerelem számos oldalát bejárta. Dubrovay tehát a hagyományos magyaros és népdal dallamfajtaírt újra kortárs keretben, és azok életképességét mutatta meg a tizenhetes akkordokkal és hangfűrt-mixtúrákkal.

Szintézis: a Petőfi-életmű derűs olvasata (Tóth Péter: *A helység kalapácsa*)

Amint láttuk, a politikai elvárások miatt 1973 óta nem született nagyszabású Petőfi-tabló, és ami íródott, az kivétel nélkül a magánéleti helyzeteket jelenítette meg. Ám, ahogy a költő kinevette az üres közéleti szólamokat, a szerelmes közhelyeket és a tájleíró giccset, úgy rég váratott magára az a zenemű, amely Petőfi szövegei révén görbe

tükröt tart saját korának. Ezt a feladatot nagy élvezettel oldotta meg Tóth Péter, korunk egyik sikeres operaszerzője (például *Árgyélus királyfi – avagy Pomedória megmenetése*, 2010; *Tóték – groteszk opera egy felvonásban*, 2016; *Stílusgyakorlatok – kabaré-opera*, 2020).⁵¹

A hazai és nemzetközi zenei folyamatokhoz kapcsolódva vállalja a tonalitás és a dallam alkalmazását. Stílusát polimodálisnak tartja, amelyet az elmúlt százötven év harmóniai tanulságai alapján alakított ki. Hasonlóképpen kiáll a hagyományos dallam mellett. Külön törekvése, hogy kórusművei a magyar nyelv hangtörvényei alapján szólaljanak meg, de ne emlékeztessenek minden esetben népdalra. Visszatér a kisformákhoz, színpadi művek esetén pedig a zártszámokhoz. *A helység kalapácsa* esetén újszerű a műfaj meghatározása: koncert kórusopera, amely a reneszánsz madrigálkomédiára utal. Az előadói együttese vegyeskar és visszafogott szimfonikus zenekar. Az egyes szólamok olykor szereplőket személyesítenek meg, máskor a történetmondó kórust. Fergeteges paródiát ír, amellyel jól derül a XIX. századi slágereken és azok kortárs archaizálásán. „Nagyon közel áll hozzám az a szeretetteljes gúny, amellyel a költő a hőseit ábrázolja. Rengeteg lehetőséget adott a számomra a költő stílusjátéka, és ezt a stílusjátékot én a zenében is igyekeztem megvalósítani.”⁵²

A szerző több ízben foglalkozott Petőfi eposzparódiájával. Először 2002-ben írt belőle „szimfonikus hőskölteményt”, majd 2006-ban átdolgozta azt, de végül visszavonta. 2009-ben koncert kórusoperaként írta meg, amely azóta több ízben is elhangzott. A címadó költemény szövegéből annak hatodát hagyta meg, ám részleteket illesztett be a *Falu végén kurta kocma* (1847), a *Dínom-dánom* (1843) és a *Nagyszombati csata* (1848) versből. A tömörítés révén jól követhető történet alakult ki, amely érzékelteti Petőfi nyelvi leleményét, de lefaragta a cselekményt előre nem vívó szójátékokat. Az opera így Széles-tenyerű Fejenagy útját mutatja be a templomtól a kalodáig. A hangnemi koncepció alapján egységes narratívát látunk, a kezdő fisz-mollból annak párhuzamos hangnemébe, A-dúrba érkezik a darab. A fisz-moll komor, sötét hangnem, amely *A kékszakállú herceg vára* operára (is) utal. (Az utalás itt hangulati elem, nem zenei vagy irodalmi tematika.) A záró A-dúr viszont fényes, vidám hangnem, amely feloldja a korábbi feszültségeket. A hangszerelés a romantikus szimbólumokat eleveníti fel, így a hegedű a vágynak, a trombita a harcot, a kürt a lendületet jelképezi.

A helység kalapácsa parodisztikus jellegét emeli ki, hogy az alig félórás daljáték tizenennyolc tételből áll, így egy átlagosan két percig, ha tart. Szintén a paródia eleme, hogy a cselekmény apró mozzanatait, amelyeket már Petőfi is túlozva ábrázolt, a zenében nagy hullámokat vetnek. Az opera bár nem alkalmaz visszatérő motívumokat, de néhány gesztus több helyzetben is elhangzik, így teremt belső összefüggést. A szerkezetet erősíti a szöveg, amely bár külsőddleges keret, ám alkalmas a zenei frázisok egyben tartására. A legerősebb dramaturgiai eszköz azonban a derű. Tóth Petőfivel nevet a zenetörténeten, a kortársain és önmagán. Minden tételben elrejt idézetet és kvázi-idézetet. Stílusparódiát ír például fúgára (No. 1, *Ámen-fúga*, No. 3, *Hortyogó-fúga*), korálra (No. 4) és keringőre (No. 8, *Erzsók asszony jellemzése*). Az idézetek közül kiemelkedik a *Les Preludes* szignálja (No. 12), a *Budavári Te Deum* fanfárja (No. 14) és a *Klapka-induló* (No. 16, *Verekezés szcénája*). A számos álidézet, illetve rájátszás közül emlékeztet a Verdi-hommage (No. 11, *Air*), a Muszorgszkij-allúzió (No. 7, *Hajnal a falu felett*) vagy a Puccini-imitáció (No. 15). Több ponton is csattan az ostor a Kodály-kórusok olykor kiszámított fordulatain (például a kvartugrások témakezdetek). A duhaj hangulata miatt viszont az idézetjáték csúcspontjának a No. 9 (*Kocma*) jelenetet tekinthetjük, ahol a magyar népzene és verbunkos elemeket előbb Boban Marković (Бобан Марковић, 1964) szerbiai roma fúvószenész stílusában játssza újra, majd a *Kállai kettős* fináléjával (*Nem vagyok én senkinek sem adósa*) ötvözi.

A vígjátékok és paródiák tehertétele az, hogy vajon másodsorra is hatnak-e, ám *A helység kalapácsa* nemhogy hatásos marad második hallgatásra, de még sokkal többet fed fel rejtett tartalmából. A mű utóéletére az egyetlen veszélyt éppen felszabadult derűje jelenti, ugyanis hatásossága miatt több műkedvelő vagy félprofi kórus próbálja előadni (hasonlóan Vujicsics Tihamér *Éjféli operabemutatójához*), ám a megvalósításához tökéletes énektudás szükséges. Szerencsére az ősbemutatón (2010. január 17., Debreceni Szimfonikus Zenekar, Kodály Kórus, Kocsár Balázs, MŰPA) és az első hivatalos felvételen (Hungaroton, 2011) hivatásos előadók magas színvonalon szólaltatták meg.

*

⁵¹ TÓTH Péter: *A helység kalapácsa*. Koncert kórusopera, szerzői kézirat, 2009
Köszönöm a szerzőnek, hogy a partitúrát a rendelkezésemre bocsátotta.

⁵² PÉTERFI NAGY László: „Opera, ahol nincsenek szolista...” Interjú TÓTH Péter zeneszerzővel, akinek „A helység kalapácsa” című „kórusoperáját” január 17-én mutatják be a Művészetek Palotájában = Operaportal.hu <https://operaportal.hu/interjuk/item/39203-opera-ahol-nincsenek-szolistak>

Tóth Péter:
A helység
kalapácsa,
a Kocsma-
jelenet kezdete

No. 9 Kocsma

365 Allegro molto $\text{♩} = 82$

Bsn. 2 f simile

Timp. f $F\sharp - G - H - E$

No. 9 Kocsma

365 Allegro molto $\text{♩} = 82$

S

A f $I - de jár a fa-lu né-pe nagy-mér-ték-ben vi-ga-doz-ni, I - de jár a cim-bal-mos a$

T

B f $I - de jár a fa-lu né-pe nagy-mér-ték-ben vi-ga-doz-ni, I - de jár a cim-bal-mos a$

Vln. I f

Vln. II f

Vla. f mf

Vc. f simile mf

Cb. f simile mf

Nincs új a nap alatt – Petőfit, miként Aranyt, Adyt vagy József Attilát az adott korszak elvárásai mentén írták újra a zeneszerzők. A politikai elvárások újabb és újabb szimbólumot társítottak hozzá, a nagyközönség magánélet iránti érdeklődése pedig egyre giccsesebb programot inspirált. Hubay Jenő őszinte megrendüléssel vetette papírra oratorikus szimfóniáját Petőfi álarcában Trianonról. Hogy ma miként értékelnénk, sokban függ attól, ahogy a közéleti jelképekhez viszonyulunk, és ahogy a késő romantikus-szecessziós zenei világot befogadjuk. Szabó Ferenc egy sosem volt dicsőségnek kívánt emlékművet állítani, és nyilvánvaló melodikus erőnei ellenére sem sikerült ezért maradandó művet létrehoznia. Petrovics Emil viszont a kettős beszédmód alkalmazásával erős gesztust tett az

őszinte emlékezésre, más kérdés, hogy zenei megoldását saját kortársai – a kritikusokat leszámítva – nem fogadták el. Petőfi szerelmi költészetében Dragony Tímea a modern párkapcsolatot fedezi fel, Dubrovay László pedig a játékos kétértelműséget. Mindketten hiteles zenei világot teremtenek, és azáltal lehetőséget adnak az emlékezésre (a hűségre és a vágyra). Végül azt is láttuk, ahogy megszületett a kötelező elvárásokra rámutató és azokat kigúnyoló mű, Tóth Péter operaparódiája. Az ő fricskája mögött azonban komoly emlékezés húzódik meg mind a hangnemi koncepció, dallam, mind a zenetörténeti slágerek révén. Így Petőfit újraírva még mindig emlékezzünk rá, azaz művelődésünk megőrzi őt örök emlékeztében.

„hiszem a test feltámadását”

Élmény és befejezettség Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton* című versének keletkezéstörténetében

Az *Ekhnáton* című, hét részből álló hosszúvers a Nemes Nagy Ágnes-líra egyik leggazdagabb recepcióval rendelkező alkotása, de ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy ne lennének még szempontok tárgyalásához. A 2016-os összegyűjtött versek például ehhez a szakirodalomhoz olyan, korábban fel nem tárt filológiai adalékokkal, illetve abból következő tartalmi következtetésekkel is szolgálnak, amelyek lehetővé teszik, hogy értelmezése a keletkezés felől is kibővídjön.¹

Az életmű egyes darabjainak – akár eljutottak a befejezéséig és az első közlésig, akár a hagyatékban maradtak töredékként – a sorrendje legfeljebb a folyóiratok közlései nyomán követhető, mivel a kötetek mind válogatott és szerkesztett, azaz a keletkezés időrendjét másodlagossá tevő anyagot tartalmaznak. Nemes Nagy Ágnes ráadásul *A lovak és az angyalok* első kiadásától kezdve visszaemelte az előző kötetek anyagát is, *A Föld emlékeiben* végleges szerzői kanonizációval látva el az addigi életművet.² (Persze a kiadás évében ezt a véglegességet még nem lehetett tudni.) Ebben a gyűjteményes kötetben az *Ekhnáton* a *Napforduló* harmadik ciklusaként olvasható, a három ciklus együttes datálása 1957 és 1969 közötti, de ez csak a kötet alcímeként, a tartalomban olvasható, az egyes versek végén nincs pontosítás. Tekintettel azonban arra, hogy maga a *Napforduló* kötet 1967-ben jelent meg, s már abban szerepel természetesen az egész *Ekhnáton*-ciklus, a két évvel későbbi záróév valószínűleg az utólagos szerkesztés következménye, s nem terjed ki a tárgyalt versre.³ További pontosításra ad lehetőséget, hogy az *Ekhnáton* jegyzeteiből megjelent a *Kortárs* 1964-es évfolyamában,⁴ az *Ekhnáton az égből* és az *Ekhnáton éjszakája* pedig az *Élet és Irodalom* 1966-os évfolyamában.⁵ Ugyancsak ebben az évfolyamban látott napvilágot a ciklus három rövidverse is,⁶ egye-



dül *A csak-jó* címűnek nincs folyóiratbeli megjelenése. Ez is azt támasztja alá, hogy 1967-re már mind a hét vers megszületett. Az 1957 és 1969 közötti kötetdatálás először a *Között* című kötetben tűnik fel, s később ez öröklődött tovább. Ferencz Győző a kézirati hagyaték alapján – bár főszövegében követi a Nemes Nagy Ágnes által véglegesített 1957 és 1969 közötti időtartamot – a ciklus jegyzeteiben az 1961 és 1966 közötti évekre szűkíti a datálást, és az *Ekhnáton éjszakája*, illetve az *Ekhnáton az égből* című versek kéziratai alapján olyan variációkat is közöl, amelyek nem kerültek bele a végleges változatba.⁷

A ciklus egyik verséről, illetve az egész ciklusról, a keletkezés körülményeiről Nemes Nagy Ágnes Lator László-

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

¹ NEMES NAGY Ágnes: *Összegyűjtött versek*. Szerk. FERENCZ Győző, Bp., Jelenkor, 2016, 782. [1.]

² Persze azt nem lehet tudni, hogy amennyiben az élet nem zárul le a kötet megjelenése után hamarosan, merre, hogyan folytatódott volna az életmű.

³ *A lovak és angyalok* című kötetben is a *Napforduló* évszámai: 1957–1967.

⁴ NEMES NAGY Ágnes: *Ekhnáton jegyzeteiből* = *Kortárs*, 1964, 12. sz., 1921.

⁵ NEMES NAGY Ágnes: *Ekhnáton az égből* = *Élet és Irodalom*, 1966, 19. sz., 5.; Uő: *Ekhnáton éjszakája* = *Élet és Irodalom*, 1966, 52. sz., 7.

⁶ Az *Amikor*, *A tárgyak*, *A tárgy fölött* – NEMES NAGY Ágnes új versei gyűjtőcím alatt – *A formátlan* és a *Szél* című versek kíséretében = *Élet és Irodalom*, 1966, 43. sz., 5.

⁷ NEMES NAGY: i. m. (2016), 616–619.

val folytatott beszélgetése közben árult el fontos ismereteket.⁸ Mivel a vers megértése erősen kontextusfüggő, ezek a szerzői magyarázatok segítséget nyújtanak a helyszínek, az idő azonosításában, valamint adalékkal szolgálnak a vers beszélője és a cím által megszólított történelmi személy kapcsolatának felfedezéséhez, azaz a kulturális, történelmi és lélektani összefüggések rögzítéséhez. Erre szükség is van, mivel az *Ekhnáton* erősen be van ágyazva az életműbe is, s apró szövegfoszlányok érzékeltetik az összefüggéseket.

„A fáraó figurája, amilyen sokrétű, filozófiai, vallási, művészi, társadalmi izgalmakkal teli figura, egyszerre csak aktuálissá vált számomra. Akkor, amikor egyéb oldalról valami módon szembekerültem néhány olyan kérdéssel, amilyennel minden ember szembekerül élete folyamán. A halál, a maradandóság, az emberi esendőség kérdései ezek, vagy hogy miképpen lehet élni nehéz körülmények között, szellemi, erkölcsi erőfeszítéssel – tehát az úgynevezett alapvető filozófiai kérdések. Úgy éreztem, hogy az *Ekhnáton*-figura alkalmas arra, hogy magára vegye a XX. századi embernek ezt a nagyon sokrétű és nagyon nehezen meghatározható vagy pontosan meg nem válaszolható problematikáját, amit úgy is nevezhetünk, hogy metafizikátlan metafizika.”

Közbevetőleg meg kell jegyezni, hogy az eredetileg 1980-ban megjelent beszélgetésben természetesen nem lehetett, nem volt tanácsos az eredeti kiváló élményt teljes részletességgel tematizálni, legfeljebb a közös, de elhallgatott tudásra hivatkozni; az 1956-os tapasztalat helyett ezért olvasható csupán annyi, hogy „...mindenki, aki átment azon a háborún (ebbe maga is beletartozik, és nagyon jól tudja, hogy miről van szó), az sohasem lesz többé ugyanaz, mint a háború előtt volt.”⁹ Az 1991. évi második *Újhold-Évkönyv*-ben olvasható Nemes Nagy Ágnes *Négyen – 1956-ban* című visszaemlékezése (utolsó, életében megjelent írásként), amely egyértelművé tette, hogy a versbeli tankok mögött nemcsak 1945, hanem 1956 tapasztalatai is felfedezhetők.¹⁰ Sőt, e visszaemlékezés alapján a szó-

veghiányt jelző kipontozás előtti strófa által megörökített esemény – a Várfook utcai legurulás a forradalom alatt a Moszkva térre – a forrás ismeretében világosan azonosítható.¹¹ Nem beszélve arról, hogy a *Flotta* című vers,¹² amely az 1995-ös összegyűjtött versekben jelent meg először, és amelyet Lengyel Balázs 1957-re datált, egyértelműen 1956-os emlékeket foglal magába, kimondottan is kötve azt a Kékgolyó utca 2./A második emeletéhez, amely az említett emlékezésnek is központi helye, a következő befejezéssel: „S zúg, zúg, zúg teljes éjszakán / a tank-sor lent a Vérmezőn: / csitíthatatlan óceán.” Mindez megerősíti, hogy az *Ekhnáton* tankjai távolról kapcsolatban állhatnak ugyan 1945-tel, de egészen biztosan 1956-tal.

Az eddigiek alapján a vers keletkezését valahogy így lehet valószínűsíteni. Az 1957-ben megjelent *Szárazvillám* kettős visszatérést hozott, egyfelől lezárta a korábbi bizonytalan éveket, másfelől lehetőséget teremtett az addigi életmű felmérésére, a folytatás definiálására. A belpolitikai változást, amely megszüntette ugyan az elviselhetetlent, de nem hozta létre a vállalhatót, magánéleti nehézségek kísérték, mindaz, amit Nemes Nagy Ágnes az idézett részletben áttételesen említett: az egzisztencia kihívásai és kényszerei.¹³ Feltehető, hogy a közvetlen veszély elmúlásával, a régi-új világ feltámadásával a legerősebb élmények találtak először megfogalmazást, amelyre példa a már említett *Flotta* című vers vagy a később *Ekhnáton éjszakája* címet kapó verskezdemény 1–3., 5., 7–8. versszakai, azaz a töredékjelzés előtti,¹⁴ tipográfiai ki nem emelt sorok.¹⁵ A kihagyás feltüntetése lehet külső vagy belső, öncenzúra jele: utalhat arra, hogy az emlékezés nem folytatható, mert a hatalom retorziója valóságos veszély, s megírt, de megsemmisített sorok álltak a helyén, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy valamilyen belső oka van az elhallgatásnak¹⁶ – például az élmény elhalása vagy nyelvi befejezhetetlensége. Esetleg a kiváló élményben közös személyek védelme is. Ebbe az első, az 1956. november 2. és 4. közötti időszakot is felidéző, még töredék státuszú versbe illeszkedik két kurzív versszak, ugyancsak töredékek. Az

⁸ *Ekhnáton éjszakája*. LATOR László beszélgetése NEMES NAGY Ágnessel = NEMES NAGY Ágnes: *Az élők mértana. Prózaí írások 1–2.* Szerk. HONTI Mária, Bp., Osiris, 2004, 2., 394. (A beszélgetés szövege először 1980-ban, a *Jelenkor*-ban jelent meg.)

⁹ Uo., 395. Egy évvel később Széll Margitnak is megerősítette élményként a II. világháborút. Uo., 414.

¹⁰ *Négyen – 1956-ban*. Uo., 173–174.

¹¹ Uo., 176–177.

¹² NEMES NAGY: i. m. (2016), 355., 668. Az összegyűjtött versekben 1966 előttként datált *Között* című vers is tartalmaz az *Ekhnáton éjszakájával* rokon sorokat: „Között. Kő. Tanknyomok. / Egy sáv fekete nád a pusztá-szélén,” Uo., 92., 606–607.

¹³ A háborús belövés után Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs a Mészöly házaspárhoz költözött a Városmajor utcába – Basch Lóránt világlába. Az orosz csapatok novemberi visszatérése után, amikor a bu-

dapesti harcok alábbhagytak, visszaköltöztek. Lengyel Balázst 1957. január 19-én letartóztatták, de még ugyanabban az évben szabadult. Azonban magánéletük hamarosan zátonyra futott, 1958-ban az együttélést hivatalosan felbontották.

¹⁴ BUDA Attila: *A töredék fogalmáról. Babits Mihály 1911–1915 közötti verstöredékei* = „Salakos szesz, tölcserrel és szűrőpapírral.” *Tanulmányok a Babits kritikai kiadások filológiai és textológiai kérdéseiről*. Szerk. KELEVÉZ Ágnes, MÁTYUS Norbert, SZÉNÁSI Zoltán, Bp., Ráció, 2022, 137–177.

¹⁵ Sajnos az egyes kiadásokban a kiemelések – a kurzív és álló betűs sorok – nem következetesek, pontosabban felcserélődnek, s nem lehet tudni, hogy ez mennyiben a szerzői intenciót vagy a kötet szerkesztői elgondolást követi.

¹⁶ Például a közös élmény résztvevőnek eltitkolása.



első egy fogódzó nélküli megtisztulási rítusnak látszik, a második a régi kertet idézi, utolsó két sora pedig ez: „bár volnál olyan kicsiny szerelmem / mint egy isten az ostyán”. A régi kert a (mai néven) Bartók Béla út 28. szám (II. épület, földszint 2.) belső udvara, ahol Nemes Nagy Ágnes házassága előtt szüleivel lakott.¹⁷ Az utolsó sorok, illetve a kiemelt, 6. strófa pedig formai és tartalmi rokonságban áll két másik, hasonló rövidverssel: az egyik az 1946. november 11-i datálású *Milyen hát?* – „tömör vagy és végte-

len / mint az úr az ostyán”, a másik pedig ennek párverse, a *Hova szálltál*, amelynek a keletkezésére Ferencz Győző az 1955 és 1958 közötti éveket valószínűsíti, ebben ezekkel a sorokkal: „Hova szálltál szerelem [...] Tömör voltál s végtelen / Mint az Úr az ostyán”.

Az *Összegyűjtött versek* textológiai jegyzeteiből úgy látszik,¹⁸ hogy 1960-ból fennmaradt az *Ekhnáton az égben* egy még cím nélküli, de utolsó szakaszában a megjelenttel szemben jelentős eltérést tartalmazó kézírata, illetve a kö-

Nemes Nagy Ágnes
budapesti
otthonában,
1964,
© fortepan,
adományozó:
Hunyady József

¹⁷ A kertet nagyon szépen és meghatottan írja le, lakásukkal együtt. *Barna, világoskék.* KABDEBÓ Lóránt *interjúja* = NEMES NAGY: *i. m.* (2004), 2., 285–286. (A beszélgetés 1986-ban hangzott el a Magyar Rádióban.)

¹⁸ A 2016-os gyűjteményes kötet a nyomtatásban megjelent versek mellett a jelenleg magánygyűjteményben lévő hagyatéokra, illetve a Petőfi Irodalmi Múzeum kézírataira épül. Mivel a hagyatéknak nem publikus, az összegyűjtött versek jegyzeteiben olvasható variánsok sem vethe-

vetkező évből az *Ekhnáton jegyzeteiből* teljes, valamint az *Ekhnáton éjszakájának* ugyancsak teljes, de második részében variációs, címmel ellátott kézírata. Utóbbinak

ezen a kiadáson alapuló párhuzamos szövegekölése a következő:

Ekhnáton éjszakája

[...]

Hadd mondjam el egy éjszakámat

lógott a vállán, mint a zsák,
s az tenyerével támasztotta farát

Vigyázz, vigyázz!
Lábam előtt esett el,
nyakában láthattam a tört,
valahogy zörgött, mikor elesett,
mert egy csatorna-rácsra dőlt.

Barátom!
Beledögöltél és micsoda ágyon
egy zörrenő csatornarácson,
véred a szennyvizekbe hull.
Ó visszahozhatatlan tisztaságom!
Milyen szerencse,
hogyan a matróz ágyba vitte,
s szorítja most szerelmem csipejét.
Nem éri kés.

Az első kést vállamba kaptam.

Ekhnáton éjszakája

[...]

Egy mellvéden vetette át magát
a többivel együtt,
együtt, meredeken gurultak,
darabosan, zökkenve hulltak,
fent sorozatok még, ők egymáson át,
mint egy hegyomlás.

Köd volt, amikor újra látni kezdett.
A vízparton feküdt. A nád.
Mellette másik test is az iszapban,
oly hűvösen nyújtózva, oly hanyatt,
mintha külön hó hullott volna rá.
Fölkelt mellőle. Egyetlen mozdulattal
emelkedett föl, mint a füst,
mellőle, vagy belőle fölkelt,
s oly áttetsző volt, amikor feküdt.
Fölkelt, feküdt, egyetlen mozdulattal.

És vitte akkor is, mikor elindult.
Homályosan, a testet vitte még.
Elnyúlt ködök vízszintesében
ment,
jobbkezevel tartva balkezét.

tők össze pontosan a megjelent szövegekkel. Időrendjük, evvel a bizonytalansággal, így állítható össze: (1) 1960 – [cím nélkül?, később *Ekhnáton az égben*] (az utolsó szakasz jelentős variáció, 3. kéziratot fűzet); (2) 1961 – *Ekhnáton jegyzeteiből* (teljes, 4. kéziratot fűzet); (3) 1961 – *Ekhnáton éjszakája* (teljes, második része szövegváltozat, címmel ellátott, 4. kéziratot fűzet); (4) 1961 – *Amikor* (4. kéziratot fűzet); (5) 1966 előtt – *Ekhnáton éjszakája* (teljes, a hatodik szakasz javított, 4. kéziratot fűzet); (6) [datálás nélkül] – *Ekhnáton éjszakája* (PIM V. 2184/4., javított); (7) 1966 előtt – *A csak-jó* (6. kéziratot

fűzet); (8) 1966 előtt – *Ekhnáton az égben* (a második versszak variáció, 6. kéziratot fűzet); (9) 1966 előtt – *A tárgyak* (PIM V. 5866/8., tisztázott); (10) 1966 előtt – *A tárgy fölött* (PIM V. 5866/8., tisztázott); (11) 1966. június 9. – *Ekhnáton az égben* (PIM V. 5866/24., tisztázott). A Petőfi Irodalmi Múzeum kézírattárában található egy némiképp talányos kézirat, jelzete PIM V. 2184/4., amely az *Ekhnáton éjszakája* címet viseli, a vers azonban a *Mint aki* című, s az *Énekhanga*-ciklusban olvasható.

Bal oldalon a jegyzetekben közölt, korábbi változat, fogalmazvány,¹⁹ jobb oldalon a végleges változat olvasható.²⁰ A fogalmazvány a teljes szöveg ismeretének hiányában csak hozzávetőlegesen értelmezhető, de az látszik, hogy a vers beszélőjének egyes szám első személye közelebb áll a címben említett név megszólal[tat]ásához, azaz a vers beszélője maga a fáraó. (Feltételezhetően a hiányzó első rész, talán a kurzív versszakokkal együtt azonos a végleges változattal.) A jobb oldali, először az *Élet és Irodalom*-ban megjelent tisztázott beszélője azonban mind az általa felidézett történethez, mind a címben megnevezett személyhez távolítással, elbeszélőként, egyes szám harmadik személyben tekint.

Vagyis az egyiptomi fáraó valamikor az első, 1956-os élmény elhalkulása után, 1960–1961 fordulóján kerülhetett előtérbe, akkor, amikor a *Napforduló* kötet *Közt* és *Énekhangra* című ciklusainak versei is íródtak. Rá kellett ekkor találni a beszélő pozíciójára is. A hét részből összetevődő hosszúvers kurzív részei – *Ekhnáton jegyzeteiből*, az *Ekhnáton éjszakája* két betétverse, az *Amikor*, *A csak-jó*, *A tárgyak* és *A tárgy fölött* – E/1.-ben állnak, ezek a vers beszélőjének személyes mondatai, míg az *Ekhnáton éjszakája* többi strófájának E/3.-ra hangolt sorai, valamint az *Ekhnáton az égben* személytelensége egyértelmű eltávolítás. Ennek következménye az előbb ismertetett változtatás is az *Ekhnáton éjszakájában*, illetve a kurzív rövidversek kiválasztása és beillesztése az egy időben keletkezett hasonlóak közül. Ezt támasztja alá, hogy az *Amikor*, *A tárgyak* és *A tárgy fölött* című versekkel együtt jelent meg például *A formátlan* és a *Szél* című vers is, ahogy már volt róla szó, és a közlésben nincs jelölve, hogy az első három az *Ekhnáton*-ciklus része lenne, azaz a Lator Lászlóval folytatott beszélgetésben jelzett kettős készítés, dupla

szembenezés párosulva a megírással-szerkesztéssel folyamatosan jelen volt. Hiszen a három, a fáraóra való rátalálás után a névvel azonosított vers mellé, a velük egy időben keletkezett rövidversek közül mások is belekerülhettek volna a véglegesített változatba a metafizikátlan metafizika megnyilvánulásaként. Ezt támasztja alá a Ferencz Győző által közölt két szövegváltozat is, amely a jelzett töredékesség előtt kezdődik, de befejezésében másfelé folytatódik, mint a végleges változat – vagyis más emlék van mögötte, s talán még az Ekhnátonra-találás időpontja előtti gondolatot tartalmaz.

Nemes Nagy Ágnes más versei, későbbi írásai nyomán megállapítható, hogy egész kis egyiptomi mitológia épült ki benne. Ügyvéd nagyapjáról, aki „Egyiptomban barangolt”, több versében is megemlékezett, ezek az *Őseimhez*, a *Gyerekkorom*, de *Alázat* című verséből is kiderül érintettsége: „Indulnék tovább / Egyiptomba fürödni, vagy gyerekeknek”. Ugyanerről mesélt Kabdebó Lórántnak is 1981-ben, *Látkép gesztenyével* című beszélgetésében.²¹ Máshol arra emlékezett, hogy az első inspirációt nagyapja egyik könyvéből, Mahler Ede *Az ókori Egyiptom* című munkájából kapta. Az aktualitást nyert kulturális tényező segített az *Ekhnáton jegyzeteiből* megírásában, az *Ekhnáton éjszakája* befejezésében, az *Ekhnáton az égben* véglegesítésében és a velük egy gondolatkörből való rövidversek egységgé szerkesztésében. De 1961 és 1964, illetve 1966 között így is eltelt három-öt év, ami alatt a gondolat érett még, a nyelvi megjelenés formálódott tovább. S talán nem túlzás azt feltételezni, hogy a vers némiképp váratlan zárósortában a lírai én nem csupán 1956 (és a világháború) halottaira, nem is kizárólag az ókori fáraóra, hanem saját versének keletkezéstörténetére is gondolt: hiszem a (vers)test feltámadását!

¹⁹ NEMES NAGY: i. m. (2016), 617.

²⁰ Uo., 126–127.

²¹ NEMES NAGY: i. m. (2004), 2., 189–252.

A transzkulturalitás iskolapéldája

A kolozsvári háromnyelvű *Echinox* című diáklap 1980/3–4–5. száma

Az 1968 végén Kolozsváron, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem védnöksége alatt indult *Echinox* folyóirat alapítását csupa párhuzamos történet övezi. A román és magyar diákok egymástól teljesen független igyekezete, hogy saját lapot alapítsanak, ami az egyetem vezetésének abbéli törekvésével találkozott, hogy a kolozsvári egyetem diákjainak egyetlen közös lapban valósuljon meg a kérése, ráadásul a román és magyar oldalak mellett nagyvonalúnak tűnő gesztussal helyet adtak itt a németeknek is, akik viszont semmiféle igényt nem támasztottak lapindításra. Ezt a nagy összeborulást tehát senki nem kérte: a románok az *Echinox* irodalmi kör továbbgondolásaként egy azonos nevű román lapot kérvényeztek, a magyarok pedig *Új Hajtás* néven egy különálló magyar lapot – a felülről jövő, háromnyelvű lapindításról szóló utasítás, mint ahogy azt az idő beigazolta, nem egyéb célt szolgált, mint a jobb ellenőrizhetőség reményét, illetve a lapnak később propagandacélokra való felhasználását, nem utolsósorban a Nyugatnak szóló képmutatást. Az évek során azonban az is bebizonyosodott, hogy a hatalomnak mindezt nem sikerült olyan mértékben megvalósítania, mint más lapok vagy intézmények esetében. Ennek okait további tanulmányaimban kutatom.

„Hogy mennyire diktatórikus eszközökkel indították az *Echinox*ot, az abból is kiderült, hogy a rektorátus által kinevezett főszerkesztő, Eugen Uricaru, mielőtt Ágoston Vilmosékra csukta volna az ajtót, kijelentette: »vagy aláíratok, hogy mind tagjai lesztek az *Echinox*nak, vagy addig nem mentek ki innen» – emlékezik vissza Cseke Péter.¹ A háromnyelvűséget tehát a kezdet kezdetén nem lehetőségként, hanem a lehetőség hiányaként élték meg a diákok, főként a román és magyar egyetemisták. Rostás Zoltán, akit felkérték, hogy legyen a lap főszerkesztő-helyettese, tanácsalanságában felkereste Jordáky Lajost, a segítségét kérve. Ezt a választ kapta tőle: „...a magyarságnak ezer éve ez a drámája: vagy mindent, vagy semmit. Ez egy baromság. Ha adnak neked egy – mutatta a tenyerét – egy ennyi felületet, fogadd el, aztán te dönts el, te harcold ki, hogy abban milyen minőségű szöveg jelenjen meg.”²

1968 végén aztán elindult a lap, és mindhárom szerkesztőség tagjai csakhamar rájöttek: a lehetőséget maximálisan ki kell használni. Így tett a magyar és német szerkesztők többsége is, akik a „tenyérnyi” helyet igyekeztek tartalommal megtölteni, hogy ezáltal az olvasó átfogó képet kapjon – elsősorban – az irodalmi történekekről.

A párhuzamos történetek nemcsak a lapindulást jellemzik: a román, magyar és német oldalak meglehetősen nagy része egymástól függetlenül áll össze, „szerkesztődik”, ám léteznek olyan sikeres próbálkozások is, amelyek ezeket az oldalakat találkoztatják. Ez a tendencia egyes különálló számok mellett elsősorban a tematikus, összevont, illetve a jubileumi számok esetében tapasztalható, főként azon próbálkozásoknak köszönhetően, amelyek egy nemzetiség irodalmát mutatják be más nyelvű oldalakon, tanulmányok, kritikák, recenziók, valamint a művek fordítása által.

Kutatásaim a háromnyelvű *Echinox* első két évtizedére irányulnak (érdeklődésemnek köszönhetően a romániai német irodalmat helyezve a középpontba), e két évtizednek pedig pontosan a közepén, 1980 derekán jelent meg a március–április–május felölélő 3–4–5. szám. Ez egyedülálló az *Echinox* történetében: szinte a teljes anyag, azaz a harminchatból közel harmincnégy oldal azt a célt szolgálja, hogy saját oldalon betekintést nyújtson a másik nemzetiség irodalmába, filozófiai gondolkodásába. Végiglapozva csakhamar világossá válik, hogy a szerkesztők nemcsak ad hoc módon közölnek szövegeket (mint egy-egy „szimpla” lapszám esetében), hanem jól kigondolt koncepció áll e szám mögött, és a szépirodalmon kívül tanulmányok, könyvismertetések, interjúk szolgálják ezt a célt. A román oldalak bővelkednek magyar és német nyelvű szövegekben, amelyek átfogó képet adnak a 60-as és a 70-es évek történéseiről. Hiányosságnak tartom azonban a magyar–német kultúrtranszfert: ezen *Echinox*-számban, más lapszámokkal ellentétben, sem a német oldalak nem foglalkoznak a magyar irodalommal, sem a magyar oldalak a némettel: a németek és a magyarok is kizárólag a román irodalmat igyekeznek ismertetni. De lássuk, mit tartalmaz ez a harminchat oldalas lapszám, amelynek

¹ Idézi MARTOS Gábor: *Marsallbot a háztízakban*. Kolozsvár, Erdélyi Híradó, 1994, 358.

² SZENKOVICS Enikő interjúja ROSTÁS Zoltánnal. Készült 2022 januárjában.

szerkesztőit is meg kell említeni: Ion Pop igazgató, Marian Papahagi főszerkesztő, Ion Vartic főszerkesztő-helyettes, Ion Bucşa lapszámért felelős szerkesztő, Bretter Zoltán magyar oldalakért felelős szerkesztő, Helmut Britz német oldalakért felelős szerkesztő, illetve további szerkesztők: Vasile Musca, Nicolae Băciuţ, Radu Câmpeanu, Eugen Axinte, Silvia Balea, Mircea Benţea, Ionel Bota, Dumitru Chioaru, Mircea Constantin, Cristina Felea, Lőrincz Csaba, Ioan Milea, Ion Mureşan, Marta Petreu, Constantin Săplăcan, Anton Seitz, Gabriela Simuţ, Andrei Zanca-Sofalvi.³ Érdekes adalék, ami egyetlen más lapszámnál sem tapasztalható, hogy e felsorolt nevek mellett, akik „szerkesztőközösség” (Colectivul de redacţie) név alatt futnak, szerkesztőbizottság (Colegiul de redacţie) is szerepel, ennél sokkal több névvel, mégpedig az előző évtizedben az *Echinon*-nál tevékenykedőkével: Georg Aesch, Mircea Baci, Mihai Bărbulescu, Mircea Berceanu, Ştefan Borbély, Bréda Ferenc, Al. Cistelean, Mircea Constantin, Ştefan Damian, I. Maxim Danciu, Nicolae Diaconu, Mihai Dragolea, Egyed Péter, Dinu Flămând, Gaal György, Mircea Ghiţulescu, Ioan Groşan, Const. Hârlav, Emil Hurezeanu, Vicenţiu Iluţiu, Al. Th. Ionescu, Marius Iosif, Valentin Lepădatu, Călin Manilici, Ion Marcoş, Andrei Marga, Ion Mircea, Ion Moldovan, Peter Motzan, Ovidiu Mureşan, Viorel Mureşan, Vasile Muscă, Const. Mutică, Németi Nagy Elisabeta, Németi Rudolf, Nicolae Oprea, Aurel Pantea, Ioan Peianov-Radin, Gh. Perian, Gabriel Petric, Al. Pintescu, Petru Poantă, Virgil Podoabă, Gh. Pogan, Augustin Pop, Horia Pop, Adrian Popescu, Ilie Radu-Nandra, Ionel Reghini, Rostás Zoltán, Marcel Costantin Runcaru, Vasile Sav, Ion Simuţ, Werner Söllner, Virgil Suciu, Szöcs Géza, Aurel Şorobetea, Traian Ştef, George Țăra, Radu G. Țeposu, Ion Urcan, Eugen Uricaru, Al. Vlad, Liviu Zăpârţan.

Üdvözlendő, hogy egy ilyen reprezentatív szám összeállításához az aktuális szerkesztők a régiek segítségét is kéri, és együtt próbálnak átfogó képet nyújtani az egyes irodalmi szegmensekről, miképpen az is, hogy amint a névsorból is kitűnik, a románok, magyarok és németek mindenkorinál nagyobb mértékű összefogásáról, együttműködéséről beszélhetünk.

A vezércikk, amely, mint más kiadványok esetében is, évek óta a kötelező szöveget, a párt irányában teljesített penzumot tartalmazza, és a 80-as években szinte kivétel nélkül Nicolae Ceauşescu elvtárs valamelyik, a kommu-

nizmust éltető beszédére épít, ebben a számban *Pe făgaşul tradiţiilor frăţeşti* (A testvéri hagyományok útján) címet viseli, és akár a többi vezércikk esetében, ez is „Echinon” aláírással jelenik meg – a lap fiatal szerkesztőinek, szerzőinek nagy része nem állt be a sorba, valószínűleg ezért nem adták a nevüket a kötelező, a kommunizmust dicsőítő szövegekhez. Ez a cikk a Romániában együtt élő nemzetiségek barátságát, együtt munkálkodását egy közös cél érdekének: a szocializmus építésének veti alá. A hangzatos szavak, kötelező formulák híven tükrözik a 80-as évek irányvonalát, és felidézik a kor hangulatát, ezért idézek belőle néhány passzust.

„A testvéri együttélés és közös harc gazdag hagyománya hevíti a románok, magyarok, németek és más nemzetiségek törekvéseit, akik gondolatban és tettel egyaránt fáradoztak ezen ország történelmének megingathatatlan alapokra emelésén. Az elmúlt évszázadok számtalan áldozatot hoztak a társadalmi és nemzeti szabadság eszményeinek megvalósításáért, a közös haza javáért hozott áldozatkészségért, és a múlt viharainak forgatagában formát öltött a gyümölcsöző együttműködés, amely ma – a történelem aranykönyvéből forrászó állhatatos méltósággal és felemelő testvéri érzelmekkel – fenntartja a nemzeti építményt. [...] Természetesen nekünk, akik Románia földjén élünk és dolgozunk – románoknak, magyaroknak, németeknek, szerbeknek és más nemzetiségeknek – kötelességünk e valóságoknak és kívánalmaknak minőséget és időtállóságot kölcsönöznünk, hogy mindig a párt főtákará, Nicolae Ceauşescu elvtárs által a kommunisták legfelsőbb fórumának címzett Jelentésében megfogalmazott szellemiség vezéreljen, amelyet »a XII. Kongresszus jelölt ki a feladatok szintjén, nagymértékben hozzájárulva az ember és a társadalom forradalmi átalakulásához, a szocializmus és kommunizmus megteremtéséhez Romániában«.”⁴

Még csupán két „kötelező” írás olvasható a lapban, az arány tehát egészen jónak mondható. Az egyiket, szintén az első oldalon, Vasile Cosmin jegyzi, és *A spune prezent – viitorului* (Jelent mondani – a jövőnek) című beszámolójában a március 9-i, a Nagy Nemzetgyűlésbe, illetve a megyei, municípiumi, városi és községi tanácsokba delegált képviselők választásáról számol be, amelyen a kolozsvári diákok egyöntetűen a pártra és Ceauşescura adták a voksukat – más választási lehetőség, mint tudjuk, nem is létezett. A második oldalon levő cikk Nicolae Ceauşescutól

³ Ekkor még ezres példányszám szerepel a lap utolsó oldalán, 1984-től viszont már háromezer. Ennek magyarázata véleményem szerint, hogy a Román Kommunista Párt a 60-as évek végén intézmények, lapok gáláns gesztusnak tűnő létrehozásával a 70-es években már jól kiépítette azt a hálózatot, amelyet a 80-as években propagandacélokra használhatott. Az eddig ezres példányszám csak addig felelt meg

a szerveknek, amíg „csupán” irodalmat, filozófiát, azaz az eredeti kiadásának megfelelő tartalmait igyekezett közvetíteni az olvasók felé. A propagandaszövegeknek már ennél nagyobb tömegekhez kellett eljutnia, ezért háromszorozták meg a példányszámot.

⁴ Saját fordításom, kiemelés az eredetiben – Sz. E.

A kolozsvári
Echinox
1980/3-4-5.
számának
címodala,
a szerző
tulajdona

echinox

REVISTĂ STUDENȚEASCĂ DE CULTURĂ

ANUL-XII
nr. 3-4-5
Consiliul U.A.S.C.
Universitatea „Babes-Bolyai”
CLUJ-NAPOCA

martie-aprilie-mai, 1980

Pe făgașul tradițiilor frățești

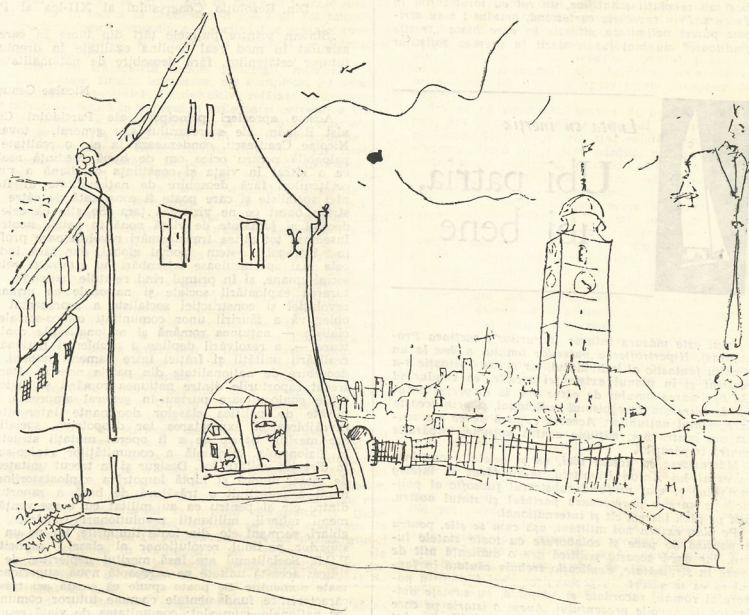
O bogată tradiție de conviețuire frățească și de luptă comună a animat eforturile românilor, maghiarilor, germanilor și ale altor naționalități ce au trădit, deopotrivă cu gândul și faptă, la înălțarea pe temelii neclintite a istoriei acestui pământ. Secolele au cunoscut nenumărate pilde de sacrificii aduse realizării unor mărețe idealuri de libertate socială și națională, ale devotamentului nemărginit pentru binele patriei comune, iar în tumultul furtunilor trecutului s-a încheșat fructuoasă colaborare ce susține astăzi — cu statornică demnitate și înălțătoare sentimente fraterne, izvorite din corăa de aur a istoriei — edificiul național.

De la aceste realități concret-istorice, în abordarea profund democratică a problemei naționale din țara noastră, Partidul Comunist Român, statul nostru socialist au acordat și acordă o deosebită atenție — în documentele programatice și în ansamblul condițiilor oferite de caracterul orânduirii noi — amplului proces de ridicare continuă a calității vieții, întăririi frăției și unității dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare pe drumul făturii destinului luminos al României socialiste. De-a lungul istoriei, din rindul naționalităților conlocuitoare, personalități de marcă s-au înălțat pentru a sluji cu destoinicie literale și artele, creația științifică și tehnică, aducându-și din plin contribuția la dezvoltarea patrimoniului de valori naționale. Astăzi, afirmându-se printr-o largă participare la viața politică, economică și socială a țării, naționalitățile conlocuitoare sînt, deopotrivă cu poporul român, beneficiare ale condițiilor create prin însăși amploarea procesului de dezvoltare a democrației socialiste în România.

În gîndirea social-politică a președintelui României, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, problema a căpătat dimensiunile unei valoroase contribuții românești în ce privește definirea specificului național al statului, coordonatele fundamentale, premisele istorice și diversitatea (ca și concretețea) modalităților de soluționare a problemei naționale de-a lungul unor etape din dezvoltarea țării. O selecție de texte reprezentative conține noul volum apărut la Editura politică în seria „Din gîndirea social-politică a președintelui României” și intitulat semnificativ „Soluționarea problemei naționale în România”, definind de fapt o activitate neobosită, fructuoasă, de peste un deceniu, depusă în înfăptuirea acestui deziderat dintre cele mai complexe, a cărui rezolvare — în concordanță cu realitatea obiectivă, cu necesitatea consolidării unității întregii națiuni pe drumul nou al construcției socialismului și comunismului — face astăzi cinste țării noastre, determinând și o creștere a cotei aprecierilor pe planul vieții externe. Pornind de la adevărul că „Munca înfrățită, prietenia și conviețuirea în armonie și bună înțelegere a poporului român și naționalităților conlocuitoare au caracterizat întotdeauna atitudinea forțelor progresiste din țara noastră” (p. 42), Partidul Comunist Român a căutat să realizeze unor atări preocupări învățaturile istoriei, experiența trecutului, pentru a trasa apoi cîmpul larg de posibilități în abordarea unei linii juste, dovedite aplicării marxismului creator în spațiul românesc, în planul concret al realităților de la noi. Este, fără îndoială, una din marile realizări ale epocii contemporane, România socialistă ocupînd un loc de frunte în rîndul țărilor cărora istoria (trecută și prezentă) le-a oferit spre rezolvare o astfel de problemă. Sub conducerea înțeleaptă a Partidului Comunist, adevăratul catalizator al eforturilor oamenilor muncii români, maghiari, germani, sîrbi și ai altor naționalități, poporul nostru s-a achitat cu cinste și la cel mai înalt nivel de judecată a realității lucrurilor, de pe poziții ce relevă în fapt dezvoltarea impetuoasă a democrației socialiste în toate compartimentele vieții social-politice, economice, culturale-spirituale. Pe coordonatele lichidării exploatare sociale și naționale, apoi ale dezvoltării noi orînduirii, dezvoltării economico-sociale a tuturor zonelor țării, participării la viața politică, la organizarea și conducerea societății, înfiorii vieții spirituale a naționalităților conlocuitoare, înfiorii națiunii noastre socialiste, soluționarea problemei naționale în Republica Socialistă România se înscriseră printre marile deșiderate ale întregii opere de construcție socialistă, un deșiderat pe care, teoretic și practic, generații întregi de luptători pentru cauze general-comune îl gîndiseră, pentru ca astăzi comunistul vizionar dar și practicianul desăvîrșit să-l înfăptuiască. Datorită condițiilor de muncă și viață noi, orizonturile afirmării depline în toate ramurile activităților ce caracterizează cu adevărat construcția acestei noi lumi sînt larg deschise către viitor. Mai mult, așa cum releva odăta secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu „Dezvoltarea construcției socialiste, crearea condițiilor pentru trecerea treptată spre comunism, realizarea unei societăți de superioară civilizație materială și spirituală vor desăvîrși unitatea poporului român și a naționalităților conlocuitoare, încheierea indisolubilă a marilor familii a patriei comune” (p. 43).

Desigur, datoria noastră, a celor ce trăim și muncim pe pământul României — români, maghiari, germani, sîrbi și de alte naționalități — este să conferim acestor adevăruri și deșiderate dimensiunile calității și ale duratei, pentru a ne alina întotdeauna în spiritul celor roșite de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în Raportul prezentat înaltului forum al comunistilor „la înălțimea sarcinilor trasate de Congresul al XII-lea, aducînd o contribuție sporită la transformarea revoluționară a omului și societății, la făturarea socialismului și comunismului în România.”

ECHINOX



Număr ilustrat de SPIRU VERGULESCU

A spune prezent — viitorului

Ce-a de-a doua duminică a lunii martie a cunoscut un remarcabil eveniment politic, cu depline rezonanțe în conștiința tuturor cetățenilor patriei — alegerea de deputați în Marea Adunare Națională și în consiliile populare județene, municipale, orașenești și comunale —, act de implicare dar și de responsabilitate fermă a omului acestui „veac nou” din destinele bîntuierii ale României. Mandatul încredințat a fost garantat nostru în fața viitorului — garantul prefacerilor de azi, dar, mai ales, de mâine. Toate „virtele” țării și-au manifestat cu aceeași responsabilitate fermă, opțiunea în fața urnelor de vot, participînd astfel la „istoria” acestei memorabile zile, într-un spirit de autentic democraticism și urmînd întocmai chemării continuă în Manifestul Frontului Democrației și Unității Socialiste.

Astfel, în preajma primăverii, votul întregii națiuni poartă adînc semnificația unei unanime opțiuni pentru primăvara viitorului. Aleșii națiunii îi vrem, așadar, mesagerii gîndurilor lor și ai împlinirilor noastre, ai gîndurilor spuse răspicat, cu deplină încredere în înfrînșarea lor adevărată; primăvara viitorului a început!

Printre tinerii județului Cluj, studenții „Almei Mater” din municipiul de pe Someș au adăugat votului făturii lor, printr-o unanimă și entuziastă participare, pentru candidații din partea Frontului Democrației și Unității Socialiste. Încă în dimineața zilei de 9 martie, la cele două secții de votare — cea amenajată în incinta cîminetului complexului studențesc Hadeu și aceea de la cîminul XIV — se prezentase o majoritate de alegători studenți — ca pretutindeni, dovedea adevărul depline la politica partidului și statului nostru, a dorinței poporului de a-și impune reprezentanții, dintre cei mai devotați înălțelor idealuri, pentru făturarea și prosperitatea patriei.

Manifestare a democrației socialiste, ziua de 9 martie a fost și momentul desfășurării ample a spiritului de unitate, înțelegere, de entuziasm colectiv. Reprezentanți ai tuturor categoriilor de oameni ai muncii — alegători și aleși —, români, maghiari, germani și de alte naționalități, au spus, prin însăși votul lor, prezent... viitorului! În istoria de azi a României socialiste asemenea zile au semnificația unor simboluri. Iată de ce, socrim noi, ziua de 9 martie, ziua în care națiunea și-a delegat prin vot

aleșii în Marea Adunare Națională, poartă și ea pecetea unui virtual simbol: acela al opțiunii construcțiilor prezentului pentru magistralele împliniri ale viitorului. Așa după cum — la finele lunii martie — re alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în înalta funcție de Președinte al țării, semnifică deplină încredere a cetățenilor țării în cel mai iubit fiu al națiunii, în politica magistrală a Partidului de ridicare pe noi culmi de prosperitate, progres, civilizație a vieții noastre, a României socialiste. Înalta investitură poartă ea însăși pecetea aspirațiilor poporului de a-și „ști” viitorul tocmai prin împlinirea prezentului, de a formula în continuare, cu îndrăzneală și convingere, noi idealuri, prilejuri de fericite izbînzii pe drumul desăvîrșirii construcției socialismului și înaintării spre comunism, cea mai dreaptă și mai umană dintre toate orînduirile sociale. Și prin acest mare act — al re alegerii și reconfirmării tovarășului Nicolae Ceaușescu în binemeritatul rol de cîrmaci al destinelor națiunii și țării întregi — opțiunea prezentului are menirea imprescriptibilă de a se „roși” și (mai ales) asupra viitorului luminos. Împliniri viitoare cu adevărat ne așteaptă! Numai o muncă plină de abnegație și răspundere, numai o responsabilitate fermă în tot ceea ce întreprindem și numai credința neșrămutată în țara națiunii sub oblăduirea și învățămintele Partidului Comunist pot fi cheazăia tuturor victoriilor noastre.

Iar ecoul internațional al re alegerii tovarășului Nicolae Ceaușescu în înalta funcție de Președinte al Republicii Socialiste România, aprecierile pozitive la adresa politicii interne și externe promovate de partidul și statul nostru trebuie, în același timp, să ne bucură, să ne mărească încrederea în forțele și capacitățile noastre, să constituie un impuls pentru viitoare năzuinți.

VASILE COSMIN

származó mottója érdekes, hisz erre a gondolatra épít az egész lapszám – igaz, csak látszólag, mert a szerkesztők mellőzik a politikai életet és célzatot, és csupán a szakmaiságra alapoznak: „A világ azon kevés országa közé tartozunk, ahol valószínűleg biztosítva van az összes nemzeti-ség joga, nemzetiségre való különbségtétel nélkül.”

Ezen penzumok után most már gond nélkül következhetnek azok az írások, amelyek nem a hivatalosan hangoztatott multikulturalitást, hanem a gyakorlatban megvalósított transzkulturalitást szolgálják az egymás irodalmába, kortárs filozófiai gondolkodásába való betekintésre tett kísérletek által. Ennek leghatékonyabb módja az *Echinox* gyakorlata szerint az, ha valamely nemzetiség értékeiről a másik nemzetiség nyelvén írnak. A leggyakoribb variáció pedig ebben a lapszámban nem más, mint hogy magyar és német irodalomról írnak a román oldalakon a legkülönbözőbb műfajokban: a szépirodalmi (vers-, próza-) fordítások, tanulmányok, interjúk, kritikák, recenziók azok a műfajok, amelyek segítségével látteleket igyekeznek nyújtani az adott kortárs irodalomról, ritkábban korábbi irodalmi emlékekről. Ennek fordítottját is tapasztalhatjuk: magyar és német oldalakon román irodalomról olvashatunk ugyanezen műfajokban.

A Welsch által kidolgozott transzkulturáció-fogalom teljes mértékben jellemzi az *Echinox*ot és különösképpen ezt az összevont számot, célja ugyanis a kultúra nem kirekesztő, inkluzív megértése. A transz-, továbbítás jelentésű előtag is erre utal: nem egymásmellettségre, hanem kölcsönhatásra. Nem felületes érintkezésre, hanem a „más”, a „másik” értékeiben való elmélyülésre, amely tudás, mint minden hatás, alakítja a gondolkodásmódot, világlátást. Igaz, amint már említettem, a magyar–német kapcsolatok tá-

volról sem olyan erősek, mint a román–németek. Mentességükre legyen mondva, ha a magyarok nem is foglalkoztak nagymértékben a romániai német irodalommal, azt könnyen el tudták olvasni az állam nyelvén írt román oldalakon. Hasonlóképpen, a németek a román oldalakról is informálódhattak a magyar irodalom történeteiről. Csak épp a transzkulturális gyakorlatok leegzekútásabb példája, a műfordítás nem gyarapodott olyan mértékben a magyar–német, mint a román–német fordítások terén.⁵

A továbbiakban röviden bemutatom e lap tartalmát. Először következzenek a romániai német irodalmi szövegek, illetve az azt ismertető írások. A 2. oldalon Klaus F. Schneider versének román fordítása olvasható *PP peisaj de poezie (vers-tájkép)* címmel, Ion Milea fordításában. A 3., illetve 18. oldalon William Totoknak az Aktionsgruppe Banat bemutatató tanulmánya áll *Textele „Grupului de acțiune” (Az „Akciócsoport” szövegei)* címmel, amelyben szó esik a szerzők indulásáról, csoporttá válásáról, tagjairól, irodalmi elkötelezettségéről – utóbbi számukra, Wagner szavaival élve, a közélet kérdéseire való válaszkereséseket jelenti.⁶ A tiltakozást, disszonanciát, antipozíciót emeli ki mint e csoport a realitással szembeni magatartásának fő jellemzőit, és megjegyzi, hogy fontosnak tartják a műfajok közötti határok eltörlését, továbbá minden irodalmi alkotást szövegnek neveznek. Ez az írás az Akciócsoportról próbál átfogó képet nyújtani a román (és közvetve a magyar) olvasóknak, és ami külön üdvözlendő, hogy belülről láttatja, amennyiben az írói csoportosulás egyik tagja, Totok fogalmazza ezt meg. Ugyanakkor el is gondolkodtat, hogy egyáltalán miként jelenhetett meg ez a szöveg 1980-ban, ezekkel a hangsúlyokkal, az Aktionsgruppéról, amely írói csoportosulás már öt évvel azelőtt,

⁵ A tárgyalt időszakban általában sokkal nagyobb mértékű kíváncsiság mutatkozik magyar részről a romániai német irodalom iránt, mint német részről a magyar irodalom iránt. Ezt a korabeli lapok mellett az antológiák is mutatják: német–magyar fordításokat egybegyűjtő kiadványok léteznek ugyan (például az 1971/2. sz. *Igaz Szó*, amely teljes terjedelmét, 168 oldalt a romániai német irodalomnak szentelte, vagy a *Valaki tüzet kér*; Ferencz László válogatásával és fordításából készült prózaválogatás, Kriterion, 1973; a Ritoók János szerkesztette *Önkihalhatóság. Hét romániai német költő verseiből*, Kolozsvár, Dacia, 1980, *A hamis malvázia. Romániai német elbeszélők antológiája*, Bp., Európa, 1981), de csupán egy magyar–német antológiáról van tudomásom, a Szépfalusi István válogatásában és Sütő András előszavával ellátott *Neue siebenbürgisch-ungarische Lyrik (Új erdélyi magyar költészet)* című, 1974-ben a salzburgi Otto-Müller Kiadónál megjelent kötetéről, amelyben Kányádi Sándor, Székely János, Páskándi Géza, Hervay Gizella, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos, Magyarai Lajos, Király László, Farkas Árpád, Csiki László verseit közlik Eva Haldimann, Paul Kruntorad, Robert Stauffer és Martha Szépfalusi fordításában. Illetve, ha már a háromnyelvűség nálunk: külön figyelmet érdemel a romániai román, magyar és német verseket tartalmazó, 1980-ban a lipcsei Reclam kiadónál Eva Behring szerkesztésében megjelent *Lyrik aus Rumänien (Romániai költészet)* című kötet.

⁶ Az Aktionsgruppe Banat (Bánsági Akciócsoport) 1972-ben alakult. Gyökereit Nagyszentmiklóson kell keresnünk: az ottani líceum irodalomszerető némettanárnője, Dorothea Götz irodalmi kört szervezett, amelyen a környékbéli falvakból származó sváb fiatalok rendszeresen részt vettek. Temesvárra, az egyetemre kerülésüket követően e kilenc fiatal férfi, név szerint: Albert Bohn, Rolf Bossert, Werner Kremm, Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok, Richard Wagner és Ernest Wichner, akik egyrészt az iskolából, másrészt a publikációik révén (a *Neuer Weg*, *Neue Banater Zeitung* és *Neue Literatur* diákoldalaírói) is ismerték egymást, 1972 nyarán beszélgetni kezdtek irodalmi tevékenységeikről, olvasói érdeklődéséről, politikai elképzeléseikről. Ezen első beszélgetések egyikét jelentette meg az 1972. április 2-i *Neue Banater Zeitung* című újság *Am Anfang war das Gespräch. Erstmalige Diskussion junger Autoren (Kezdetben volt a beszélgetés. Fiatal szerzők első eszmecsereje)* címmel, amelyet Eduard Schneider, a kultúrrovat szerkesztője moderált. Mivel azonos célokat vallottak, és rendkívüli szerepet tulajdonítottak az irodalomnak, csoportként akartak fellépni. Nevüket azonban nem ők maguk adták, hanem a nagyszebeni *Die Woche* újság Horst Weber szerkesztőjétől ered, aki az említett *Neue Banater Zeitung*-beli írást recenziálta, és ebben e fiatal sváb írókat már Aktionsgruppe név alatt említette.

1975-ben megszűnt, miután a Securitate a tagok rendszerellenessége okán történt megfigyelésével többüket őrizetbe vette, folyamatosan követte őket, házkutatásokat tartott náluk, könyveket, kéziratokat, leveleket foglalt le.

A 4. oldalon Wolf Aichelburg *Lumina din Umbria* (Az umbriai fény) című első, románul is megjelent kötetét ismerteti (fordította Yvette Davidescu) Emil Hurezeanu, a 7. oldalon pedig Peter Motzan, az *Echinox* első szerkesztője ír Franz Hodjak „félfantasztikus” prózáiról *Textele semifantastice ale lui Franz Hodjak* címmel. Alatta, a témánál maradván, gond nélkül lehetett volna valamelyik rövidprózáját is közölni, azonban ez nem így történt, hanem Hodjaknak egy tavaly elhunyt, kolozsvári neves festőművésznek, Andonis Papadopoulosnak ajánlott verse olvasható *Delfini* (Delfinek) címmel. Mellette könyvkritika áll, Helmut Britz szintén egykori szerkesztő Rolf Bossert Aktionsgruppe-tag *Siebensachen* (Kriterion, 1979) kötetét mutatja be. Szintén Helmut Britz jelentkezik a 9. oldalon, aki Arnold Hauser brassói származású szász íróval, a *Neue Literatur* (közel három évtizedig tevékenykedő) szerkesztőjével beszélget, ennek szövegét románul közli. Alatta pedig Aurel Șorobetea mutatja be szintén román nyelven Peter Motzant, az *Echinox* lap első német szerkesztőjét, akiről többek között azt az érdekes megjegyzést teszi, ami a német és román szerkesztők kapcsolatát illetően a lapból körvonalazódni látszott számomra: Peter Motzant román körökben is nagyon jól ismerik. Motzan itt, akárcsak az 1974/11–12., 1978/10–11–12., az öt éves, illetve tízéves évfordulókra kiadott jubileumi számokban bemutatott szerkesztők, szerzők, „arcot kap”, tehát megjelenik a fényképe is a szöveg mellett. Ugyanígy a Joachim Wittstock is – róla szól a 11., teljes oldal: előbb Peter Motzan beszél róla *Un moralist discret* (Egy diszkrét moralista) címmel, majd Anton Seitz ismerteti *Karusellpolka* (Körhinta-polka) című prózakötetét.

A 13. oldalon több romániai német költő, író is jelentkezik románra fordított vagy románul írt szövegekkel, elsőként Franz Hodjak az *Imaginea* (A kép) és *Iona* (Jónás) című, Ioan Mușlea által románra fordított rövidprózáival, Oskar Walter Cisektől verseket közölnek románul: *Lumină împărtășită* (Közös fény), *Serbare întunecată* (Komor ünneplés) és *Versuri de primăvară* (Tavaszi sorok) címmel. Fordító nincs feltüntetve, de mivel Cisek németül és románul egyaránt írt, arra következtethetünk, hogy ezek a versek románul születtek. Gerhard Ortinau Aktionsgruppe-tagtól is közölnek két verset Ioan Mușlea román fordításában, *Biografie* (Életrajz) és *La un mort important* (Egy fontos halottnál) címmel, mellette Georg Scherg *Die Axtim Haus* (Fejsze a házban) című könyvről írt kritikája áll Marianne Schullerus tollából.

A 15. oldal nagy része Werner Söllnerről szól: Andrei Zanca-Sofalvi a *Mesajul Autentic* (Hiteles üzenet) című

írásában Söllner *Mitteilungen eines Privatmannes* (Egy magánember közleményei) címmel, 1978-ban a Dacia kiadónál megjelent verseskötetét mutatja be, alatta pedig szintén Ioan Mușlea fordításában tőle olvashatunk verset *Spațiul limbii* (Nyelv-tér) címmel. Nem csoda, hogy ekkora terjedelmet szánnak neki, Söllner ugyanis a 70-es években az *Echinox* egyik legaktívabb német szerkesztője, akinek költői, műfordítói munkássága, illetve a román szerkesztőkkel való szakmai kapcsolata is jelentős.

Ugyanezen az oldalon egy M. Schullerus által írt kritikával is találkozhatunk egy igen jelentős kötettről, az Emmerich Reichrath szerkesztette és 1977-ben a Kriterionnál megjelent *Reflexe. Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur* (Tükröződések. Kritikai adalékok a romániai német irodalomhoz) című könyvről, amely egyrészt recenziókat tartalmaz különböző művekről, másrészt irodalomtörténeti tanulmányokat Peter Motzan és Gerhard Csejka tollából. A mai napig az egyik legfontosabb alpműnek számít a 60-as és a 70-es évek romániai német irodalma tárgyában, amelynek második kötete néhány évre rá, 1984-ben jelent meg a kolozsvári Dacia kiadónál, szintén Emmerich Reichrath szerkesztésében. Motzanról, Csejkáról és Reichrathról ennyi évtized távlatából is elmondható, hogy mindhárman teljes munkásságukat a romániai német irodalom kutatásának szentelték.

A 16. oldalon az Aktionsgruppe Banat alapító tagjának, vezéregyenységének, Richard Wagnernek a versei: a *Cursul fatal al vieții unui necunoscut* (Egy ismeretlen életének végzetes folyása) és a *Poezie pentru m.* (Vers m.-nek) olvasható Ioan Mușlea fordításában. Szintén ő ültette át román nyelvre két másik Aktionsgruppe-tag versét: William Totok *O poezie studentescă* (Egy diákvész) és Rolf Bossert *Căminele Grozăveși București* (A bukaresti Grozăvești diákotthonok) című versét, illetve Klaus Hensel *De la fereastra autobusuului. Imagine de noiembrie* (A buszablakból. Novemberi kép) versét a 21. oldalról, és Helmut Britz *Revărsare 1.* (Áradás 1.), Rolf Frieder Marmont *Strig, fiindcă sînt sătul* (Üvöltök, mert elegem van), valamint Helmut Seiler *Șoareci albi* (Fehér egerek) és Anemone Latzina *Privire retrospectivă înspre viitor* (Visszatekintés a jövőbe) versét a 22. oldalról – egytől egyig megkeseredettséget árasztó költemények ezek, amelyek közül Latzina „Viitorul însă nu mai e ce a fost”, azaz „Már a jövő sem a régi” sora a teljes kilátástalanságot vetíti előre – az egyénit (a bő tíz év múlva bekövetkezett öngyilkosságát), illetve a társadalmi szintűt egyaránt.

Visszakanyarodva az Aktionsgruppe Banathoz: nemcsak róluk volt merészség írni 1980-ban, hanem annak tagjaitól is szövegeket közölni, főleg, hogy e fenti szövegek két szerzője, Wagner és Bossert végig, Romániában való tartózkodása végéig a Securitate célkeresztjében állt, és nem mellékesen Bossert 1986-os, Németországba való

távoztása után hat héttel bekövetkezett halála is – a barátai, kollégái szerint – a titkosrendőrségnek „köszönhető”. Tény azonban, hogy a romániai német írók, így az Aktionsgruppe tagjai közül is csak azok kerültek indexre, akik már benyújtották a kivándorlási kérelmüket vagy már távoztak az országból.

Külön kiemelném a 3. oldalon Aurel Șorobetea által jegyzett *Pe limbă și prin limbă* (Nyelven és nyelvvel) esszéjét, amelyben ezt az *Echinox*-számot úgy emlegeti, mint amelyben sikerült újra egyesíteni a nyelveket. Beszél a többi nemzetiséghez fűződő saját szálairól: brassói lévén úgy nőtt fel, hogy a nevelője szász lány volt, az orvosuk zsidó, a magyarokkal pedig Kolozsvárra, az egyetemre való felkerülése után barátkozott össze, számára tehát, más erdélyi, többnyelvű közegekből származó társához hasonlóan, természetes volt a nyitás. Külön említésre méltók azok a gondolatai, amelyek a hatalom által pufogatott hangzatos fogalmakat tartalommal töltik fel: ezek immár nem üres szlogenek, hanem őszinteségről, a más iránti természetes kíváncsiságról, ugyanakkor a fordítás szükségese, hiánypótló voltáról vallanak.

„Most pedig néhány, Petőfi részéről érkező barátomról beszélnék, többé-kevésbé echinoxistákról. Az igazat megvallva, akkor barátkoztam velük, miután már eljöttek az *Echinox*tól. Megkerestem őket, akárcsak a szász barátaimat is, és szorgalmaztam, hogy fordítsunk együtt. Így próbáltam enyhíteni azt a szerencsétlen körülményt, hogy a saját román szavaim által gúzsba kötve nem értem, túl kevésbé értem, úgy, mintha ablakon keresztül beszélnének.”⁷

E lapszám német oldalai, szám szerint három, kizárólag a román irodalommal foglalkoznak: Ion Pop *Neue Möglichkeiten des Gedichts* (A költészet új lehetőségei) címmel a román költészetben a 70-es években bekövetkezett fordulatról ír, a fiatal generáció formai és tartalmi újításairól (23. oldal, fordította Edith Dengel), Ion Marcoș pedig a 70-es generáció prózai újításairól, műfaji váltásáról ad körképet *Moment der Wahrheit* (Az igazság pillanata) cím alatt (a tanulmányt fordította Anton Seitz). Közöttük Virgil Mihai, Viorel Mureșan, Emil Hurezeanu, Ionel Bota, Traian T. Coșovei és Matei Vișniec verseit, illetve Aurel Antonie prózáját olvashatjuk Helmut Britz fordításában. Láthatjuk hát ezeken a német oldalakon is azt a törekvést, hogy a német anyanyelvű olvasóknak is valamelyest átfogó képet igyekeznek nyújtani az elmúlt évek román irodalmi történeteiről, bár a németek általában nagyon jól tudtak románul, és ezen szövegek eredetiben való olvasása sem jelentett volna számukra gondot. A gesztus azonban mindenképp értékelendő, és a kölcsönössé-

get, illetve a beharangozó cikkben hangoztatott testvériség eszméjét keltik életre.

A román oldalak, mint jeleztem, nemcsak az erdélyi szász és a bánági sváb irodalommal foglalkoznak, hanem a magyarral is, és nemcsak irodalommal, hanem filozófiával is. A szándék egyértelmű: általános képet formálni az elmúlt évek magyar irodalmi és filozófiai történeteiről. A tanulmányokat illetően, rögtön a 3. oldalon (illetve folytatásaként a 21. oldalon) Egyed Péter *Poeți și esești* (Költők és esszéírók) című írásában a 70-es évek fiatal kritikusait, filozófiai és irodalmi gondolkodóit sorakoztatja fel,⁸ a 12. oldalon Ágoston Vilmos *Arta și imitația* (Művészet és utánzás) szövegét közlik Maria Mailat fordításában, a 14. oldalon pedig újra a filozófiai gondolkodóké, esszéíróké a terep: Bretter György *În numele a ce?* (Minek a nevében?) címet viselő szövege mellett Ágoston Vilmos, Huszár Vilmos, Molnár Gusztáv, Szilágyi N. Sándor és Tamás Gáspár Miklós munkásságáról olvashatunk rövid ismertetőt, amelyet Bánfi-Mare Géza fordított románra, a 20. oldalon Beke Mihály András ír esszét Kocsis István *Megszámláltatott fák* című drámájáról *În umbra unui paradox* (Egy paradoxon árnyékában) címmel, a 31. oldalon Bréda Ferenc rövid esszéje, a *Chemarea problemei* (A probléma hívása), illetve Molnár Gusztáv *Despre teoria post-critică* (A posztkritikai elméletről) írása (Bánfi-Mare Géza és Lajos Attila fordításában), a 32.-en pedig Király István *Probleme de metodologie filozofică* (Filozófiai metodológiai problémák) tanulmánya áll. A korabeli magyar filozófiai gondolkodást bemutató írások sorát Bretter Zoltán *Trebuie să știi...* (Tudnod kell...) esszéje zárja.

A magyar irodalom román (és közvetve: német) olvasókkal való megismertetését illetően fontos helyet foglal el a *Forrás*-nemzedék, amelyről Viorel Mureșan ír *Generația Forrás* címmel tanulmányt a 6. oldalon, de emellett rövidebb írás olvasható, így például Szilágyi Júlia tollából Szilágyi Domokosról, illetve Józsa Márta tanulmánya *Planuri în nuvelele lui Vári Attila* (Terek Vári Attila novelláiban) a 12. és 15. oldalon. Kritikát ír Ion Bucșa Sütő András három drámájáról *Trei drame* címmel a 4. oldalon, amely mellett nem mellékesen egy erdélyi szász író, Wolf Aichelburg *Lumina din Umbria* (Az umbriai fény) román fordításkötetéről szóló kritikája olvasható Emil Hurezeanu tollából. Itt tehát hármaskapoccsal van dolgunk: magyar művek román kritikája mellett egy német író román fordításáról írt szöveg olvasható. A román–magyar–német irodalom interferenciája ebben a számban tulajdonképpen ezen az egy helyen tapasztalható, mindenütt máshol ugyanis vagy csak román–német, vagy csak román–ma-

⁷ Saját fordításom – Sz. E.

⁸ Így szó esik az idén elhunyt Tamás Gáspár Miklósról, Molnár Gusztávról, Ágoston Vilmosról, Szilágyi N. Sándorról és természetesen

Bretter Györgyről, akinek a munkássága elválaszthatatlan e fiatalok törekvéseitől.

gyar kapcsolat lelhető fel. Még egy kritikát kell megemlítenem: Marosi Péter Mózes Attila *Átmenetek* című, debüt-kötetéről szóló írását *Debutul excelent al unui grafoman afumat* (Egy füstös grafomán kiváló debütje) a 17. oldalon közlik.

Interjú Egyed Péter és Szöcs Géza készít Méliusz Józseffel, amelynek egy teljes oldalt, a 8.-at szánják, a 10. oldalon pedig Szilágyi Domokossal olvasható interjú, mégpedig az utolsó, amelyet halála előtt egy évvel, 1975-ben készített vele Pomogáts Béla (románra fordította Lengyel Ferenc), címe: *Poezie, Muzică, Tradiție* (Vers, zene, hagyomány). Kiváló, ugyanakkor egyedülálló transzkulturális gyakorlat az *Echinox* általam vizsgált két évtizedében egy magyar és egy román akadémikus levélváltása a 34. oldalon: *Cuvînt la aniversarea de 80 ani al acad. E. I. Nyárádi* (A 80 éves Nyárádi E. I. köszöntése) címmel Emil Pop akadémikus ír köszöntőt, amelyre zárójelbe tett, tehát a szerkesztők által adott címmel: *Cuvîntul de răspuns al acad. E. I. Nyárádi* (Nyárádi E. I. válasza) olvasható a köszönetnyilvánítás. Mi lehetne szebb példája ezen *Echinox*-szám vezércikkében megnevezett „testvéri hagyományoknak”, mint két akadémikus barátsága, szakmai kapcsolata és egymás iránti tisztelete?

Szépirodalmat közölnek a következő magyar íróktól, költőktől: verseket az 5., teljes oldalon Szöcs Gézától, Barabás Jutka fordításában, a 6. oldalon Balla Zsófiától Aurel Șorobetea fordításában, illetve Cselényi Bélától, Kőrössi P. Józseftől és Adonyi Nagy Máriától Barabás Jutka fordításában, a 10., teljes egészében neki szánt oldalon Szilágyi Domokostól, amelyek lábjegyzetében az a megjegyzés szerepel, hogy ezen versek román nyelven íródtak; a 18–19. oldalon szintén Szilágyi Domokostól olvashatók részletek *Cartea Bătrînilor* (Öregek könyve) cím alatt, amelyeket Saszet Ágnes ültetett át román nyelvre. Próza csupán Palotás Dezsőtől olvasható románul, a *Șah* (Sakk) című szöveg Barabás Jutka fordításában a 22. oldalon, habár a 70-es évek, mint tudjuk, bővelkedtek prózai, rövidprózai művekben. Egyébiránt a kultúrák egymással való kapcsolatba lépésének jó példája ez az oldal: Palotás szövege Anemone Latzina, Helmut Britz, Rolf Frieder Marmont és Hellmut Seiler német költők Ioan Mușlea által románra fordított verseinek társaságában található – román, magyar, német interakcióról van tehát itt szó.

Most pedig lássuk az előbbiekben vázoltak tükrképét: a román irodalom magyar oldalakon való megjelenítését. Amint a román és német oldalakon is láhattuk, e szám szerkesztői azt a hagyományos módszert választották a másik nemzetiség irodalmába való betekintésre, hogy a szépirodalmi szövegek mellé tanulmányokat kérnek az adott irodalom kiváló ismerőitől. Ennek jegyében, a 26., első magyar oldalon olvasható Ion Pop teljes oldalas tanulmánya Lengyel Ferenc fordításában, aki *A líraiság új jegyei*

cím alatt az „új lírai valóságról”, a 60-as évek végén, a 70-es évek elején a román költészetben bekövetkezett váltásról, a fiatal generáció által művelt líra sajátosságairól ír. Hasonlóképpen körképet kapunk a 70-es évek román prózájáról is: Ion Marcoș *Az igazság mozzanata* című tanulmánya (fordította Székely János) a fiatal román prózaíró-nemzedéket, annak képviselőit, a háborút követő nemzedékek szembeni váltásait, formai jegyeket igyekszik bemutatni. Az összesen öt magyar oldal e két tanulmányon kívül kizárólag román szépirodalom magyar fordításait tartalmazza (s mint megjegyeztem az előbbiekben, németet nem). Még egy recenziót említenék a 35. oldalról, amelyben Csibi Károly románul ismerteti az *Igazság* napilap *Fellegvár* című mellékletét, amelyet egy évig Szöcs Géza szerkesztett, és közel hároméves (1978 és 1981 közötti) működése alatt különböző műfajokban kínált közlési lehetőséget fiatal tollforgatóknak.

Verset közöl Virgil Mihai: *Utasítások leheletem táncosnőjének* (fordította Keszthelyi András) és Traian Coșovei: *Tiszta kézzel* (fordította Lengyel Ferenc) a 27. oldalon, Marta Petreu: *Újabb befejezetlen tézisek Mártáról*, illetve Andrei Zanca-Sofalvi: *Ars Poetica* (fordította Csibi Károly) a 28. oldalon, Mircea Cărtărescu: *Georgica*-ciklus a 29. oldalon (szintén Csibi Károly fordításában), *Barnard doktor anatómiai leckéje* Lengyel Ferenc fordításában a 30. oldalon. Román próza magyar fordítása nem is található ebben a számban, tehát ha a szerkesztők kísérletet is tesznek arra, hogy megrajzolják annak képét, hiányoznak mellőle a primer szövegek. A költészet általában reprezentatívabbnak számít, és amint láttuk, a német és magyar irodalom vonatkozásában is ugyanez a tendencia tapasztalható.

Végezetül álljanak itt e lapszám fordítói, akik több szerzőt fordítottak, és több műfajban is kipróbálhatták magukat, nem ritkán az egyazon oldalon szereplő szerzők műveit ugyanaz a fordító ülteti át a másik nyelvre. Németről románra fordít Ion Milea, Ioan Mușlea, magyarról románra Barabás Jutka, Aurel Șorobetea, Pomogáts Béla, Lengyel Ferenc, Maria Mailat, Bánfi-Mare Géza, Saszet Ágnes, Lőrincz József, Lajos Attila, románról magyarra: Lengyel Ferenc, Keszthelyi András, Székely János, Csibi Károly, és románról németre Edith Dengel, Helmut Britz, Anton Seitz. Vannak „szolgálatos” fordítók is, akik nagyobb mennyiségben ültetik át egyik nyelvről a másikra a szövegeket. Közülük is kimagaslik egy, mégpedig a német–román fordítások terén: a Ion Milea által készített egyetlen román–német fordítást leszámítva a többi Ioan Mușlea készítette, és pedig tizenkét költőtől–írótól (Franz Hodjak, Oskar Walter Cisek, Gerhard Ortinau, Werner Söllner, Richard Wagner, William Totok, Klaus Hensel, Rolf Bossert, Anemone Latzina, Helmut Britz, Rolf Frieder Marmont és Hellmut Seiler) összesen tizennyolc művet ültetett át ebben a számban németről román nyelvre,

tehát mindenképp üdvözlendő egyrészt a nyitottsága a romániai német irodalom iránt, másrészt pedig az a jelentős munka, amit a fordítás terén végzett. Nem mellékesen, az is hatalmas kihívást jelent, és alapos mesterségbeli tudást feltételez, hogy ennyi író-költő különböző stílusú szövegét ülteti át román nyelvre, és minden valószínűséggel válogatta is a fordítandó szövegeket.

E reprezentatívnek szánt, a „testvériség” jegyében születtett összevont számról a fentiek alapján is elmondható, hogy a megnevezett, széles táború szerkesztőbizottságnak sikerült merítést készítenie a 70-es évek irodalmi életét (illetve a magyarok esetében filozófiai gondolkodását is) illetően, és abból láttelepet nyújtania egymásnak. Elképzelhető, hogy míg más, „normál” számok esetén sok esetben (egymással) párhuzamosan folyt a munka, e nem évfordu-

lós, de méltán ünnepinek nevezhető szám összeállítása-
kor igazi csapatmunka volt tapasztalható a román, magyar és német szerkesztők részéről, ami a lap koncepcióját, felépítését, szövegek bekérését, lefordítását jelentette első-sorban. Ilyen jellegű összefogásra sem az azelőtti, sem az azt követő években nem láttam példát, és a jelenből nézve biztos állítható, hogy ez volt a csúcspont, ahonnan aztán a 80-as évek egyre erősödő, minden területre kiterjedő megszorításával, és nem utolsósorban a testvériség eszméjének lebontásával, a kisebbségeket mostohatestvérekként kezelő bánásmódjával egyre lejjebb zuhant a lap, sokszor igen mély szakadékokba – például a német oldalak másfél évig való szüneteltetésével a 80-as évek közepén –, vagy a teljes nihilbe, amikor, szintén a 80-as évek közepétől, több évben is elmaradt az őszi-téli lapszámok kiadása.

echinox

25

Traian T. Coșovei

Mit Reinen Händen

Vater, was sind das für Geräusche im Zimmer nebenan-
ist es vielleicht Grossvater, der im Vorjahr verstarb
als er sich im Telefonkabel verwickelte?
Vater kommt mit zerfetzten Kleidern zurück
wir drücken uns in der Schuppentür die Hand
wir reichen uns die Hand durch die zerbrochene Tür des
Schuppens,
wir drücken uns die reine Hand
wir drücken uns die reine Hand
(ansonten, nur ein Strahl des roten Mondes, er
vorbei und fegte die Ziegel vom Schuppen) glitt

Blutüberströmt hat Vater die Hände rein
(im Kühlschrank der Grossvater lauscht
der rote Strahl beschlägt die Schlafzimmerfenster
Uhrwerke messen
den Kältegrad des Grossvaters im Kühlschrank
Grossvater wird noch das Jahrhundertende
mitbekommen
Grossvater wird noch alle folgenden Jahrhundertende
mitbekommen
Grossvater wird noch alle folgenden Jahrhundertende
mitbekommen
Wir werden ihm schon zeigen, was das heisst, ewiges
Leben!

Wir drücken uns die Hand
Wir drücken uns die Hand
wir drücken uns die reine Hand, umklammere
Vater, frag ich, mich an sein Schuler
glaubst du, dass er nachts rufen wird?
glaubst du, dass er noch einmal rufen wird?

Vater rammt mit reinen Händen Bronzenägel
in den Deckel des Kühlschranks, dem ein roter
Rinnsal entspringt
Vater stopft mit reinen Händen trockene Zeitungen ins
Fenster
Vater schaltet mit reinen Händen den Fernseher ein
Vater dreht mit reinen Händen das Radio an

Alte Gedichte wurden von Helmut Britz ins
Deutsche übertragen

Vater knipst mit reinen Händen das Licht an
Vater schraubt mit reinen Händen den Wasserhahn im
Badezimmer ab
Glaubst du, dass er nachts rufen wird?
Glaubst du, dass er noch einmal rufen wird?

Matei Vișniec

Von Selbstmord

Es kommt der Tag
da der Schmetterling heranfliegt
und sich niederlässt
auf meine brennende Zigarette
fassungslos schaue ich zu
er wird zu Asche
es wird mir bewusst es
handelt sich um einen Selbstmord
mit politischen Hintergründen
was ich nicht verstehe weshalb
wählte er nur meine Zigarette

Der König hüftelte und brachte
zwei Tassen Kaffee

Ich war in Audienz beim König der Mann mit
dem Hut
tat einen Schritt vorwärts Hoheit die Äpfel sind
viel zu teuer und in der Stadt findet
man sie kaum du lügst brüllte der König ich bin
sicher dass du lügst und überhaupt sperr ich
dich in den Turm
ein ich wischte mir den Schweiß aus dem Nacken
während der Mann
mit dem Spazierstock einen Schritt vorwärts tat
Hoheit wir haben nicht mehr genügend Farbe



für den Zaun des Munizipiums es wird schwierig
ihn ein
zufärben täglich du lügst brüllte der König ich
bin mir dessen immer sicherer und überhaupt
sperr ich
dich im Turm ein ich wischte mir den Schweiß
aus dem Nacken
und tat einen Schritt vorwärts Hoheit in der
Stadt
die Soldaten treiben's zu arg alles geht schief
ich glaube diese Sachen müsste man
schleunigst zu

Rande bringen
der König hüftelte brachte zwei Tassen Kaffee
reichte
mir einen Stuhl soll'n wir mal sehn
soll'n wir mal noch
darüber sprechen

Ion Marcoș

Moment der Wahrheit

Ein Rundblick auf die Prosa des achten Jahrzehnts erkennt, dass, von Bruchaspekten abgesehen, Konsolidierung und Kontinuität ihre Dominanten sind. Zunächst gab es ein Überlaufen der „Erzähler“ zum Roman, danach setzte dieser sich mit seinen eigentlichen Vertretern, der heute sogenannten „mittleren Generation“ durch: Nicolae Breban, Augustin Buzura, Norman Manea, Radu Petrescu, Bujor Nedelcovici, Mirecea Ciobanu, George Blăciță, Virgil Duda. Verglichen mit der Zeitspanne, die unmittelbar dem II. Weltkrieg folgte, als wir Schriftsteller, doch keine lebensfähige Literaturbewegung hatten,

sile Sălăjan, Gheorghe Schwartz, die symptomatisch, im Zeichen eines Komplexes vor dem Roman debütierten, gehen später, direkt oder weniger direkt, den umgekehrten Weg: den einer Loslösung von „Komposition“ und „Experiment“. Die Tatsachen enthüllen einen bisher weniger hervorgehobenen Aspekt dieser Fragen. Die Generation der sechziger Jahre, des „Lyrikjahrzehnts“, ist um vieles auffälliger, bestreiteter aufgetreten, hat sich im Bewusstsein eines absoluten Anfangs durchgesetzt. Demgegenüber erleben die gegenwärtigen jungen Autoren, die Vertreter der Prosa v. commis, wenn auch

ierten Gesetz der maximalen Krafteinparung.

Das Werk hat seinen eigenen Rhythmus, einen organischen: ein Buch wird geschrieben, veröffentlicht, gelesen. Der Schriftsteller schreibt einen Lektürehorizont vor, eine Publikumsschicht, die seiner Aussage angemessen ist. Er löst hiermit ein Kraftfeld aus und wird in kleinerem oder grösserem Mass dessen Gefangener. Er hält sich dabei, seinen eigenen Weg gehend, an die jährlich erscheinenden Bücher, an aktuelle Themen, die „historische“ Gattung, den „Liebesroman“ – die „Zählung“ ist irreversibel. Nicht letztlich ist die neue Prosa als Ablehnung der Assimilation anzusehen.

Es gibt schon ein Modell, einen „Kanon“ dessen, was man Aktualität nennt, so in den Romanen westgenau veranschaulicht. Im Prinzip gilt dies auch für die „Jungen“, doch sind hier die Akzente verschoben. Man hat mit Recht behauptet, dass die heutige junge Generation die erste ist, die ganz dem Sozialismus angehört. Die Geburtsjahre der meisten, ihr bewusstes Leben, liegen in der Zeit nach dem II. Weltkrieg. Bedeutende kollektive Erschütterungen, der Klassenkampf, der

an; Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Die relativ lange Zeit, die einige der besten jungen Autoren zum Schreiben ihrer Bücher brauchen, ist möglicher Beweis des gewachsen Selbstanspruchs.

Das Verlagssystem selbst kann dem nicht fremd gegenüberstehen. Wie Bücher haben auch die Verlage ihr Eigenleben, als solches festgehalten in Literaturgeschichten, Studien, Monographien und Synthesen. Nicht jeder schreibt gleich gut, die Gestaltungsprinzipien sind unterschiedlich, Bedeutung und Leistung aus von anderen als quantifizierbaren Wertmassen abhängig. Abzulehnen sind jedoch Bücher, die leichtfertig hingehudelt wurden, Bücher, die die improvisierte Machart nicht verbergen können und die den Weg des geringsten Widerstands gehen.

Die neue Generation sucht sich jetzt einer Entscheidung gegenübergestellt: sie kann den Moment der Wahrheit anschnellen oder im Zeichen der Genügsamkeit weitergehen. Immerhin gibt es genug Zeichen dafür, dass die Ruhe noch nicht eingetreten ist. Dieses Schaffensalter ist ein bewegtes, selbst wenn es nicht an der Oberfläche lärmte. Es hat seine Art, die Vergangenheit zu befragen, es nimmt in

A kolozvári
Echinox
1980/3–4–5.
számának
25. oldala,
a szerző
tulajdona

Keszi Imre antifasiszta holokausztregényének emlékezete

Az *Elysium* fogadtatástörténete az 50-es és a 60-as években¹

A magyar holokausztirodalom időbeli alakulását és reprezentatív műveit emlékeztető történeti szempontból vizsgálva, az 50-es évek legjelentősebb prózai munkájának Keszi Imre *Elysium* című regényét tekinthetjük. Bár az 1958-ban kiadott prózakötetről elsietett lenne kijelenteni, hogy remekmű, legalább ennyire méltánytalan lenne kétségbe vonni meglévő művészi kvalitásait. Jelen tanulmány az írói pálya módosulása összefüggésében a regény fogadtatástörténetének részleges bemutatására tesz kísérletet az 50-es évekbeli recenzióknak és az emigráns holokauszt túlélők kritikáinak tárgyalásával. Az *Elysium* irodalomtörténeti nézőpontból elsősorban mint a magyar antifasiszta holokausztregény mintadaraja érdemes a megkülönböztetett figyelemre. Mivel meggyőző és alapos értelmezése mindmáig várat magára, ezért előzetesen röviden arról, hogy milyen formában őrizte meg a regényt a magyar irodalmi holokausztemlékezet.

Az *Elysium* hatástörténeti jelene

Keszi Imre és regényének közös osztályrész, hogy a legújabb irodalomtörténeti összefoglaló munkák már nem tartják számon őket, mindemellett a kulturális emlékezetből sem tűntek el teljesen. Az író esetében leginkább az 1945 utáni kritikusi ténykedését mint az ideológiai elfogultság szélsőséges példáját őrizte meg az utókor, munkái viszont mára szinte teljesen feledésbe merültek. Mivel könyvei régóta nem jelennek meg új kiadásban, így módon nincs alakító hatással a kortárs irodalomra, és az irodalomtörténet-írás sem foglalkozik hagyatékának filológiai feldolgozásával.

Az *Elysium*nak csak témája miatt szentelnek némi figyelmet a holokauszt tárgyú kutatások. A regényt értelmező legújabb szakmunkák körében konszenzuális metodus, hogy szinte alig fordítanak figyelmet a mű irodalmi megformáltságának vizsgálatára. Mindmáig megválaszo-

latlan tehát a kérdés, hogy indokolt-e esztétikai értékekkel bíró irodalmi műalkotásként elemezni, vagy csupán az 50-es évek egyik holokausztregényét kell benne látni. A kérdésfelvetés azért lehet ma is aktuális és releváns, mert a magyar holokausztregényeké mindmáig nem létezik széles körben elfogadott irodalmi kánonja, ahogy a tárgy átfogó történeti feldolgozására sem történt kísérlet. Hiányzik emellett az irodalmi művek antifasiszta holokauszt-reprezentációjának a kutatása, ami megfelelő tudományos kiindulópontot adhatna a regény értelmezéséhez.

Az *Elysium* rendszerváltást követő fogadtatástörténete könnyen áttekinthető. A regény elfeledettségét jól mutatja, hogy még a holokausztirodalom tudományos alapossággal kutatók sem feltétlenül ismerik. Erre szolgál példaként egy az 50-es évekbeli holokausztprózát feldolgozó irodalomtörténeti tanulmány, amelyben a hozzá képest kevésbé sikerült művek mellett említés szintjén sem jelenik meg.² A kevés irodalmi tárgyú értelmezések egyike viszont számontartja, s Gera György, Bárány Tamás, Ember Mária és Gyertyán Ervin köteteivel együtt tárgyalta. György Péter a hivatkozott művek azon közös vonását emelte ki, hogy „az úgynevezett »zsidó szempont« az elbeszélés szerzőjével azonosítható” bennük, illetve recepciójuk erősen korlátozott, amennyiben „inkább csak a bibliográfiai említés szintjén maradtak meg a kultúrtörténeti elbeszélésekben”.³ Az *Elysium* egy zárójeles megjegyzés erejéig Kőbányai János zsidó irodalomtörténetében is helyet kapott, ahol a szerző az 1956 utáni időszak egyik legjobb holokausztregényeként értékelte. Kritikai észrevételében amiatt bírálta Keszit, hogy „a magyar társadalmi viszonyokból szerette volna megérteni, és nem azokból kibontani a holokausztot”, ebből fakad, hogy realista jellemei a *Sorstalansághoz* képest „naivnak és édeskésnek” tűnnek.⁴ Pelle János szerint az *Elysium* méltatlanul hullott ki az irodalmi emlékezetből, amit a mű kanonizáló igényű újraértelmezésével kívánt orvosolni. Mellőzésének okát a párt-

¹ A közreadott tanulmány fejezete egy Keszi Imre *Elysium* című művének recepciójáról és elemzéséről szóló hosszabb munkának.

² KISANTAL Tamás: *A zsidóüldözés ábrázolása az 1950-es évek magyar irodalmában = Mesterek és tanítványok*. Szerk. CZEFERNER Dóra, BÖHM Gábor, FEDELES Tamás, Pécs, PTE-BTK TDT, 2018, 165–187.

³ GYÖRGY Péter: „A láger sors.” (Gera György: Terelőút) = *Jelenkor*, 2010, 12. sz., 1355.

⁴ KŐBÁNYAI János: *A magyar-zsidó irodalom története*. Kivirágzás és kiszáradás. Bp., Múlt és Jövő, 2012, 581.; Uő: *Jób díja. Háttér és recepció*. Bp., Múlt és Jövő, 2003, 51.

hatalom irányított támadása mellett abban látta, hogy a regény Auschwitz legtragikusabb vetületéről, terhes anyák és orvosi kísérleteknek alávetett gyermekek tömeges meggyilkolásáról szól. A szövegben állapotos anyákról mindazonáltal nem esik szó, és a direkt politikai elhallgatás tézise is feltehetően igényel némi korrekciót. A szerző az *Elysium*ot igyekezett a *Sorstalanság* „szerves előzményeként” beállítani, amelyet feltevése szerint Kertész „minden bizonnyal” ismert és olvasott. Bár a kapcsolat nem zárható ki teljesen, a Kertész-filológia mind ez idáig nem szolgáltat bizonyító dokumentummal a tárgyban. Az írás a két regényt, Szabolcsi Miklóstól kölcsönzött kifejezéssel élve, a „mélyzsidó irodalmi hagyomány” epikai példáiként vette számba, de az ideológiailag terhelt „mélymagyar” fogalom mintájára képzett „mélyzsidó” szó pontos jelentésének definiálásával adós maradt.⁵ Meggyőző argumentáció hiányában így nem állapítható meg, miként kellene érteni a „mélyzsidó” kifejezést, ami a *Sorstalanság*ot vagy az *Elysium*ot megkülönböztetné más zsidó témájú művektől.

Amint látható, az *Elysium* recepciójában gyakori eljárás, hogy prózapoétikai karakterjegyek, elsősorban a kamaszgyermek főszereplő okán a *Sorstalanság*ához viszonyítva vizsgálják a regényt. Ezen írások közül külön meg kell említeni Koltai Ágnesnek az *Elysium* filmbemutatóját követően megjelent rövid filmkritikáját. Az 1987-ben készült recenzió érdeme, hogy a két prózaírói teljesítmény közti különbségre máig érvényes pontossággal világított rá: „A magyar irodalomnak több elfeledett műve is van, de keveset övez olyan makacs hallgatás, mint Kertész Imre *Sorstalanságát* és Keszi Imre *Elysiumát*. Nem azonos fajsúlyú regények, elfelejtésük, tudomásul nem vételük oka is különböző, de sorsuk azonos: kiestek a magyar irodalom fő sodrából. Pedig a *Sorstalanság* világirodalmi mércével mérve is remekmű, Semprun és Borowski mellett csak Kertész Imre teremtett olyan irodalmi nyelvet és stílust, amely a Holocaust, a tömeges emberirtás művészeileg hiteles képét adta.”⁶ A kritika értékítélete tehát csak a *Sorstalanság*ot tartotta világirodalmi formátumú regénynek, amelynek elbeszélői nyelvét művészeileg sokkal egységesebbnek találta, mint Keszi műve esetében. Az *Elysium* fogyatékoságát abban látta, hogy nem tudott megfelelni a nagy regényre vonatkozó szerzői ambíciónak. S Keszi a történelmi igazságosztás igényéről sem mondott le, hőse halálával mindazoknak tükröt akart mutatni, akik passzívan vagy tevékenyen részt vállaltak a zsidóság tragédiájában.



A *Sorstalanság*gal való párhuzam nyomán akár korábban nem sejtett irodalomtörténeti jelentőséget is lehet tulajdonítani az *Elysium*nak, legalábbis emellett érvel alapos szaktanulmányában Scheibner Tamás.⁷ Bár összehasonlító elemzésének eredményeit nem lehet elvitatni, ezek önmagukban még nem támasztják alá Pelle állításánál is merészebb hipotézisét, miszerint Kertész nem csupán olvas(hat)ta a művet, hanem szándékosan nem említette, elkerülendő, hogy annak értelmezési sémái rávetülhesse- nek saját munkájára. A gyermeki nézőpont és a pátos- mentes elbeszélői modalitás, a jólneveltségnek megfelelő

Kertész Imre az Esterházy-kastély, az Írók Alkotóházának teraszán, 1975
© fortépan
adományozó:
Hunyady József

⁵ PELLE János: *Kertész Imre és a „mélymagyar” zsidó hagyomány* = Uő: *Zsidó gombolyag*. Bp., Ráday Könyvesház, 2007, 82–83. Eredeti megjelenés: *Árgus*, 2005, 12. sz., 3–27.; lásd még Uő: *Keszi Imre: Elysium* = *Heti Ökopól*, 2006. március 31.
<http://www.ttfk.hu/hetiokopol/korabb.html>

⁶ KOLTAI Ágnes: *Paradicsomi játék. Elysium. Magyar film* = *Új Tükör*, 1987, 5. sz., 29.

⁷ SCHEIBER Tamás: *Utópiák igazságában. Keszi Imre és a magyar–zsidó együttélés* = *Irodalomtörténet*, 2013, 3. sz., 439–440.

érzelmi reakciók, az irodalmi olvasmányélményeken alapuló eseményértelmezés jelzett prózapoétikai analógiái mellett a szerző a holokauszértelmezések egyik kétségkívül alapvető különbségére is rávilágított. Eszerint míg Kertész Auschwitzot a jelen eleven traumájaként fogta fel, amely nem illeszthető be lezárt korszakként a történelembe, addig Keszinél a kenyeret átnyújtó szovjet katona a felszabadulás hírnökeként olvasható: „Miközben az Elysium névvel való ironikus játék nyomán úgy tűnt, hogy az elbeszélő leszámol az utópiák illúziójával, addig a regény végén újra megerősíti a hit szükségességét.”⁸ A holokauszttúlélő Keszi esetében kérdés, hogy a vészkorszak után tizenkét évvel, mellőzött helyzetében mennyiben kellett valójában leszámolnia utópikus elvárásaival, ha még táplált volna magában egyáltalán ilyen „illúziókat”. Az *Elysium* holokausztreprezentációjának sokkal inkább meghatározó aspektusa, hogy Szekeres Gyuri német lágerben pusztul el, a budapesti cselekménynarratívában viszont egyetlen zsidó szereplő sem szenved erőszakos halált náci katonák, csendőrök vagy nyilasok keze által. A magyar–zsidó együttélés eszméje tehát a nácik népirtásában tragikus törést szenved, de a Szekeres család túléli az üldöztetés időszakát. A gyermekhalállal terhelt múlttal szemben a részükre átnyújtott kenyér, mint szimbolikus jóvátételi gesztus, ezért hordozhatja magában a magyar–zsidó együttélés folytatásának szovjet-kommunista ígéretét. A markáns különbség valójában Kertész és Keszi közt a túlélés reprezentációja felől írható le. Köves Gyuri hazatér Buchenwaldból, és a holokausztot Budapesten túlélő, önmagukra ártatlan áldozatként tekintő zsidó szomszédoktól veszi vissza „saját sorsának” szemtanú igazságát. Szekeres Gyuri ártatlan áldozatként elpusztul a gázkamrában, az *Elysium*ban, ezért a koncentrációs tábor nem a túlélés, hanem a beteljesült népiirtás helyszíne. A Németországból hazatérő magányos lágertúlélő tanúságtételével tehát a koncentrációs táborok tapasztalatával nem rendelkező, a szovjet katonát együtt fogadó budapesti zsidó és nem zsidó túlélők közös túlélése áll szemben. A holokauszttúlélő egzisztenciális tanúságtételének kertészi modelljéhez képest Keszi valójában az agitativ retorikától és a kommunista párt illegális ellenállásának heroizálásától mentes antifasiszta humanizmust képviseli művével. A magyar holokausztirodalom antifa-

siszta nézőpontból történő vizsgálatára ez idáig egyedül Esbenschade vállalkozott tanulmányában. Az *Elysium*ról adott értelmezéséből sajnálatos módon azonban épp a kulcsfontosságú szereplő, az antifasiszta ethosz képviselőjének, a „harapós” humanista Zsámboky József karakterének az elemzése hiányzik.⁹

Keszi hányatott írói pályája

Műveinek kevés kritikusa volt. Egyikük nem sokkal az író 1974-ben bekövetkezett halálát követően találóan jellemezte úgy Keszi Imrét, mint „különös sorsú és konfliktusos pályájú alkotót”.¹⁰ Bár életútjának részletes áttekintése nem tárgya írásomnak, 30-as évekbeli indulásáról két tényt mindenképp szükséges elmondani. Egyrészt a Kodály Zoltánnál megszerzett zeneszerzői képesítését zenekritikusi munkájában kamatoztatta, másrészt szellemi tájékozódásának a Kerényi Károlyhoz köthető Sziget-mozgalm és a zsidó tradíció elmélyült tanulmányozása szabott irányt. Keszit intenzíven foglalkoztatta a zsidó–magyar együttélés kérdése, ezzel összefüggésben saját zsidóságában a kultúra elsődleges identitásmeghatározó szerepét emelte ki: „Én nem érzem magam semmivel sem kevésbé haladó írónak a zsidósághoz való kapcsolat miatt. Nálam a zsidósághoz való kapcsolat elsősorban kulturális kapcsolat, amelynek gyökerei a szülői házból, és a Zsidó Gimnáziumból töltött éveimből erednek. Akkor a gimnáziumban jól megtanultam héberül, a Bibliát, a Talmudot azóta tanulmányoztam, és megvallom őszintén, ez sokban forrásul szolgált írói ihletemhez.”¹¹ A világháború alatt a zsidókat hátrányosan érintő intézkedések közül a munkaszolgálat sújtotta, 1942-től háborús szolgálattételre hívták be. Az esztergomi munkaszolgálat sem szegte alkotókedvét, ez idő alatt írta meg az 1944-ben kiadott és a nyilasok által bezúzott regénye, *A várakozók lakomája* egyik fejezetét. Az Erdélyben töltött munkaszolgálatról hazakerülve 1944 nyarától feleségével, Hajnal Annával együtt a fővárosban vészelte át az utolsó hónapokat. A háború után a kommunista kultúrpolitika képviselve kevés kíméletet tanúsító kritikusként hirdette a zsdanovi doktrína feltétlen érvényességét.¹² A koalíciós időkben az MKP azon fiatal tagjai, az „előresietők” közé tartozott, akik türelmetlenül gyorsítani kívánták a társadalmi átala-

⁸ Uo., 441.

⁹ ESBENSHADE, Richard S.: *A holokausztemlékezet másképpen. A magyar antifasiszta irodalom* = *Múltunk*, 2019, 2. sz., 55–76.

¹⁰ LUKÁCSY András: *Újraolvastuk az Elysiumot* = *Magyar Hírlap*, 1976, 94. sz., 4.

¹¹ ZSADÁNYI Oszkár: *Látogatás a hatvanéves Keszi Imrénél* = *Új Élet*, 1970, 13. sz., 3.

¹² Keszi kritikusai munkájának az áthagyományozott közkeletű vélekedésektől független, tárgyilagos értékelése Botka Ferencről származik:

„A Déry által felvetett és a kortársak visszaigazolta bizalmatlanságot ellenőrizve fellelőztük a *Szabad Nép* 1948. szeptember-decemberi számait, s azt tapasztaltuk, hogy a Keszit körülvevő ellenszenv nem is annyira írásainak, mint inkább személyének, éles pálfordulásának szól. A kulturális rovat fiataljai: Méray Tibor, Molnár Miklós, Tardos Tibor vagy Vásárhelyi Miklós nem egy esetben keményebb hangot ütöttek meg, mint főnökök. Hozzájuk képest Keszi néhány megnyilatkozása már-már mérsékeltnek hat, leginkább a múlt értékeit népszerűsítő cikkeiben. Krúdy Gyula (okt. 20.), Tóth Árpád (nov. 7.),

kulást, a taktikai óvatosság nélkül radikális hangon képviselték az osztálycentrikus utópizmus, a marxista világnézet és a kommunista ideológia elveit.¹³ *A sziget ostroma* (1948) kapcsán Sötér István lényegre törően foglalta össze Keszi fiataalkori eszményeit megtagadó ideológiai offenzívájának eszmei tartalmát: Keszi „»Ostromnak« szánja kritikusi művét az »izolált Én« maradék magánya ellen: írásainak javarészt alkotják azok a könyörtelenül polemizáló tanulmányok, melyekben a harmincas évek sziget-szellemét ostromolja.”¹⁴ Mivel a kontraproduktívra vált szélsőségesen dogmatikus műkritikusi hevület hiteltelenné tette személyét, feltehetően Déry feljelentésének¹⁵ is köszönhetően a pártvezetés eltávolította a kultúrpolitika frontvonalából.¹⁶ Rovatvezetői megbízásának visszavonását követően 1949-ben távozott a *Szabad Néptől*, de különösen Révai József még sokáig indulatos ellenérzésekkel viseltetett irányában.¹⁷ Keszi helyzete a későbbiekben tovább romlott, amelyben nagy szerepet játszott a *Felelet*-vitában (1952) való fellépése, pártbüntetése egy kiadásra javasolt amerikai mű miatt, a szocialista realizmust élesen bíráló felszólalása az Írószövetség ülésén,¹⁸ a reformkommunistákat támogató magatartása. A kudarcok ekkor sem törték meg alkotói lendületét, a Jókai Színház által 1956-ban bemutatott *Törvényen kívül* című drámájában a zsidó bölcsező Ringwald Ervin figu-

rájában saját hasonmását vitte színpadra. A forradalom után elvesztette megmaradt társadalmi pozícióit, pártfunkcionáriusként félreállították, és 1957-ben elbocsátották tanári állásából a Színművészeti Főiskoláról.¹⁹ Az *Elysium* tehát egy olyan válságos periódusban született, amikor a párton belüli státuszvesztése miatt Keszi előtt bezárultak a politikai nyilvánosságban való részvétel lehetőségei, s negyvenhét évesen végérvényesen a pálya szélére, marginális pozícióba kényszerült. Helyzete életének utolsó évtizedeiben sem változott meg, a közéleti vitáktól távol sodródva írta tovább műveit. Bár nyilatkozata szerint nem követte nyomon az irodalmi életet, egy 1967-ben tett kijelentése erre némileg rácsófolni látszik: „a legfiatalabbak írásaiból kitűnőnek találom Nádas Péter barátom prózáját.”²⁰

A neológ családból származó Keszitől nem vitatható el írói tehetsége, ami az ő esetében műfajokban gazdag kifejezőmóddal párosult. Miután változatos műformákban kereste és találta meg saját egyéni megszólalásmódját, azon szerzők közé sorolták, akiket általában „jellegzetes kísérletező íróként” tartanak számon.²¹ A széles műfaji repertoár számlájára írták ugyanakkor, hogy őt is utolérte a „polihisztorok végzete”, s dacára a harminckötetes oeuvre-nek, a művészi rangjának kijáró elismerést egyik műve sem hozta meg számára.²² Alkotói teljesítményének ob-

Plakát
1944-ből
© fortepan,
adományozó:
Lissák Tivadar

Babits Mihály (nov. 26.), Kaffka Margit portréit saját koruk értékrendjéből kiindulva rajzolja meg, s munkásságukat igyekszik beilleszteni az új kultúra hagyományai közé. Megállapításai, érvelései természetesen a marxizmus kijelölt viszonyítási pontokhoz igazodnak, s az esetek többségében nem tűnnek erőszakoltnak. Kifogásolható és részrehajló mondatok elsősorban a kortársakról írottakban tapasztalhatók (így például az Sötér István szerkesztette *Négy nemzedék, Első magyar költők* című antológia, illetve Vas István *Római pillanat* című verskötetének ismertetésében, lásd *A hét könyvei*, 1948. dec. 4., 280., 5.), s még inkább az alakulóban lévő – hol munkásnak, hol demokratikusnak, hol szocialistának mondott – kultúrát/irodalmat érintő eszmefuttatásaiban (lásd *A jövő nagyjai*, 1948. okt. 31., 252. sz. 10.). A kortársakat illető elfogultságokból bőven jutott a *Jókedv és buzgalom* kritikájába is.” DÉRY Tibor *levelezése II./A. 1945–1950*. Szerk. BOTKA Ferenc, Bp., Balassi, PIM, 2008, 282.

¹³ STANDEISKY Éva: *A magyar kommunista párt irodalompolitikája 1944–1948*. Bp., Kossuth, 1987, 87–91.

¹⁴ SÖTÉR István: *Profétikus esztétika = Forum*, 1949, 2. sz., 119.

¹⁵ DÉRY Tibor: *Levél A művész karácsonya háttéréről és Keszi Imre megítéléséről = Uő: Szép elmélet forrája. Cikkek, művek, beszédek, interjúk (1945–1957)*. Szerk. BOTKA Ferenc, Bp., PIM, 2002, 131–143.

¹⁶ Az író harminc év távlatából így emlékezett vissza erre az időszakra: „Természetesen kaptam is, osztogattam is sebeket, nyilván nemegyszer igazságtalanul, heves voltam és felületes is sokszor. Amit kaptam, nem fáj. Ma is úgy érzem, nem igazi összecsapásban kaptam. Csak vakon vagdalkoztak felém. Ne felejtjük el: ezek voltak azok az évek, amikor burzsoá álobjektivizmusnak számított, ha valaki úgy olvasott el és idézett egy mondatot, ahogy leírták. Éreztem – mert érezhettem – fölényemet ezekkel a módszerekkel szemben; esetlenségük kívülről sértett ugyan, de igazán érzékeny rétegekig nem ért el. Azok a sebek, amelyekét én ütöttem, valamivel jobban nyugtalanítanak. De nem

kívánom azt a benyomást kelteni, hogy sok rossz éjszakám van miattuk. Hogy lelkesen meg voltam győződve annak feltétlen igazáról, amiért odaütöttem, az nem érv. Nyilvánvaló, hogy mind meg voltunk róla győződve. De én igyekeztem a módszerek igazságát sem alárendelni az eleve vélt igazságnak. Sosem kívántam az eszközt a cél által szentesített.” ABODY Béla: *Az Élet és Irodalom látogatóban Keszi Imrénél = Élet és Irodalom*, 1968, 14. sz., 16.

¹⁷ NEMES György: *Tiszta tisztatiszta = Élet és Irodalom*, 1985, 6. sz., 14.

¹⁸ Kalmár Melinda az Írószövetség 1956. szeptember 17-én tartott közgyűlése kapcsán Keszi kezdeményező szerepéről ír a vitákban: „Volt ennek a közgyűlésnek egy különös, de jellemző mozzanata is, amikor Keszi Imre magányos újtóként felvetette, hogy ha már úgyis stíluspluralizmus van, vegyék ki az alapszabályból azt, hogy a szövetség egyik célja a szocialista realizmus alkotói módszerének kidolgozása, és helyette legyen az, hogy a marxizmus-leninizmus esztétikájának kidolgozása és fejlesztése. A közgyűlés ezt meg is szavazta, de Veres Péter, Darvas és a tényleges politikai eredményeket féltő Zelk Zoltán javaslatára a módosítás mégsem került be az alapszabályba.” KALMÁR Melinda: *Integráció és átalakulás. Irodalompolitika és irodalmi élet 1955 novembere és 1956 szeptembere között = Kritika*, 1997, 2. sz., 36.

¹⁹ A napi sajtó 1957-ben nem felejtette el Keszinek az *Irodalmi Újságban* megjelent 56-os írásait, ahogy írószövetségi felszólalását sem. „Olyan emberfajtaához tartozik – írták róla –, akinek szeme van, de nem lát, füle van, de nem hall. Látását és hallását zavaros eszméi helyettesítik.” FÜLÖP Gábor: *Az „eltüntetett” osztályellenesség... Kis tallózás az október előtti sajtó hasábjain = Magyarországi*, 1957, 7. sz., 14.

²⁰ ABODY: *i. m.* (1968), 16.

²¹ LENGYEL Balázs: *A kereső. Keszi Imre köszöntése = Élet és Irodalom*, 1970, 26. sz., 12.

²² LUKÁCSY: *i. m.* (1976), 4.

EMLEKEZZ MAGYAR!



MOST 25 ÉVE

KUN-KOHN BÉLA ÉK RÉMURALMA



MIND HARC

Printed under the Party Program

Printed at the Party Program
Printed at the Party Program
Printed at the Party Program

Printed at the Party Program
Printed at the Party Program
Printed at the Party Program

Printed at the Party Program
Printed at the Party Program
Printed at the Party Program

Printed at the Party Program
Printed at the Party Program
Printed at the Party Program

jektív értékelésével kapcsolatban ezért is vélekedett úgy Gyertyán Ervin, hogy a szakma adós maradt vele szemben, s háborút követő kritikusai múltja miatt írásművészete valódi értékeinek számbavételére érdemben soha nem került sor.²³ Nehéz lenne megkérdőjelezni utóbbi észrevétel jogosságát, hiszen Keszinek az ideológiai dogmatizmus jegyében kifejtett munkássága nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy életműve iránt mindmáig fennmaradt az elutasító befogadói viszonyulásmód.

Az *Elysium* és az 1956 utáni antifasiszta emlékezetpolitika

Az 56-os forradalom utáni időszak kulturális nyilvánosságának egyik döntő fejleményét az irodalom ideológiai és közvetlen politikaalakító szerepének a leértékelődése jelentette.²⁴ Az adminisztratív intézkedések következtében börtönbe került Déry Tibor, Háy Gyula és Zelk Zoltán, az Írószövetség működését 1957-ben betiltották, az íróktól a forradalmat elítélő nyilvános politikai állásfoglalást vártak el, 1958 nyarán megszületett a népi írókat elmarasztaló párthatározat. Az irodalmi mezőnek az ideológiai funkciótól való megtisztítása miközben erősen beszűkítette a politikai megnyilatkozások írói jogát, a normatív esztétikai elvárások dogmatikus érvényesítésének felfüggesztésével korlátozott mértékben teret adott a művészi témaválasztás és önkifejezés szabadságának. Az államhatalom az irodalom depolitizálásával kívánta megakadályozni, hogy az irodalmi közösség mint véleményformáló értelmiségi elit ellenzéki fórumként tekinthessen tevékenységére. A közéleti állásfoglalás erkölcsi terhétől megszabadult íróársadalom ezzel tehát elvesztette kultúraalakító reprezentatív szerepét, új megbízatása szerényebb feladatot, az eszmei vezetés helyett a nép szolgálatát testálta rá. A nyilvános kritika tiltása megnyitotta az utat a politikai értelemben semleges írói magatartás előtt, ezzel együtt a támogatott szocialista realista művek mellett megjelentek a túrt kategóriába tartozó alkotások. Mivel a forradalom után az adminisztratív korlátozások a könyvkiadást csak fáziskéséssel érték el, ezért fordulhatott elő, hogy a kádári megtorlások ideje alatt a könyvpiacot a kiadható művek repertoárjának bővülése és a szakmai, anyagi és közönségigények fokozottabb figyelembevétele jellemezte.

A párthatalom számára 56 novembere után a forradalom értékelése jelentette a legégetőbb feladatot. Az eseményeket decemberben ellenforradalomnak minősítették, amelynek kitöréséért a „Horthy-fasiszta” erőket és az impe-



Utcatábla
1944-ből
© fortépan

rialista hatalmakat tették felelőssé. A politikai retorikának újra része lett a fasiszta–antifasiszta dichotómia, és a haladó felfogású, demokrata kommunista ellenségét a reakciós, imperialista, elnyomó fasiszta testesítette meg. A kádári holokauszt-emlékezetpolitika, ahogy minden más korszak, saját jelenének előfeltevései és aktuális szükségletei felől olvasta újra a múltat. Ezért a vészorszak nem tartozott a frekvenciált közéleti-kulturális kérdések közé, jelenését a pártállami ideológiaként funkcionáló antifasiszta történelemszemlélettől nyerte el. Mivel a cenzúrában elsősorban nem a könyvkiadás szigorú kontrollja, hanem a nyilvános recepció, a kommentár és a kritika széles körű ellenőrzése érvényesült, ugyan megjelenhetett irodalmi szövegek témájaként, a kritika viszont a legritkább esetben reagált rá. A holokausztot bizonyos ideológiai frázisok („az üldözöttek”, „a fasizmus kegyetlenségei”, a „rémtettek”) ismétlésével írták körül. A zsidók sorsát a regényekben gyakran rendelték alá a nemzet sorsának, a nem zsidó szereplőket pedig leginkább kommunista voltak vagy társadalmi osztályhelyzetük miatt üldözték.²⁵ A kortársak véleménye szerint az 1956 és 1958 közti időszakban mégis lényegi változás, a közösségi tabuváltást érintő fordulat ment végbe: „Míg korábban a releváns tabu a zsidó identitást az izraelita hitre szűkítette, ettől fogva a legfontosabb tiltás 1956 emlékezetét érintette: ez csakis a fasiszták és az imperialista hatalmak által kipattintott »ellenforradalomként« volt tárgyalható.” Esbenshade szerint a holokauszt megjelenítésében a nacionalizmus fenyegetése miatt újra helyet kaphatott a magyar felelősség elismerése azt követően, hogy a pártállam a nemzeti érzésnek a társadalmi nyilvánosságban történő szigorú felügyelete mel-

²³ GYERTYÁN Ervin: *Búcsú Keszí Imrétől – Élet és Irodalom*, 1974, 48. sz., 11.

²⁴ A korszak történeti értékeléséhez lásd KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Bp., Magvető, 1998, 79–133.

²⁵ ESBENSHADE: i. m. (2019), 62., 72.

lett döntött. A szerzői álláspont értelmében az *Elysium* társadalomképe is ezt az 56 utáni új ideológiai konszenzust tükrözte, amikor egyszerre ábrázolta a fasizmus bűvkörének alávétve és azzal szembeállva a magyar társadalmat.²⁶ Kőszeg Ferenchez hasonlóan Ember Mária is úgy látta, hogy 56 után a kádári politika részéről a zsidó értelmiség felé tett gesztusok közrejátszhattak abban, hogy a regényt kiadták.²⁷

Irodalomtörténeti szempontból az *Elysium* többek közt azért tekinthető figyelemre méltó prózai műnek, mivel egyike volt azon regényeknek, amelyek az 50-es években vállalkoztak a holokauszt művészi témaként történő feldolgozására. Mindez azért lényeges, mert a háború utáni életrajzi jellegű visszaemlékezések első nagy hullámának lecsillapodását követően a holokauszttema, ha nem is számottevő formában, de az 50-es évek irodalmi életében is érzékelhetően jelen volt. A teljesség igénye nélkül, a forradalom évében jelent meg Cseres Tibor *Here-báró* és Jankovich Ferenc *Csepp a tengerben* című munkája, 1956 után a bori táborot megjárt György István *Halálraítéltek* (1957), Betlen Oszkártól az Auschwitzban ellenállást szervező kommunistákról szóló *Élet a halál földjén* (1959), az újságíró Ják Sándor *Emberek a máglyán* (1959) regénye, valamint Bodó Béla a községi lágeréletet és a gyalogmeneteket felelevenítő *Káin visszatért* (1959) című novelláskötete. A fordítói munka eredményeként Robert Merle *Mesterségem a halál*, az orosz holokauszt túlélő Jurij Piljar *A halál foglyai*, a két cseh szemtanú, Kulka és Kraus *Halálgyár* című kötete, a lengyel szerzők írásaiból szerkesztett *Feltámad a gettó* és De Vries a holland kommunista ellenállás hősnőjéről, Hannie Schaftól írt *A vöröshajú lány* című regénye vált elérhetővé.²⁸ Az *Anne Frank naplója* színpadi változatát a Madách Színház 1957 októberében, még a könyv megjelenése előtt mutatta be. A holokauszt emlékezetkultúrájának kialakulásában lényeges előrelépést jelentett az 1957-ben, a Magyar Partizán Szövetség keretén belül létrejött Deportáltak Antifasiszta Bizottsága (későbbi nevén, Nácizmus Üldözötteinek Bizottsága), amely az antifasiszta emlékezetpolitika jegyében tevékenykedett.²⁹ Összességében: a közvetlenül forradalom után kiadott irodalmi szövegek a holokauszt iránti folya-

matos írói érdeklődést bizonyítják, és ez cáfolja azt a feltevést, miszerint csak az 1961-es Eichmann-per után került volna a népiertás kérdése fokozottabb mértékben a honi közfigyelem fókuszába.

Az *Elysium* fogadtatása az 1950-es években és az emigrációban

Az *Elysium*nak 1958-as megjelenésekor csekély kritikai visszhangja volt. A folyóiratok mindössze három rövidebb ismertetést adtak közre, mértékadó kritika vagy elemzés nem készült róla.³⁰ A legelső recenzió a „faji üldözés” korának hiteles és részletes ábrázolását dicsérte a regényben, amelyet „a borzalmas évek borzalmas életanyagának egyik legtehetségesebb megformálásaként” értékelt. A mű erényének a témakezelés elfogulatlan módját tekintette, elismerve, hogy történelmi tárgyát „több önfegyelmével és tárgyilagossággal már alig lehet feldolgozni”. A szereplők lélektanilag hiteles, hétköznapi figuraként történő ábrázolásával az objektíváló írói gyakorlat szerencsésen elkerülte a jó áldozatok és a gonosz tettesek leegyszerűsítő, „polarizáló jellemzését”, ezt bizonyítja, hogy a legellen-szenvesebb figurát, Varga Menyhértet is az üldözöttek közül választotta ki. A kritikus szerint a mértéktartó elbeszélői magatartást Keszi „egyéni nyelvművészetének” egyébként valóban két szembevetendő ismérve, „a megjelenítés sokszínű, egyenletes erőteljes művészete” és a „kulturált szemlélődés mélysége” tette teljessé.³¹ A könyvről írt másik, rövid ismertetést a *Népművelés* hozta le, ami éppúgy, mint a *Könyvtáros*, nem tartozott az irányadó orgánusok sorába. A kritika a gyermeki beszédmod színvonalas kivitelezését emelte ki, amelyet a ritka írói tehetség biztos jelének tulajdonított. Miközben dicsérte a szerzőt, hogy meggyőzően írta le a világ átalakulását a gyermeki szemléletben, egészében is sikeresnek látta a regényt: „Keszi minden naturalizmus és szentimentalizmus nélkül írta meg a történetet, sikerült állandó feszültséget teremtenie, amely néhol, különösen a kisfiú megmentéséért folytatott akció túlméretezettsége miatt, már-már öncélúvá válik, de végül is a közjáték gyönyörű monológjai feloldják és helyére állítják a regényt.”³²

²⁶ Uo., 66. A szerző Kőszeg Ferenc visszaemlékező álláspontját tolmácsolja.

²⁷ EMBER Mária: *A holocaust a magyar prózairodalomban = Magyar Nemzet*, 1990, 211. sz., 11.

²⁸ MERLE, Robert: *Mesterségem a halál*. Ford. GERA György, Bp., Új Magyar Kiadó, 1955; FRANK, Anne: *Naplója*. Ford. SOLT Erzsébet, FRANK László, Bp., Európa, 1958; PILJAR, Jurij: *A halál foglyai*. Ford. LÁNYI Sarolta, Bp., Zrínyi, 1958; KRAUS, Ota – KULKA, Erich: *Halálgyár*. Ford. BALASSA László, Bp., Kossuth, 1958; *Feltámad a gettó*. Ford. SÓS Endre, Bp., Kossuth, 1959 (a kötetben WELICZKER, Leon: *A halálbrigád*; SZAC-WAJNKRANC, Noemi: *Tűzben elhamvadtak*; GOLDKORN, Dorka: *Emlékezések a varsói*

gettófelkelésre című írása); VRIES, Theun de: *A vöröshajú lány*. Ford. F. SOLT Erzsébet, Bp., Táncsics, 1959.

²⁹ SZÉCSÉNYI András: *Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban. A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei = Tanulmányok a holokausztról*. Szerk. BRAHAM, Randolph L., Bp., Múlt és Jövő, 2017, 306–313.

³⁰ ANTAL László: *Keszi Imre: Elysium = Könyvtáros*, 1959, 3. sz. 231.; LÁSZLÓ Anna: *Elysium – Keszi Imre regénye = Élet és Irodalom*, 1959, 17. sz., 9. Ny. A.: *Keszi Imre: Elysium = Népművelés*, 1959, 5. sz., 27.

³¹ ANTAL: *i. m.* (1959), 231.

³² Ny. A.: *i. m.* (1959), 27.

A regényről írt legfajtyúlósabb kritika az 50-es évek végén is mérvadó hetilapnak számító *Élet és Irodalom* hasábjain volt olvasható. Némileg meglepő, hogy az antifaszizmus – irányadó ideológiai funkciója ellenére – ez idáig egyáltalán nem tűnt fel a recepcióban. László Anna recenziója az egyetlen kivétel, amely politikai ballépéseit sem felejtette el fejére olvasni az írónak. Feddése ellenére Keszi regényét összességében „kemény és jelentős tiltakozó kiáltásként” értékelte: „Az író, akinek a közelmúltban fontos kérdésekben nem volt biztos tájékozódó képessége, most a leghatározottabban – egyben igen magas művészi szinten – hirdeti antifaszizta elveit. Ez az antifaszizta következetesség nagy emelő korunk alapvető kérdéseinek megértéséhez és a hozzájuk való helyes állásfoglaláshoz – önmagában azonban nem helyettesíti azt.”³³ Az *Elysium* legfontosabb értéke tehát, hogy művészileg sikeresen valószínűsította meg az antifaszizmus epikai reprezentációját. Az antifaszizta írói magatartás bár szükséges és örvendetes ideológiai állásfoglalás, önmagában azonban nem elégséges feltétele a világnézeti értelemben helyes nézőpont képviselésének. A normaként kezelt embertípus felől a szereplői magatartások is bírálatra adtak okot. Keszi hősei ugyanis elégtelen viselkedésmódokat példáztak, akik cselekvési szabadságuk birtokában sem képesek fordítani az események menetén és megmenteni Szekeres Gyurkát: „Az értelmiség képviselői, alapvető világnézeti és jellembeli különbségek mellett, egy valamiben közösek: erejük korlátozottságában. Akik szembe akarnak fordulni a fasizmussal, egyedenként gyengébbek semhogy célt érjenek. [...] Kudarcuknak ki nem mondott, de nyilvánvaló tanulsága az, hogy a veszélynek akkor kell ellenszegülni, amikor közeledik, s nem akkor, amikor már elborítja az egyént és megfosztja levegőjétől.”³⁴ A holokauszt valóságát a fasizták gyermekgyilkosságán keresztül bemutató regény tehát alkalmas arra, hogy közvetítse a magyar antifaszizta ellenállás hiányából fakadó történelmi felelősséget. A recenzió főként a jellemfestés írói erényét respektálta, amelyet különösen a főszereplő esetében talált meggyőzőnek. Legfőképp a differenciált szereplői ábrázolásokkal sikerült Keszinek elkerülnie a hősokeket illető sematikus általánosítást, miközben szövege lírai szépségű részeiben a korszak szenvedéséről is szemléletes képet adott. A szerző végül nemcsak a személyes sérelemből fakadó modellválasztás, de a kisfiát Auschwitzban elvesztő Szabolcsi Bencéről adott egyoldalúan előnytelen jellemzése miatt is elmarasztalta Keszit.

Az *Elysium* recepciótörténetet nem csupán a hazai nyilvánosság kritikái alkotják, híre eljutott az emigráns magyar körökbe is. A könyv megjelenéséről a londoni, Faludy György főszerkesztő neve alatt működő *Irodalmi Ujság* számolt be. Egy rövid idézet és tartalmi összefoglalás mellett a cikk a szereplők eleven és igaz volta mellett az érzélgős, patetikus ábrázolástól való tartózkodás miatt méltatta a kötetet: „A könyv mentes minden sematizmustól, felesleges pátozástól, krokodilkönnyektől és attól az utólagos hígítástól, ami *Frank Anna naplóján* érződik. Emberi és tisztességes írás.”³⁵ Az emigrációbeli fogadtatás érdekesebb fejezetét a holokauszt túlélők *Uj Keletben* megjelent írásai jelentik. Az Izraelben letelepedő F. Fürth Margit személyesen ismerte a Szabolcsi házaspárt, legalábbis ezt állította, amikor a regény dokumentumértékű igazsága mellett érvelt. Írása főként azért érdekes, mert az *Elysium* eseményábrázolását saját passzív áldozatszerpének védelmére, az ellenállás nélküli megadás vádjá ellen hozta fel igazolásul. Amint az többek közt Bruck Edith írásából tudható, Izraelben kevés empátiával viseltettek az emigráló holokauszt túlélők irányába, akiknek gyakran szemére hányták, hogy nem tanúsítottak fegyveres ellenállást ellenségeikkel szemben.³⁶ Fürth emiatt tartotta lényegesnek hangsúlyozni, hogy Keszi szereplőinek kudarca a gyermek megmentése ügyében nem csupán a zsidók, hanem a magyarok cselekvőképtelenségére is bizonyosságul szolgál. A szerző számára a múlttal való szembesülés fájdalma és az önigazolási kényszer sem engedhette meg, hogy a regény „andalító stíluszépségei” elfedjék a keserű történelmi igazságot: „Túl ezen a stíluszépségen, írásművészete megjelenítő erején, alakjai élettel telítettségén, a könyv külön dokumentáris jelentőségét ki kell emelnem.”³⁷ A regényt a szemtanú túlélők múltbeli élményeik felől olvasták, és saját tapasztalataikkal összevetve formáltak róla véleményyt. A különböző emlékezői nézőpontok egymást kizáró értelmezéseket is eredményezhettek, amint azt egy másik holokauszt túlélő majd tíz évvel későbbi szövege mutatja. Az Argentínában élő Balla Erzsébet ugyanis éppen az *Elysium* dokumentarista hitelességét vonta kétségbe, és ehhez saját, 1965-ben megjelent *József körút 79* című dokumentumregénye jelentette számára a támpontot.³⁸ Indulatos hangvételű írásában azzal vádolta Keszit, hogy a „valóságot átszínező” művet írt, amelyben „szórványos balesett” tompította a zsidóság tragédiáját, és „kellemetlen kis kalandd” degradálta az átélte szenvedéseket. Ideológiai elfogultságot

A gróf Tisza
István utca
(ma József
Attila utca)
1944-ben
© fortépan,
adományozó:
Pártos Paul

³³ LÁSZLÓ: i. m. (1959), 9.

³⁴ Uo.

³⁵ Z. N.: Keszi Imre: *Elysium* = *Irodalmi Ujság*, 1959, 20. sz., 10.

³⁶ BRUCK Edith: *Ki téged így szeret*. Ford. SZÉKELY Sándor, Bp., Európa, 1985, 123–124.; Edith BRUCK, *a Translingual Writer Who Found*

a Home in Italy. An Interview by Maria Cristina MACERI = *Italica*, 2007, 2–3. sz., 612–613. <https://www.jstor.org/stable/40505721>

³⁷ F. FÜRTH Margit: „*Elysium*” = *Uj Kelet*, 1962, 4112. sz., 11.

³⁸ A könyvről lásd n. n.: Balla Erzsébet: *József körút 79*. = *Uj Kelet*, 1965, 4999. sz., 11.



vetett a szemére, mondván, regénye „majdnem úgy hat, mintha egy erősen jobboldali irányzat látószögéből írta volna”. Balla kétségbe vonta a műből kiemelt epizódok hitelességét. Úgy látta, a szereplők pusztán „papírmásé” figurák, a szülők gyásza annyira halvány, hogy alig lehet észrevenni, a cselekmény azt a hamis benyomást kelti, mintha egyetlen fiút deportáltak volna, és a gyerekek télikabátot, húst és csokoládét kaptak volna a táborban gázkamra helyett. Az élelmiszerjegyek időszakában elképzelhetetlennek tartotta a Szekeres család makarónis sertéspörköltjét és telepakolt bevásárlószatyráját, teljesen valószínűtlennek a bujkáló zsidók erotikus zaklatásait az őket segítő keresztény nőkkel szemben és a zsidó nagymamák háborgását az ezüstkanállal felhabart tojás miatt unokájuk elhurcolása idején. Az embermentőkről szólva pedig nem „nyim-nyám, tehetetlen árnyalakok”, hanem a történeti hűségnek megfelelően bátor és tetterre kész férfiak ábrázolását várta volna el. A tételes cáfolatok sora, amely az *Elysium* olvasói számára aligha tűnik meggyőzőnek, összességében azt a végkövetkeztetést támasztotta alá, miszerint Keszi a „történelmi igazság” és az írói hivatás erkölce ellen egyaránt vétett, amikor nem a „színigazat” írta meg.³⁹

A kritikákat illető írói reakciókról nem lehet közelebbit tudni. Keszi bizonyára tisztában volt vele, hogy életművének holokausztregénye alkotja a legszínvonalasabb fejezetét. Elfogódottságtól sem mentesen később is szívesen nyilatkozott róla: „Aztán megengedhető, hogy szeresse *Elysium* című regényét, a kollektív szenvedésnek ezt a sze-

rény dokumentumát, elvégre vannak a közösségnek olyan dimenziói, amelyek felérnek a magányosságig.”⁴⁰ A könyv egy tiszteletpéldányát elküldte Kodály Zoltánnak is, aki zsidó származású feleségével együtt a Szent Teréz Intézet óvóhelyén élte túl a vészkorszakot. A zeneszerző személyes emlékeit felidézve válaszolta a következőket: „...az *Elysium*ot két este éjfélig olvastam, tehát úgy látszik, jó. Igaz, nálam sok a személyes érdekltség. Majd olyanokon kell kipróbálni, akiknél ez nincs... Egy szál még hiányzik a töredékből, a németek kezdeti »barátságos« föllépése, mikor csak 200 takarót, matracot stb. kértek a Síp utcában, s a zsidók hittek nekik... Kivárom, hogy megírhasssa a folytatást is.”⁴¹

Összegezve az *Elysium* korai fogadtatástörténetét: a forradalom utáni közhangulatban a könyv megjelenését egy ideológiai tabuváltásban bekövetkező fordulat kísérte. A regény szerény visszhangja nyilván egyszerre szólt a témának és a szerzőnek, ugyanakkor jelzésértékű, hogy László Anna – mérvadó kulturális fórumon megjelent – kritikájában alapvetően pozitívan nyilatkozott róla. Keszi tehát nem részesült elutasításban a kultúrpolitika irányából, és az eszmei elvárásokhoz nem igazodó témaválasztás „időszerűtlen” voltát firtató bírálattal szemben sem kellett védekeznie. Mindez ahhoz képest, hogy az író a forradalom után minden társadalmi pozíciójától megfosztották, némileg meglepőnek tűnhet. Korántsem az viszont, ha szem előtt tartjuk, hogy az *Elysium* az antifasiszta holokausztirodalom mintapéldájaként a humanizmus eszméjének kudarcaként ábrázolta a holokausztot.

³⁹ BALLA Erzsébet: *Hamisítják a történelmet. Keszi Imre regényének maradjára = Új Kelet*, 1971, 7008. sz., 7.

⁴⁰ KESZI Imre: *Közlöm kell Önnek a következőket = Írói vallomások*. Szerk. TÓBIÁS Áron, Bp., PIM, 1971, 59.

⁴¹ Idézi (D): Keszi Imre: *Válogatott zenei írások = Új Élet*, 1983, 24. sz., 4.

„...különben nem tudtuk volna filmre venni azokat”

A filmrendező Müller Péter (Sziámi) és az *Ex-kódex* (1983)

„A film valamennyi eseménye megtörtént / különben nem tudtuk volna filmre venni azokat” – közli a nézővel egy felirat az *Ex-kódex* elején. Természetesen nem dokumentumfilm következik, hanem a játékfilmnek is a legjátékosabb, a szabályokra fittyet hányó fajtája. Írásomban bemutatom a hetvenedik születésnapját nemrég ünneplő Müller Péter Sziámi útját a filmhez, három filmjét, és utalok útjára a filmtől.

Filmtörténeti háttér, dióhéjban

A múlt század második felében, a forradalomtól a rendszerváltozásig a magyar filmgyártásban (igen kevés kivétellel) csak a Balázs Béla Stúdióban készültek kísérleti filmek. A 60-as évek szürreális-avantgárd rövidfilmjei után a 70-es évek kísérletei átvezettek a 80-as évek neoavantgárd BBS-játékfilmjeihez, amelyeket gyakran az új érzékenység filmjeinek is neveznek. Müller Péter: *Ex-kódex* (1983), Szirtes András: *A pronuma bolyok története* (1983) és *Lenz* (1986), Wahorn András: *Jégkrém ballet* (1984). Megemlíthetném még előzményként és párhuzamos jelenséggént Bódy Gábor filmjeit, egy-két korai Tarr Béla-filmet, valamint Xantus Jánost. Xantus a főiskolai vizsgafilmes és balázsbelás rövidfilmek – *És így képp tovább* (1978), *Diorissimo* (1979), *Női kezekben* (1981) – után megalkotta az új érzékenység átütő sikerű „filmgyári” játékfilmjét, az *Eszkimó asszony fázik* (1983) címűt, amelyet azonban a kritika egy része már az irányzat felhígulásaként bírált.

Milyen *Ex*, milyen *kódex*?

Az *Ex-kódex* elkészülte után (hagyományos mozibemutató nem volt, erre még visszatérek) megosztotta a kritikusokat. A legtöbb, elemző kritikát Tábor Ádám írta, költő és esszéíró, a magyar neoavantgárd krónikása. Tőle idézem a film tartalmát: „Mi is a történet röviden? A zseniális ifjú Rubik testvérpár (világhírű apjuk saját magát

alakítja a filmben) felfedez egy »fényszérumot«; ezzel beoltanak egy véletlenül (?) útjukba került, amnéziás sokkot szenvedett, Péter nevezetű halászbembert [akit a neoavantgárd szcéna ikonikus alakja, Dixi (Gemes János) alakít], aki ennek nyomán egyszeriben megvilágosodik. Bölcs gondolatok és példázatok közlésén, illetve mutáns képességeit csillogtató mutatóvanyain, varázslatain túl »éles fényben idéződik fel benne az emberiség kollektív emlékezete« is. Egy középkori arab csillagász és optikus, al-Heisam *A fényről és annak titkairól* című kódexének tanulmányozása kapcsán mágikusan ráébreszti aszaszin voltukra (aszaszin: középkori arab szekta neve) egyben pedig azonosítja annak az arab maffiának a tagjait, amelyik mindenáron meg akarja kaparintani a kérdéses kódexet – feltehetőleg egy ős-lézerfegyver abban foglalt állítólagos leírása miatt. Közben teherbe ejti Frankensteinjét, a Bárdos Deák Ágnes által kiválóan alakított biokémikus lányt, akit az aszaszinok végül meggyilkolnak (a várhatóan rendkívüli képességeket öröklő gyermek születését megakadályozandó), akárcsak Péter egyik tanítványát. A kódexet végül a csónakjához-családjához visszavitt főhős a befejezésben a Rubik fiúnak ajándékozza.”¹

Nem volt teljesen érthető? Nem csodálkozom. Kanyargós történet, nehéz lenne komolyan venni. Az *Ex-kódex* rendezője sem veszi komolyan, hiszen majdnem a teljes filmet áthatja az ironia, a lebegés a képzelet és a valóság között. Vagy mégis komolyan veszi? Szemben például a *Jégkrém ballet*-tel, amely leginkább a Bizottság együttes koncertfilmje, és csak nyomokban tartalmaz filmcselekményt, az *Ex-kódex* filmmeséje végig (minimális döccenőkkel) leköti a nézőt. Az önmagát játszó Rubik Ernő két zseniális „gyermeke” (Bárdos Deák Ágnes és Kistamas László) egy (poszt?)modern népmese értelmében drámaiak: feltalálnak egy csodaszert, és megváltanák a világot, de beleütköznek a gonosz erőibe. Mindezt úgy, hogy közben a rendező egyszerre látja (és láttatja) vállalkozásukat ironiával és véres komolysággal. Véres komolyság? Igen, a film végén az ironia fénye elhalványul, a gonoszok,

¹ TÁBOR Ádám: *Egy fény-érzékeny film = Filmvilág*, 1985, 5. sz.
http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6113

nevükhöz híven (aszaszinként) gyilkolnak, a világ megváltása elmarad. Péter, a halász visszatér feleségéhez és közös gyermekükhöz, akinek tenyerében felragyog egy égi jel – az egyetlen fény az elsötétült jövőben.

Hogyan fogadta a kritika az *Ex-kódexet*? Mivel a filmet alig és csak megkésve forgalmazták, kiesett a napilaphetilirat-folyóirat kritikai rutinból. Az alábbi részleteket olykor sok év választja el egymástól.

Varga Balázs (jócskán utólagos) évvösszefoglalója például végig a társfilmekkel egy kalap alatt méltatta: „*A kutya éji dala* után másfél-két éven belül elkészült az *Ex-kódex*, *A pronuma bolyok története*, az *Eszkimó asszony fázik*, a *Jégkrémbelett* és az *Őszi almanach* – a szakmát, a politikát és a filmkritikát egyaránt zavarba hozó filmek. Nem feltétlenül ellenszenv fogadta őket, inkább értetlenség. Ezek a filmek figyelmen kívül hagyták a magyar film politikai reflexeit, teljesen más beszédmódot és világlátást reprezentáltak. Párhuzamos, alternatív világokat teremtettek, illetve mutattak meg. Személyes, szerzői, a végletekig egyéni univerzumok voltak. Kicsit furcsa és nehezen kiismerhető, ámde rendkívül izgató alakokkal, extrém történetekkel és misztikus motívumokkal benépesített színterek. [...] Xantus János, Müller Péter Iván, Wahorn András és Szirtes András filmjei szívesebben nyúltak a zene, a színház, a képzőművészet eszköztárához, mint a hagyományos filmes klisékhez. Izgalmasság és csábítóvá akarták tenni a filmeket, érdekessé a hőseket, szokatlanná és kiszámíthatatlanná a történeteket. Szívesen használtak kommersz sémákat (az *Eszkimó asszony fázik* szerelmiháromszögtörténete, az *Ex-kódex* misztikus szektája, bérnyilkosai), jóllehet sajátosan feldíszítve és kicsavarva adták elő őket. Izgalom, excentrikusság, érzékiség, zene – mind-mind lehetséges populáris komponensek... Nem hamis és valódi állnak szemben egymással ezekben a filmekben, hanem különös és különleges élmények, alakok, motívumok és történetek keverednek. Természetes világítás helyett neonok, valószínű fények és színek helyett hiperrealista árnyalatok és kombinációk. Mindent szabad, az összeillesztés furcsasága és eredetisége a legfontosabb. Wahornék blödlíjei, *A pronuma bolyok* álzagyva filozofálása, az *Ex-kódex* misztikus kultúrtörténeti eszmefuttatásai kedves, játékos gesztussal mutatnak fityiszt a szabályozott összefüggések világának.”²

A legkevésbé Báron Györgynek tetszett a film: „Kétségtelen: az experimentális film modora, külsőségei ugyanolyan könnyen imitálhatók, mint a hagyományos művészfilmé; itt talán még nehezebb tetten érni a csalást,

a technikai trükkök és homályos bölcselkedések ködfüggönye mögé rejtett semmitmondást. [...] E típus eddigi legcsüggesztőbb dokumentuma Müller Péter Iván *Ex-kódexe*. A filmet finnyás széplelkűség és sznobéria lengi be. Van itt minden, amitől a mű divatosnak és mélynek látszhat: utalások a számkabalisztikára, a keleti misztikára, Rubik Ernő és Péter, a halász. Az egész világkultúra, zanzásítva, könnyed hírlapi riport színvonalán. A rendezőnek, akármire nyúl is, banalitások jutnak az eszébe; filmjében még a Bölcs és Tanítvány szellemi párbajáról szóló példázat is kabarészínházi humortalansággá alacsonyodik. A képek, beállítások – akár egy tévéreklámé; annak ellenére, hogy Müller előszeretettel úsztatja át őket sejtelmes kékbe vagy vörösbe. Szomorú kórtünet: egy olyan helyzetben, amikor az experimentális törekvések jószerivel visszhangtalanok, a perifériára szorítottak, szinte törvényszerű, hogy egy ilyen minden ízében mache mű előbukkanjon, olcsó és fájdalommentes experimentális kalandot kínálva az erre kiéhezetteknek.”³

Koltai Ágnes az *Új Tükör* kritikusa máshogy látta: „...a hivatalos filmgyártás »előszobájában«, csekély pénzből, üdítően friss, formagazdag mű született.

Az *Ex-kódex* nemcsak jellegzetes avantgarde film, formai kísérletekkel, új narrációval, hanem szellemes, olykor azonban túlhajtott játék, egy új mítosz megteremtésére. Fejezetek a Kis Magyar Fénytanból – olvashatjuk a film alcímét, s az első és utolsó fejezet bölcsességeivel (»a Zen tanítása értelmében a váratlan ütés megvilágítja a tanítvány elméjét. Állítólag a könnygáznak is van ilyen hatása«, vagy: »a fény is lassabban terjed a halálnál«) meg is ismertet az *Ex-kódex*. A fény az az őselem, amelyből egy új világ születhet, s a film lényegében visszafelé írt történelem, utazás egyre hátrább a múltba, a fény kutatóinak s csodás képességeinek felfedezésére. Az *Ex-kódex* szürreális-groteszk világában ott van a jelen, legendákra éhes korunk, még ha a hallucinációk vörös kódéből nem könnyű is kihámozni. Az *Ex-kódex*szel nemcsak a rendező, Müller Péter Iván, hanem egy ígéretes operatőr, Dávid Zoltán is bemutatkozik.”⁴

A *Filmkultúra* folyóiratban Erdélyi Z. Ágnes ezt írta: „Az értelemben vetett hit megrendüléséről tudósít [...] Müller Péter *Ex-kódexe* is. Ez a film állandóan az ironia és a tudományos komolyság határán jár. Olykor az ironiában jelenik meg a komolyság, és a tudomány válik nevetséges. Olykor a tudás felhasználhatósága is megkérdőjeleződik. [...] Az *Ex-kódex* hősei mindvégig a megvilágosodást keresik. Kísérletük kudarcba fullad. A fény törvényeit

Müller Péter
„Sziámi”,
1983
© Fortepan,
adományozó:
Várkonyi Péter

² VARGA Balázs: *Látomás és indulat* = *Beszélő*, 1999, 4. sz., 99–101., 100–101.

³ BÁRON György: *Kor-körképek. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió új filmjeiről* = *Filmvilág*, 1985, 5. sz.

https://filmvilag.hu/xista_frame.php?&ev=1992&szam=07&cikk_id=6112

⁴ KOLTAI Ágnes: *Ex-kódex* = *Új Tükör*, 1985, 4. sz., 3.





vizsgáló becses kódex nem fejt meg az értelem törvényeit. A megvilágosodásra kiszemelt férfiú, Péter, a halász visszatér a családjához.

[...] A távoli népek meséit idéző hősök azonban itt élnek közöttünk, történetük úgyszólván napjaink valóságában – azaz valóságossá stilizált világában – játszódik. Az aszaszinok jellegzetes egyetemi előadóteremben hallgatják végig tudományosan megalapozott történetüket, a halász taxival utazik vissza övéihez a folyópartra. A valóságos és stilizált elemek állandó keveredése különös atmoszférájú jeleneteket teremt, s Müller láthatóan elsősorban az atmoszférateremtésre törekszik. Ezekben a jelenetekben létrejön az a feszültség is, amely a film egészéből valahogy hiányzik. [...] Az *Ex-kódex* hűvös személytelensége, fanyar távolságtartása mindattól, amit élénk tár, megnehezíti a gondolatokkal való azonosulást.”⁵

Tábor Ádám – korábban már részben idézett elemzéséből végül egy hosszabb részlet: „Első ránézésre tehát egy okkult elemekkel operáló science-fictionbe oltott krimi látunk, és a rendező javára szól, hogy – a művészfilmek túlnyomó többségével ellentétben – a film körülbelül két-

harmad részében fenn is tudja tartani azt a legelemibb feszültséget, amiért valójában mindig moziba megyünk: a »ki győz? elkapják-e? ki hal meg? mi lesz a vége?« kíváncsiságot. Természetesen csakis annak a szűkebb közönségrétegnek lesz tényleg izgalmas horror az *Ex-kódex*, amelyik érzékeny a sztoriba belerejtett és – amolyan godardi-posztmodern módon – a cselekmény kulcspontjait szintetikusán, »kívülről« összekötő szürreális-ironikus »burleszk«-rétegre, illetve filozofikus-metafizikus téridő-utazásokra (»fény-misztikai« szövegbetétekre, megfilmített zen-példázatra, a történet áttételes jelentéseire). [...]

Az éjszakai-kriminális, lunáris-érzékeny és szoláris-misztikus szintek sokrétű, szerves, bár nem mindig eléggé kidolgozott kapcsolatban vannak egymással. A három sík egybefogását szolgálja az egész történetet intonáló és »gondolataikkal behálózó«, a kulcsjeleneteket (Péter és a Rubik testvérek első találkozását, illetve a terhes nő meggyilkolását) verbálisan is kommentáló, két bölcselemő felléptetése is. A napfényes ártatlanságot sugalló ennivaló képük és gyilkosságról szóló, megfontolt szavaik közötti szürreális hasadásban az a nyugtalanító lehetőség

Ex-kódex,
a képen: Gémes
János (Dixi) és
Víg Mihály,
rendező:
Müller Péter
„Sziámi”,
operatőr:
Dávid Zoltán,
1983, Balázs
Béla Stúdió

⁵ ERDÉLYI Z. Ágnes: *Játéktér csaták után. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről* = *Filmkultúra*, 1984, 4. sz., 33–55., 53–54.

táru fel – és marad is nyitva mindvégig –, hogy az egész históriát valahol ők »irányítják gondolataikkal és más eszközökkel is« [...] De említhetjük a film legszuggesztívabb jelenetsorát, amikor az aszaszin sofőr autóbusszal elüti (éjszakai szint) az *Álompor* című számot fejhallgatóján kábultan hallgató, csukott szemmel andalgó, terhes biokémikus lányt (lunáris szint), miközben a »buddhacsecsemők« elégedetten konstatálják, hogy sikerült megmenteni a magzatot attól, hogy meg kelljen születnie. Ezt a végletes, spekulatív létpesszimizmust azután csattanósan kontrázza meg a film nem sokkal ezután következő záró képsora: a látó halász és felesége kislányának tenyerén megvillan a »kiválasztottság napjele«: »az egyetlen korong a világon, aminek csak egy oldala van«” (szoláris szint).

Ha Buñuel anarcho-szürrealista rendező volt..., késői magyar tanítványai filmjére az »archista anarcho-szürrealista« megjelölés illik a legjobban. Van a filmnek egy anarchista, egy szürrealista és egy »archista«-tradicionalista-misztikus rétege – egészében pedig az »archista anarchizmus« paradox szemléletmódja hatja át.

Ez a totálisan paradox látásmód törvényszerűen vezette el Müllert odáig, hogy végső elemzésben tulajdonképpen a filmről, mint olyanról készítsen filmet. Számos, erre vonatkozó nyílt és rejtett utalást találhatunk az *Ex-kódex*-ben: önreflexiós elemet (felirat: »A film minden eseménye megtörtént, különben nem tudtuk volna filmre venni!«); filmelméleti problémák szellemes exponálását (a rendkívül gyors felfogóképeségű mutáns a filmvetítést kínzóan lassú lepoirellólapozgatásnak érzi; a vásznon néhány lovakról készült állóképet látunk, figyelmeztető felirattal: FILMVETÍTÉS!!!) stb. De metafilm az *Ex-kódex* egy jóval mélyebb szinten is: hiszen a fény, amelyről annyi szó esik benne, amelynek törvényeit rejti a titkos kódex, éppen a filmezés »alapanyaga«, archéja; a film(ezés) nem más, mint (mozgó)fényképezés: azaz képalkotás a fénynek a fényérzékeny sötét anyagon való megkötésével – a mozivásznon pergő megannyi film pedig »sötétben villogó káprázat«; a megismerés és megjelenítés valódi igényével készült film pedig – mint az *Ex-kódex* is – »sötétben káprázó jelenés«”⁶

*

Ha az *Ex-kódex* hagyományos, filmgyári film lenne, a főszereplők után külön oldalon olvashatnánk valami ilyesmit: ...és Péter a halász szerepében – Dixi (Gémes János).

Sok évvel később Müller Péter, már Sziámiként így írt *A szókimondó Dixi* című napidalában:⁷

„...a mondat volt az élete
mit egyfolytában épített
csak oltott minket szüntelen
hogy oszlassa bennünk a tévhitet
lehetett volna nagy színész
s írónak ő lett volna Joyce
de soha nem írt le egy betűt se
s színésznek nem hívta őt a sors
Belmondo helyett elmondó lett
te annyit szóltál csak: szia!
s belőle máris dőlni kezdett
az ingyenes, kéretlen profécia...”

Ennek az ingyenes, kéretlen proféciajának bőséges kibontakozási lehetőséget adott az *Ex-kódex*. A történet szerint Péter, a halász elveszti emlékezetét, és a kísérletező testvérpár tölti fel Péter tudatát, úgymond, az emberiség kincseivel. Innentől kezdve a szerep megérkezik Dixihez, aki szabadon improvizál a tág keretek között. Korát megelőző rappelés ez, zene nélkül, de a szabadvers elő-előbukkanó kemény ritmusával. Helyben születik, és megismételhetetlen. Komolyan vehetetlen, de költőiségében mégis megfontolandó. Így örökítette meg Müller Péter a minden skatulyából kilógó, a nemcsak a lábszagú szocializmusban, de a polgári világban is abszurd Dixit, a jelenséget.

Az *Ex-kódex* egyben a Kontroll Csoport és a sziámi-Sziámi tagjainak jutalomjátéka is, számos szerepben őket látjuk. Vig Mihály zenéje és a Kontroll-sziámi-Sziámi-dalok alkotják a film hangzó alapszövetét.

„Ó kastélyok, ó nyarak
Mely lélekben nincs salak

Ó kastélyok, ó nyarak

A sors varázsát ismerem
Azon ki nem fog senki sem

Üdv néki mindig, amikor
a gall kakas kukorékol

Több vágyam nem lesz sohasem
Átvállalta az életem

⁶ TÁBOR: i. m. (1985)

⁷ SZIÁMI: *A szókimondó Dixi*
https://m.zeneszoveg.hu/m_dalszoveg/118401/sziami/a-szoki-mondo-dixi-zeneszoveg.html

Test-lelkem fogja e varázs
Széthullott minden akarás

Milyen értelmet hord szavam?
Szavára meg, s elsuhan!

Ó kastélyok, ó nyarak!”⁸

Az *Ex-kódex* cselekménye gyorsvonati sebességgel halad, sőt szökell, viszont időnként fékez és elnyugszik – ilyenkor Víg Mihály és a Kontroll-zenék adnak lehetőséget az eltűnődésre.

Müller Péter Iván útja a filmhez...

Müller Péter azért kezdte el használni második nevét, az Ivánt is, mert édes-nevelőapja Müller Péter író és dramaturg. Péter Iván már gyermekkorában megfordult költői körökben, és értékelhető verseket írt. Kalandos útja a filmhez a rádió szerkesztő-riporter, majd cirkusz- és varietérendezői képesítéseken át, az ELTE magyar–francia tanári diplomáját érintve vezetett a Színház- és Filmművészeti Főiskola film- és televíziórendezői diplomájához, harmincéves korában. Évfolyamtársai közül említsük meg Deák Krisztinát, Kerényi Mihályt, Moldova Ágnes és Tarr Bélát. Főiskolai filmjei és tévéműsorai között találunk rockzenei, bórleszk-groteszk filmeket, de – talán meglepő módon – szociografikus riportokat is: *Kik azok a cigányok?*, *Ki oldja meg a cigánykérdést?* Ezek a videók, a kor rossz gyakorlata szerint, elvesztek. Megmaradt viszont színes vizsgafilmje, a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* (1982), amely stílusában megelőlegezi az *Ex-kódex*et, azonban még annak történelmi és misztikus dimenziója nélkül. Viszont ez a film is szerelmi vallomás akkori feleségéhez, Bárdos Deák Ágneshez, és az URH, a Kontroll zenei világához.

A *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* története a nagy szovjet-orosz neuropszichológus, Alekszandr Romanovics Luria egy esetéhez kapcsolódik.⁹ Páciense, aki „S.” néven híresült el, (röviden összefoglalva) mindenre emlékezett, és semmit nem tudott elfelejteni, kitörölni az emlékezetéből. „S.” végül mnemonistaként működött, azaz mutatóként produkálta képességeit – csakúgy, mint „Monsieur Étienne” (Székely B. Miklós), Müller Péter Iván vizsgafilmjének főszereplője. M. Étienne bal arca egyetlen, hatalmas forradás: évekkel ezelőtt barátnője (Lina – Bárdos Deák Ágnes) kénsavval leöntötte. Állítása szerint azért, hogy megvakítsa, és így a férfi attól kezdve csak az

ő arcára tud majd emlékezni. Bár M. Étienne megbocsát (nem vakult meg, csak a sebhely maradt), kapcsolatuk megszakadt, és a történet idején Lina egy amatőr rockzenekar énekesé. (Eltalálták: a zenekarban a Kontroll Csoport és az URH zenészei játszanak.) Étienne szeretné visszaszerezni Linát, és erre alkalom kínálkozik: az orfeumban, ahol dolgozik, az énekesnő elveszíti hangját, és Étienne rábeszéli az igazgatót, hogy léptesse fel Linát és zenekarát.

Étienne és Lina megkísérlik helyreállítani kapcsolatukat. Szeretkeznek, de Lina hideg marad: látni véli, ahogy a férfi agyában ezer és ezer nő képe villan fel, ő pedig nincs ott. Az esti fellépés mégis jól indul: Étienne professzionista tökélytel produkálja magát, az orfeum közönsége lenyűgözve figyeli és hatalmas tapssal honorálja, ahol dátumok és telefonszámok tucatjait idézi fel – fejből. Lina és zenekara következnek. Lina „végzet asszonyának”, vampnak maszkirozza magát. „Halálos ez a szerelem, úgy kell ez, nagyon kell ez énnekem...” – éneklí a Kontroll Csoport dalát.¹⁰ Az orfeum közönsége azonban már ennyitől is elkezd elszivárogni. Lina második dala ezután maga a provokáció. Az 1956 után elhíresült honvág-dalt éneklí („Oly távol messze van hazám”), azonban lehetetlenül felgyorsítva, keserű gúnnyal, paródiaként. Le is tépi magáról a vamp-maszkot. Az est botrányba fullad. Utána Lina békésen, de határozottan búcsúzik Étienne-től: „Én nem vagyok énekesnő. Kísérleti állat vagyok.”

A *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* tökéletesen szemlélteti a pártállami filmfőiskolai vizsgafilm kettősségét: egyfelől bemutatja, hogy a készítő elsajátította a mesterséget, tud több szálon cselekményt bonyolítani, jellemet ábrázolni, dialógust szerkeszteni, filmképet alkotni és montázst szerkeszteni, vágni. Másfelől viszont olyan költői tartalmakat közvetít, amelyek folyamatosan megkérdőjelezzik mindezeket a normákat, a szocialista realizmusról nem is beszélve. A neves és jóindulatú tanári kar szerencsére elfogadta a filmet.

Müller Péter Iván már főiskolásként sokat dolgozik a Magyar Televízióban, de – azon belül – különösen az Iskolatelevízióban. Itt készült a *Hogyan működik?* ismeretterjesztő sorozata Rubik Ernővel, majd a *Tudományos, Fantasztikus* című sorozat. Ezekben a szokatlan stílusú műsorokban dolgozik együtt Kistamás Lászlóval, aki az *Ex-kódex* másik „Rubik-gyereke” lesz, és az *Ex-kódex* motívumai között visszaköszönnek e műsorok emlékei.

Még az *Ex-kódex* és a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* előtt készült, de csak jóval később került képernyőre Müller Péter Iván dokumentarista játékfilm vállalkozása, a *Meg-*

⁸ Arthur Rimbaud versét Kardos László fordította, zene: Víg Mihály.

⁹ LURIA, Alekszandr Romanovics: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. OSMANNÉ SÁGI Judit, ford. ERŐS Ferenc et al., Bp., Gondolat, 1975

¹⁰ *Halálos szerelem*. Zene: Hajnóczy Csaba, szöveg: Bárdos Deák Ágnes.

váltási kísérletek. (Rendezőjében máig sajnó emlék.) A Magyar Televízió és a Mafilm koprodukciójában 1981–82-ben készült, a borsodi cigányok között játszódó dokumentarista játékfilm címe *Van-e élet a Földön?* – lett volna. Szakértők: Choli Lakatos József, Lakatos Menyhért, Csalog Zsolt. Dramaturg: dr. Demszky Gábor. Operatőrök: Mihók Barna és Pénzes István. Írta és rendezte: Müller Péter Iván.

A 16 milliméteres, fekete-fehér filmre forgatott történet fő szála egy borsodi cigánytelep jó szándékú felszámolását mutatja be: a putrik és lakógödrök helyett egy vállalkozóval úgynevezett „Cs” (csökkentett komfortfokozatú) házakat építtetnek. A vállalkozó azonban csak egy házat épít fel, a többit halogatja, a pénzt pedig elcsikasztja, majd börtönbe kerül. A BBS dokumentarista játékfilm módszerei szerint a filmben nincs színész, a borsodi romákat borsodi romák alakítják-élik, sőt az életbeli csaló vállalkozó a filmben önmagát alakítja (!). Amikor a filmet levetítették a Magyar Televízióban, az egyik kritika írója – a szövegből nyilvánvalóan – dokumentumfilmként nézte a fikciót. Müller sikeresen veszi az ilyen filmek egyik nagy akadályát: filmjében a civil szereplők nemcsak a fő történet közéleti ütközetében sikeresek, hanem a magánéleti jelenetekben is.

A „balázsbelás” vagy a BBS-hez kötődő dokumentarista játékfilmek sorát a Dárday–Szalai alkotópáros 1975-ös *Jutalomutazása* nyitotta meg, és 1981-ben túl vagyunk

már Tarr Béla *Családi tűzfészekjén* (amelyben Müller Péter dolgozott is), elkészült már a *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál), a *Fagyöngyök* (Ember Judit) és a *Békeidő* (Vitézy László) is. A *Megváltási kísérletek* tehát viszonylag késői tagja a sorozatnak. Felvetődik a kérdés, hogy Müller Péter filmje történetében, stílusában mit ad hozzá az irányzat addigi eredményeihez? A fentebb röviden ismertetett alaptörténetben van egy mozzanat, ami kilóg a sorból, és talán nem tévedünk, ha ezt az elmaradó bemutatás (egyik?) okának véljük. A vállalkozó által megkárosított egyik roma a maga módján bosszút áll: az általa vezetett színpantókocsi illatos tartalmát széles sugárban ráfúvatja a vállalkozó saját (persze nem „Cs” kategóriás) családi házára. Nem emlékszem, hogy a pártállami Magyar Televízióban valaha is bemutattak volna egy olyan gesztust, amikor az alul lévő bosszút állnak a rendszerbeli megkárosítójukon.

De vannak a *Megváltási kísérletek*ben más, a dokumentarista játékfilm konvencióit felrúgó vagy legalábbis átértelmező mozzanatok is.

A film elején közeledni látunk egy derékig érő szakállú öregembert, kezében Jézus-képes szatyorral. Felirat közli a nézővel: „Az Úr elküldé Feri bácsit...” Feri bácsi közeledőben dalt dúdol: „...juhocskámat visszahozom én...” Mint küldetéses ember, prédikál a cigánytelepen, elmeséli megtérése történetét. Bűnös életet élt (részletezi), és már a kezében volt a borotva, hogy öngyilkos legyen, át akarta

Ex-kódex,
a képen: Gémes
János (Dixi) és
Víg Mihály,
rendező:
Müller Péter
„Sziámi”,
operatőr:
Dávid Zoltán,
1983, Balázs
Béla Stúdió



vágni a torkát, de az ég nem engedte, hogy megtegye. Megtért, és azóta nem vágja le szakállát. A cigányok nem térnek meg. Azonban a film végén Feri bácsi lesz az, aki az abortusz utáni életválságban a lányt kézen fogja, és elvezeti a hajléktalanszállóba – talán egy öngyilkosságot előzve meg ezzel.

Bemutat a film egy „rendes” cigányembert. Van munkahelye, házasságban él, „Cs” lakása készül. Azonban feleségével nem lehet gyerekük, ezért örökbefogadási engedélyért folyamodnak. Megjelenik náluk a gyámhatóság tisztviselője, aki kérdőívéből felteszi nekik az előírt kérdéseket. Hamar kiderül, hogy hiába „rendes” a cigánycsalád, sem ők, sem a rendszertől magától kapott „Cs” lakás nem felelnek meg az örökbefogadás hivatalos követelményeinek, nem fogadhatnak örökbe.

Egy fiatal riporter hatalmas világboldogító célokkal érkezik a helyszínre. „Felfedez” egy szépen éneklő roma lányt, „felvinné Pestre”, de közben berúg, szándékai és magnószalagjai szétzilálódnak. Részegen egy hatalmas tortát vesz a telepi gyerekeknek. Ez a torta az összes megváltási kísérlet jelképévé válik: a gyerekek megkóstolják, majd a szeleteket a fiatalember arcába, fejére kenik.

A történet a hajléktalanszállón fejeződik be, ahova Feri bácsi és az abortuszon átesett lány megérkeznek. Az egyik lakó, egy fiatalember éppen verset (erőteljes költői képek,

felzaklató tartalom) mondja el társának, aki közben egy kitömött macskát simogat.

Szürreális epizódok ezek, az egyébként dokumentumszerűen realista játékfilmben. Ha nézőként feltesszük magunknak a kérdést, hogy hogyan készíthet ugyanaz a fiatalember, Müller Péter Iván rövid egymásutánban olyan különböző filmeket, mint a *Megváltási kísérletek*, a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* és az *Ex-kódex*, talán ezekben az epizódokban rejlik a válasz. A *Megváltási kísérletek* ugyanúgy fellazítja a „balázsbélás” dokumentarista játékfilm – adigra már megszilárdult – konvencióit, mint az *Ex-kódex* a korabeli „Mafilmes” játékfilmekéit.

Nem csoda, hogy volt, aki dokumentumfilmnek nézte a *Megváltási kísérleteket*. Egyrészt, a film tartalma sok megtörtént (bár átformált) esetből állt össze. Másrészt, az alkotók el is játszanak ezzel: a film elején a stáb ül egy monitor elé, és betesznek egy kazettát (ez lesz a film), és a végén lejár a kazetta, kiveszik a videókészülekből.

Ez a film a pártállami Magyar Televízióban durva ellenállásba ütközött, megcsonkították, eredetileg háromórás hosszát felénél rövidebbre csökkentették, a kivágásokkal a történet is szaggatottá vált. A címe már korábban megváltozott: *Megváltási kísérletek* lett belőle. Évekig nem mutatták be, 1988-ban (!) lehetett rendezvényeken vetíteni. Televíziós bemutatását egy 1989-es adatunk szerint

Ex-kódex,
rendező:
Müller Péter
„Sziámi”,
operatőr:
Dávid Zoltán,
1983, Balázs
Béla Stúdió





Ex-kódex,
rendező:
Müller Péter
„Sziámi”,
operatőr:
Dávid Zoltán,
1983, Balázs
Béla Stúdió

tervezték, de aztán ez nem történt meg.¹¹ A televíziós bemutatóra végül a rendszerváltozás után, 1990. szeptember 6-án, csütörtökön került sor, a TV 1 csatornán, 21 óra 55-től. Nyolc évvel az elkészülte után.

...és Müller Péter Sziámi útja a filmtől

Amikor 1983 végén elkészült az *Ex-kódex*, a BBS-filmeknek kemény akadályokon át lehetett eljutni a közönséghez, mozikba vagy „a” Televízióba. A rendszer kultúrpolitikája a többlépcsős folyamatba úgy avatkozott be, hogy az nem volt betiltásnak nevezhető, de hatása mégis fékező volt. Készülhet-e fényhangos kópia egy filmből? Látszólag pénzügyi döntés. De ez még csak a 16 milliméteres kópia, művelődési házakban, falusi mozikban vetíthető. Készülhet-e 35 milliméteresre felnagyított kópia a városi mozik számára? Újabb költség, újabb akadály. Az *Ex-kódex* a Hunnia és a Társulás stúdiók segítségével volt befejezhető. Fényhangos kópia talán azért készülhetett, mert a filmet meghívták Salzburgba, ahol egy Sz. András nevű magyar vendégoktató magyar filmhetet szervezett. De a felnagyításra már nem került sor. A BBS erőfeszítéseinek hála, a budapesti Híradó moziban, amelyet akkor már átneveztek Horizontnak, be lehetett mutatni 16-os filme-

ket is, így ott az *Ex-kódexet* is játszották. De más moziban nem. A Televízióban (ezt is) a rendszerváltás után mutatták be.

Talán meglepő, hogy az 1970-es évek végéig Müller Péter Ivánnak nem volt érdemi köze a hazai rockzenéhez. Ekkor kezdett dalszövegeket írni, majd énekelni is az URH-ban, majd a Kontroll Csoportban, amelyből azután a sziámi-Sziámi zenekar lett, a többi már rockzene-történelem. Közben (most már:) Müller Péter Sziámi egy ösztöndíj, majd egy végül sikertelen filmprojekt kapcsán éveket töltött Hollandiában.

Miért hagyott fel a filmezéssel? Nem csak a keserűség és a kudarcok miatt. Nem csak a beindult dalszövegíró és rockzenészpálya sikerei miatt. Valószínűleg életfilozófiája és életstratégiája is változott, de ezt nem feladatom itt elemezni.

A rendszerváltozás előtt egy kis zalai faluban, környékbeli zenészekkel szövetkezve hozott létre sikeres zenekart. A rendszerváltozás után egyike lett a Sziget Fesztivál három megalapítójának. Nemzetközi operafesztivált alapított Miskolcon. Se szeri, se száma kulturális kezdeményezéseinek, zenei munkáinak.

Mégis, engedtessek meg nekem, hogy én sajnáljam az el nem készült Müller Péter Sziámi-filmeket.

¹¹ 1989. október 10-e és november 10-e között a Televízióban bemutatásra kerülő irodalmi és drámai műsorok. 2-án este: CSALOG Zsolt – MÜLLER

P. Iván: Megváltási kísérletek – tévéfilm = Könyvvilág, 1989. október 1., 31.

A Ginevra de' Benci portré titkai

„A festmény olyan költői műalkotás, amelyet látni lehet, nem pedig hallani.”¹

Leonardo

A *Trattato della Pittura*-ban leírtak alapján a magyar művészettörténészeknél egyedül Daniel Arasse gondolta úgy, hogy a fiatal Leonardo találkozott Mátyás királlyal.² „Mátyás király születése napján egy költő elvitte hozzá művét, melyet ama nap dicséretére írt, amikor a király a világ javára megszületett, viszont egy festő is megajándékozta szerelmese képével. A király nyomban becsukta a könyvet, a festmény felé fordult, és azon akadt meg a pillantása nagy álmélkodással. Ekkor a költő erősen méltatlankodva így szólt: »Királyom, olvass, csak olvass, magvasabb dolgot fogsz hallani, mint amit egy néma kép ad!« Észrevette a király, hogy feddésben részesült, amiért néma dolgokat szemlél és így válaszolt: »Költő, hallgass, nem tudod, mit mondasz; ez a festmény nemesebb érzékszerveknek szolgál, mint a tiéd, mely vakoknak való. Olyasvalamit ad nekem, amit láthatok és érinthetek, és nem csupán hallhatok. És ne kárhoztasd az én választásomat, hogy a te művedet a karom alá dugtam, a festőét pedig a két kezemmel fogom, és szemem elé tartom, mert a kezek önmaguktól választották a hallásnál nemesebb érzékszerv szolgálatát. Én magam azon a véleményen vagyok, hogy a festő tudása úgy viszonylik a költőéhez, mint az érzékszervek, mellyel rendelkeznek egymáshoz. Nem tudod, hogy a lelkünk harmóniából van megalkotva, a harmónia pedig azokban a pillanatokban születik, amikor a tárgyak arányossága láthatóvá, illetve hallhatóvá válik? Nem látod, hogy a te művészetedben nincs meg ugyanegy pillanatban megteremtett arányosság, hanem inkább egyik rész a másiktól fakad folytatólagosan és a következő sor meg nem születik, míg a megelőző meg nem hal? Csupán emiatt tartom a te mesterségedet sokkal alacsonyabb rendűnek a festőénél, mivel itt harmonikus arány összetevődve nincs meg. Nem elégíti ki a hallgató vagy szemlélő lelkét úgy, ahogy a szépséges formák arányossága, melyek az arc isteni szépségének összetevői, itt előttem, és melyek ugyanabban a földön nagyobbat adhatna.«³

Ha e találkozást valóságosnak tekintjük, akkor időpontja, Leonardo *Az Arno völgyét* ábrázoló rajzához hasonlóan,⁴ napra pontosan tudható: 1476. március 23-át írtak e napon.⁵ (Leonardo olyan szemléletesen írja le, mintha jelen lett volna, és ez alapján nem vonható le más következtetés, mint hogy ő volt a portré alkotója,⁶ és azért tett

Mátyásra olyan lenyűgöző hatást a kedveséről készült képmás, mert az egy Leonardo-mű volt.)

Mátyás király 1474. szeptember 15-én jegyezte el I. Ferdinánd nápolyi király leányát, Aragóniai Beatrixet, a korszak kultúrdiplomáciája ez után léphetett működésbe,⁷ és keresett Itália földjén olyan festőt, aki Beatrix (nálunk Beatrice) portréját el tudja készíteni a király számára.

„A nápolyi királyi familia és a magyar uralkodó közti dinasztikus kapcsolat létesítésének a terve 1465-ben vetődött fel első ízben. Podjebrád Katalin halálát követően Ferdinánd király felajánlotta Mátyásnak leánya, Eleonóra – Aragóniai Beatrix nővére – kezét, ám az elképzelés végül kútba esett. Az új nápolyi–magyar házassági tervet 1472-ben vetette fel a Magyarországon tartózkodó pápai legátus. Ezt követően Bari érsekét küldte Budára Ferdinánd, a házasságot előkészítendő. 1474-ben már azzal az utasítással érkezett Nápolyba a magyar követség, hogy biztosítsák Mátyás számára Beatrix kezét. Leendő apósa szeptemberi levelében értesítette Mátyást az eljegyzés megtörténtéről. 1475 februárjában pedig a király Boroszlóban átadta a nápolyi követnek a jegyesének szánt értékes ajándékot. 1475 júniusában érkezett a magyar küldöttség Dél-Itáliába, ahol sikeres tárgyalást folytattak. Rövid kitérőt kell tennünk a középkorban megszokott, napjainkban azonban gyakorlatilag elképzelhetetlen párválasztásról, amelyet általában politikai érdekek, stratégiák határoztak meg. Főként a még gyermekkorban kötött frigyek esetében teljesen érdektelen szempont volt, hogy a leendő házastársak későbbi magánéletére milyen hatást gyakorol a szülők döntése. Mátyásnál jelen esetben más motivációk is érvényesültek. Szuverén uralkodóként – jöllehet édesanyja még élt – saját maga választott, legfeljebb meghallgatta tanácsadóit. Természetesen az egyik legfontosabb szempont esetében is a politika volt, hiszen egy királyi családból származó ara nagyban hozzájárult volna az alacsonyabb társadalmi rétegből származó király európai presztízsének erősítéséhez, ami az egyik legfontosabb célja volt kezdetektől fogva. Ezen túlmenően Mátyás igényesnek bizonyult leendő hitvese küllemét illetően is, mondhatni, a női szépség is fontos volt számára. Mivel közvetlenül a koronázás előtt találkozott először menyasszonyával, a nápolyi királylány megkapó szépségéről, kimagasló műveltségéről elsősorban a diplomaták elbeszéléséből értesülhetett. Emellett a kor általános szokása szerint valószínűleg képmásokat is kapott leendő hitveséről.”⁸

A hosszabb idézetből Mátyás igényességét kell kiemel-nünk, hogy milyen fontos volt számára a szép női arc,⁹ illetve azt, hogy készülhetett Beatrixról egy képmás.¹⁰ Mivel a magyar királyságnak elsősorban Firenzével voltak kulturális kapcsolatai,¹¹ a portrémegrendelés szálai is ide kell, hogy vezessenek.¹² Feltételezhetően 1475 vége le-hetett a szerződés teljesítésének határideje, mivel a port-rét a következő évi születésnap ajándéknak szánták a ki-rálynak.

1476. december 12-én volt Mátyás és Beatrix házasa-gsághozjárása, a nápolyi hercegnő portréját tehát az ezt meg-előző születésnapig kellett elkészítenie Verrocchio mű-helyének.¹³ A festmény kivitelezéséhez idő kellett, tehát még legalább egy évet vissza kell számolnunk.¹⁴ Nagy va-lószínűséggel a modellüléskor Leonardo csak egy tőle megszokott, végtelenül alapos rajzot készített Beatrixról¹⁵ (amely sajnos nem maradt fenn¹⁶), ehhez viszont el kel-lött utaznia Nápolyba,¹⁷ majd a rajz alapján, nagyjából egy év állt rendelkezésére a festmény elkészítéséhez.¹⁸ Beatrix az eljegyzéskor tizenhét éves volt, a festmény, illetve az azt megelőző tanulmányrajz elkészítésekor tizenhét, legfel-jebb tizennyolc lehetett, az esküvőkor pedig tizenkilenc.¹⁹

Ahogy a bevezetőben említettük, erről a bizonyos Aragóniai Beatrix-portréről nem tud, de inkább nem akar tudomást venni a Leonardo-szakirodalom. Leonardo első firenzei korszakából csak egy fiatal női portréja is-mert, a címben is említett, úgynevezett *Ginevra de' Benci* portré,²⁰ amit a művészettörténet egy évszázada már ál-talában épp erre az időre, 1474 és 1476 közé keltez.

Minket elsősorban az gondolkodtatott el, hogy a fest-mény első ismert felmerülési helye Bécs, mégpedig az ottani Liechtenstein-palota.²¹ „A kisméretű táblaképet a Liechtenstein hercegek őrizték bécsi palotájukban lévő gyűjteményükben, anélkül, hogy tudták volna, ki festette, amikor Waagen (*Die Kunstdenkmalerin Wien*, 1866) el-sőként előhozakodott a feltételezéssel, hogy az ismeretlen fiatal nő portréját Leonardo festhette... Bode előbb egy Verrocchióról szóló tanulmányban (JKP 1882), majd 1893-ban és 1903-ban visszatért Waagen hipotéziséhez, és elosztotta minden bizonytalanságot, sőt még a modellt is azonosította Ginevra Bencivel, egy 1457 táján született firenzei nemes hölgygel, Amerigo di Benci lányával, aki tizenhat éves korában, 1474. január 15-én kötött házasa-got Luigi di Bernardo di Lapo Nicolinivel.”²² Mint lát-hatjuk, mind a születés, mind a házassághozjárás, illetve az eljegyzés is egy évben történt Aragóniai Beatrixéval, tehát egykorúak voltak.²³

„A kisméretű fatábla elülső oldalán fiatal, még szinte serdülőkorú nő képmása, kifejező, komoly, kissé mongo-los arcvonásokkal, a vizekkel, fákkal tarkított táji háttér előtt, amelynek uralkodó motívuma egy ellenfényben ábrázolt nagy, tobozos növény. A tábla hátoldalán boróka-

ágacskák, melyet egy babérág és egy pálmaág fog közre, mintegy csokorként; a három ágat feliratos szalag köti össze, rajta a következő jelmondat: »VIRTUTEM FORMA DECORAT« (»Szépség az erény ékessége«). Az alul levágott növényi ornamentikából arra követke-ztetnek, hogy a kis táblából lent körülbelül egyharmadnyi részt levágtak (esetleg kétoldalt is leszabtak belőle, hogy a téglalap eredeti arányai megmaradjanak), egyes felve-tések szerint azért, mert a felsőtest egy része és a kezek csupán vázlatosan voltak megfestve.”²⁴ A „kissé mongolos arcvonások” a képleírásban ugyancsak meglepők, de erre majd később visszatérünk.²⁵

A borókaágacskák alapján később a fiatal lány mögötti sűrű bokrot is borókának²⁶ vélték a kutatók, majd ennek jelképi tartalma alapján határozták meg az ábrázolt sze-mélyt. „A boróka (olaszul ginepro), amelynek sötét bokra körbeveszi a fiatal nő porcelánfehér arcát, Ginevra nevére utal.”²⁷ A kérdés tehát eldőltnek látszik már jó ideje. Azon-ban egy kis kétely mégiscsak marad. „Függetlenül a mo-dell azonosításától, amely a boróka (ginevra) jelentése, a dokumentumok utalásai, a családi okiratok és a vonat-kozó bőséges szakirodalom ellenére végül is másodlagos kérdés, Leonardo szerzősége elismerésében ma már teljes az egyetértés a washingtoni National Gallery tulajdonába került kis kép körül... Aligha képzelhető el Verrocchio környezetében még egy festő, aki képes lett volna ilyen kifinomultságra és elmélyülésre, ilyen szobrászi erőre és ugyanakkor a szenvtelenség ennyire nyugtalanító ábrázo-lására. A fiatalasszony neve, Ginevra Benci szinte magától értetődik, nem is kell segítségül hívnunk a vállát beárnyé-koló borókabokrot. És ezt csak azért mondjuk, hogy vá-laszoljunk Rosennak, aki *Naturin der Kunst* (1903) című nevezetes munkájában határozottan kijelenti: nincs ember, aki joggal állíthatná, hogy azonosítani tudta a kép hátte-rében látható növényt.”²⁸

A képen látható fiatal hölgy személyével kapcsolatban tehát immár egy évszázada sem tudunk felmutatni per-döntő bizonyítékot.²⁹ Ugyanakkor az idézetből az is ki-világlik, hogy Angela Ottino Della Chiesa is Verrocchio műhelyében kereste a kép alkotóját,³⁰ aki, és ebben ma mindenki egyetért, a fiatal Leonardo volt. A már említett „kicsit mongolos arcvonások” miatt azonban nem zárhat-juk ki annak a lehetőségét, hogy a festmény esetleg a fiatal Beatrixet ábrázolja, akiről köztudott az Árpád-házhoz való genetikai kötődés.³¹

Leonardo az arcvonások mögé tudott látni, és mai szó-val lélek búvárként képes volt ábrázolni a fiatal lány lelki alkatát, ellentmondásos személyiségét,³² és az arckép mögé festett szúrós, tüskés bokorral a modell ambivalens jellemvonásaira is utalt.³³

Aragóniai Beatrixnek több fiatalkori portréját is ismer-jük a dalmáciai születésű Francesco Laurana szobrászmű-



Leonardo
da Vinci:
Ginevra de' Benci,
1474–1478,
The National
Gallery, London
© Wikimedia
Commons

vésznek köszönhetően.³⁴ Laurana utolérhetetlenül szép büsztjei hasonló hatással vannak a mai nézőre, mint Leonardo *Ginevra de' Benci* portréja, emelkedett magasságuk, lelki finomságuk, költői bájuk szinte földöntúli szépséget sugároz, mint az igazi műalkotások, „túlszárnyalják” az időt, vagyis örökérvényűek.

A New York-i Frick Collectionben található *Aragóniai Beatrix* portrét,³⁵ a *Ginevra de' Benci* portréhoz hasonlóan, 1474 és 1476 közé keltezi a szakirodalom. Itt talán az első évszám a mérvadó, mivel valóban egy serdülő, tizenhét éves lányt ábrázol a mellszobor. A közepén elválasztott hajviselet, a kétoldalt kis hullámokban göndörödő haj, a magas homlok, a magasán ívelő szemöldök a szem fölött (a szemek „mongolos” vágása),³⁶ a kicsit szomorkás ajkak, a tojásdad fejforma, a karcú nyak, a szelíd testtartás, a visszafogott öltözködés megegyező elemei a két portrénak (*Ginevra de' Benci* és *Laurana Beatrice* büsztje). A homlokon vékony fátyol feszül, így hűen visszaadja a fejformát. Vitathatatlanul lányosabb még a büszt modellje (mint a *Ginevra de' Benci* portrén), sőt szinte kislányos. Az is lehet, hogy még 1474 előtt készült, akár még 1473-ban, amikor Beatrix, nővére házassága után eladósorba került.³⁷

A *Ginevra de' Benci* portrén uralkodó halk szomorúság³⁸ egyértelműen jelen van Laurana büsztjén is,³⁹ lehet, hogy kényszerházasságnak vélte a nála tizenhárom évvel idősebb Mátyással való frigyet, lehet, hogy eljutott hozzá a hír, hogy Mátyásnak előző évben házasságon kívüli fia született, vagy szomorú volt azért, mert elhagyni kényszerül majd szülőföldjét, családját, rokonait, testvéreit.⁴⁰ Mindenesetre a *Ginevra de' Benci* képmás hihetetlen lágy melabújára eddig nem találtak magyarázatot,⁴¹ és az, hogy valaki ezt lélekéből érzékelte, leleplezte, leleplezte ő az élete során elébe kerülő asszonyokat (mint szinte minden más arcképfestő szokta), hanem befészkelte magát tudatukba, oly finoman, mintha gondolatai átváltoztak volna a modell saját gondolataivá.⁴⁴ A *Ginevra de' Benci* arckép meghittsége a leányának a tájképi háttérrel való közvetlen kapcsolata adja,⁴⁵ mintha ott lennének vele szemtől szemben, ahogy a bokrok alól/mögül felénk lép. Ez a költészet, amiről a mottóban Leonardo említést tesz, és ez az, ami lenyűgözte Mátyás királyt is, amikor a kezébe vette a kedvese portréját.

Antonio Bonfininek, Mátyás történetírójának adjuk át a szót: „Ő (ti. Mátyás) napról napra jobban hevült várva várt arájáért. És figyelme egyre inkább elfordult a hadakozás ügyétől... A pannonok boldogságát erősen növelte Beatrix kedves és nyílt tekintete, akinek gyönyörű homloka, magas szemöldöke, telt halántéka meg pirosuló két orcája a vidám szemekkel, arányos orra, formás szája oly ritka báj kölcsönzött az arcának, hogy alakra és tartásra nézve minden porcikája megfelelt Venusnak, szemérmességben Dianának, ékesszólásban Pallasnak.”⁴⁶ Bonfini

leírásában csak a „vidám szemek” nem illenek a *Ginevra de' Benci* portréhoz, viszont a „pirosuló orca” és a „telt halánték” megegyező.

Mátyás Corvináiban Beatrix királynéről öt portrét ismerünk, három profilból, egy félprofilból és egy szemből ábrázolja. Mivel ezek miniatűrök, nem várható el olyan részletesség tőlük, mint az eddig tárgyalt portréktól. (Mátyás arcát még több miniatúra őrizte meg a Corvinákban, de ezeket sem lehet összevetni Mantegna remekművű portréjával, amit sajnos csak másolatban ismerünk.)

A Corvinák Beatrix miniatűrű kivétel nélkül abban az időben készültek, amikor ő már Magyarország királynéja volt, tehát már nem tartózkodott Itália földjén, így joggal feltételezhetjük, hogy emlékezet alapján festették azokat a miniatűröket. A Brüsszeli Királyi Könyvtárban őrzött *Missale Romanum*ot Firenzében készítették, 1485 és 1487 között,⁴⁷ Attavante degli Attavanti munkájának, illetve műhelye alkotásának tartják. Ebben Beatrixet ugyanolyan háromnegyed profilban látjuk, mint a *Ginevra de' Benci* arcképen, csak a két portré tükröképe egymásnak. A ruha színe, szabása is megegyezik, sőt a fejkendő és a hajviselet is. A miniatűrön kicsit más szögben látjuk Beatrixet, jobban oldalra fordul és néz, emiatt az arca vékonyabbak tűnik, mint a *Ginevra de' Benci* arcképen. A szomorkás tekintet viszont megegyező.

A Budapesti Országos Széchényi Könyvtárban lévő *Agathias* Nápolyban készítették, 1483 és 1484 között,⁴⁸ tehát tíz évvel később, mint a *Ginevra de' Benci* képmást. Itt Beatrixet szinte teljesen szemből látjuk, egy kicsit a bal arcfélből többet. A hajviselet itt is megegyező, sőt a kicsit bánatos arc is. Az arckarakter, az arcfelépítés, az arc belső arányai is hasonlóak. A Bécsi Nemzeti Könyvtárban található *Regiomontanus* szintén Firenzében készült, 1476 és 1490 között.⁴⁹ Itt kibontott hajjal, profilból látjuk Beatrixet. A piros ruha és annak szabása már ismerős nekünk, az arckarakter, a különösen a magas, boltozatos homlok és a „telt halánték” is, sőt az arc itt is szomorú. Időben a Wolfenbütteli August Herzog Könyvtárban lévő *Ficinus* következik, ami megint csak Firenzében készült, 1489-ben.⁵⁰ Ez egy kicsit idealizált Beatrix, már mindenképp egy érett, igazi uralkodónőt ábrázol, kibontott hajjal, profilból. A piros ruha és annak fazonja ezúttal is ismerősnek hat. Időben a legkésőbbi Vatikáni Könyvtárban őrzött *Breviárium*, ez is 1487 és 1492 között, Firenzében készült, Attavante műhelyében.⁵¹ A lap közepén lévő miniatűrön Pál apostol prédikál, legközelebb hozzá Mátyás, Beatrix és Corvin János. Míg a király és fia ül, Beatrix királyné imádkozó kézzel, letérdelve hallgatja Pál apostolt. Beatrix itt már kimondottan asszonyos, mint a később tárgyalt Dalmata-domborművön. A magas homlok, a piros ruha és a ruhafazon ismét csak ismerősnek tűnik számunkra, mintha valóságos attribútumai lennének a királynénak.

Viszont itt látjuk először kontyban a haját, mint a már említett Dalmata-portrén (ott kendő fedi a kontyát).

Beatrixról még egy portré ismert (számunkra a legismertebb), ez pedig a fent említett, Giovanni Dalmatának tulajdonított, híres kettős büszt dombormű a királyról és királynéről.⁵² Ennek keletkezési idejét általában 1485 és 1490 közé helyezik, tehát tíz-tizenöt évvel későbbre, mint a Laurana-büszttöt, illetve a *Ginevra de' Benci* képmást. A királyné itt már egyértelműen nagyasszonyos és uralkodói külsőt vesz fel, telt arca és a testformái már nem is emlékeztetnek az ifjúkori hercegnőére.

Az eddigieket összegezve: a fennmaradt Aragóniai Beatrix-portrék és azon belül is Laurana büsztje elég sok hasonlóságot mutatnak a *Ginevra de' Benci* portré arcvonásaival, arckarakterével, személyiségével és megjelenésével. André Chastel a *Ginevra de' Benci* portré kapcsán jegyezte meg: „a kép szoborra emlékeztet”,⁵³ ami felveti annak a lehetőségét, hogy a fiatal Leonardo Nápolyban, a Beatrix-portré (vagy -rajz) elkészítésekor láthatta Laurana portréját a milánói hercegnőről, és az hatott is rá az arckép elkészítése során.

Emiatt a „szoborszerűség” miatt érdemes ismét összevetni a Laurana büsztjét a *Ginevra de' Benci* portréval még egyszer. A hasonló vagy még inkább azonos testtartások mellett azt látjuk, hogy a mellkas tájékán, mindkét vállban és felkarban már gömbölydedebbek a formák a *Ginevra de' Benci* portrén. A keletkezésük közti egy-két év is hozhat ilyen fiziognómiai változásokat, Leonardót idézve: „Azok, akik kövérségre hajlamosak, ifúságuk virága után erős hízásnak indulnak...”⁵⁴

Írásunkban azt a lehetőséget vetettük fel, hogy a *Ginevra de' Benci* portré talán más személyt is ábrázolhat, mint amit eddig hittünk vagy gondoltunk róla. A hazai művészettörténeti kutatásokon kívül Mátyás király és a firenzei születésű reneszánsz művészet közti szoros kapcsolatokra eddig nem nagyon figyelt oda a világ. Kampis Antal pedig immár hat évtizede megfogalmazta a következőket: „A király azonban nem elégedett meg azzal a művészi termékkel, amely udvarában szeme előtt folyt. Megrendelésekkel halmozta el a korszak kiválóságait Olaszországban is. Ké-



peket rendelt és hozott be Leonardótól és Filippo Lippitől. Mantegna többször is megfestette arcképét.”⁵⁵

Budán, Esztergomban, Visegrádon, Vácon, Pécsen, Diósgyőrön, Nagyvácszonyban, Siklóson és Gyulafehérváron sokkal több firenzei és itáliai művész dolgozott abban a korban, és sokkal több Itáliában született mű vándorolt az akkori magyar királyság területére, mint azt a művelt világ gondolta eddig.⁵⁶ Ezek a műalkotások egyenértékűek voltak itáliai társaikkal, ötszáz év távlatában olybá tűnik, mintha Itália városállamai és a magyar királyság közt nem léteztek volna mai értelemben vett politikai határok, így akár Beatrix királynét is ábrázolhatja Leonardo világhírű festménye, a *Ginevra de' Benci* portré.

Francesco
Laurana:
Aragóniai
Beatrix
mellszobra,
1475 körül,
San Miniato al
Monte, Firenze
© Wikimedia
Commons

¹ LEONARDO da Vinci: *Válogatott írások*. Ford. KARDOS Tibor, Bp., Művelt Nép, 1953, 116. Szimonidész mindezt így fogalmazta meg korábban: „A festészet néma költészet, a költészet pedig beszélő festészet.” HAUSER, Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete I–II*. Ford. GÖRÖG Livia, Bp., Gondolat, 1980, I., 269.

² ARASSE, Daniel: *Leonardo*. Ford. MARSÓ Paula, NEMES Krisztina, Bp., Typotex, 2016, 219.

³ LEONARDO: *i. m.* (1953), 117. A király szavait minden bizonnyal tolmács fordította le Leonardónak, így ő, amikor mindezt papírra vetette, kicsit már a saját képfilozófiáját is hozzáadta. Alpatov idézi Leonardót: „Nem tudod, hogy lelkünk harmóniából illeszkedik össze, s hogy a harmónia csak azoknak a pillanatoknak a gyermeke, ame-

lyekben látni és hallani lehet a tárgyak kapcsolatainak az összességét.” ALPATOV, Mihail: *A művészet története I–II*. Ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina 1965, II., 56. A költő és a király közötti baráti hang miatt, a költő talán Galeotto Marzio lehetett. „Magyarországon Galeotto a király társalkodója és mulattatója lehetett, még a háborúba is elkísérte... Galeottonak ki nem mondottan szinte legfontosabb célja, hogy az Aragóniai-ház és Mátyás király közös pápaellenes politikáját támogassa.” KARDOS Tibor: *Utószó = Galeotto MARZIO Mátyás királynak kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv*. Ford. KARDOS Tibor, Bp., Helikon, 1979, 112., 114.

⁴ Készült „1473. augusztus 5-én, Havas Boldogasszony napján”.

⁵ Azonban az sem zárható ki, hogy egy évvel korábban, ugyanezen

- a napon történt. 1476 Leonardo számára meglehetősen változatosan indult. Február 26-án apjának harmadik házasságából megszületik féltestvére, Antonio, április 8-án pedig, tehát két héttel a feltételezett budai kirándulás után, alighogy visszatért Firenzébe, névtelen feljelentés alapján törvény elé idézték, majd vizsgálati fogságba került. Később így emlékezik erre: „Midőn az Úristent gyermeknek ábrázoltam, börtönbe zártatok; most, hogy felnőttnak ábrázoltam, gonoszul bántok majd velem.” ISAACSON, Walter: *Leonardo da Vinci*. Ford. FALCSIK Mari, Bp., Helikon, 2018, 106. Ezek szerint ebben az időben egy Madonna-képen is dolgozott, ez talán a *Szegfűs Madonna* vagy a *Benois Madonna* lehetett.
- 6 Az Uffizi Képtárban őrzik azt a Leonardo-rajzot, amelyen a két megkezdett Madonnáról ír Leonardo. A rajzon egy hullámos hajú, Mátyásra emlékeztető profilt látunk, vele szemben pedig egy ifjú profilját, aki szembenéz a másik arccal. A két megkezdett Madonna említése miatt ezt a rajzot 1478-ra keltezik, tehát két évvel későbbre a Mátyással való feltételezett találkozónál. Leonardo ekkor még vissza tudta idézni Mátyás jellegzetes profilját, a fiatal arc pedig ő maga lenne, akinek vonásai szinte teljesen megegyeznek a *Háromkirályok imádásának* jobb szélén álló figuráival, amit eddig is rejtett önarcképének vélték. „...olykor újra elővette régi papírjait, hogy az üresen hagyott foltokat keresse rajtuk, ahova még elfér egy-egy ábra; akár régi vázlatait is át-rajzolta.” WHITE, Susan Dorothea: *Rajzoljunk úgy, mint Leonardo da Vinci*. Ford. BALIKÓ Nándor, Bp., Vertus Libro, 2007, 32.
 - 7 Ezt Balogh Jolán alaposan feltárta könyvében. BALOGH Jolán: *Mátyás király és a művészet*. Bp., Magvető, 1985, 76–78.
 - 8 FEDELES Tamás: *Mátyás király és a szebbik nem = Rubicon*, 2009, 10. sz., 22–23.
 - 9 Lásd alább majd a *Ginevra de' Benci* portré hátlapjának feliratát.
 - 10 Ferdinánd király korábban nagyobbik leányát, Eleonórát ajánlotta Mátyásnak, de „Mátyás arra hivatkozva utasította vissza, hogy a festmény alapján nem elég szép az aragóniai hercegnő.” SUMONYI Zoltán: *Mátyás fényében, árnyékában. Aragóniai Beatrix*. Bp., Gabo, 2011, 29.
 - 11 VAYER Lajos: *Alexandrosz és Corvinus (A Verrocchio-oeuvre és az olasz-magyar humanizmus ikonográfiája.) Témák, formák, ideák*. Bp., Corvina, 1988, 92–102.
 - 12 Mivel a portré Mátyás születésnapjára készült, így joggal feltételezhetjük, azt inkább a magyar királyi udvar rendelte meg. Tehát nem a szokásos jegyajándékról van itt szó (ezért nincs a kép hátoldalán Beatrix címere), amit ebben az esetben a nápolyi udvar intézett volna, habár annak is voltak kapcsolatai Firenzével és Lorenzo Medicivel. SUMONYI: i. m. (2011), 28.
 - 13 Az esztergomi Studiolo, Vitéz János esztergomi érsek dolgozószobájának *Négy erény* ábrázoló falfestményei kapcsán Prokopp Mária kutatásai világítanak rá arra, hogy Verrocchio „éles bevetésben” alkalmazta tanítványait a magyar királyság megrendeléseinek: a fiatal Botticellit Esztergomba küldte, a még fiatalabb Leonardónak pedig egyszerűen kiszignálta ezt a magyar udvartól származó portrémegrendelést.
TÓTH Gábor: *Botticelli készíthette az Esztergomban előkerült freskókat [Interjú PROKOPP Máriával]* = *Vasárnap.hu*, 2022. február 10. <https://vasarnap.hu/2022/02/10/botticelli-prokopp-maria-studio-lo-vitez-janos-esztergom/> „Verrocchio valószínűleg azért hagy fel a festéssel s szenteli magát szobrászati alkotásoknak, mert meggyőződött arról, hogy olyan segédre, mint Leonardo, nyugodtan rábízhatja a festményekre vonatkozó megrendeléseket.” HAUSER: i. m. (1980), I., 261
 - 14 Leonardo ekkor mindössze huszonkét-huszonhárom éves. Később megkérdezi naplójában: „Ugyan miért van a magyar aranyokon kettős kereszt?” LEONARDO: i. m. (1953), 93.
 - 15 Mint például az *Isabella d' Este* képmás, a *Madonna Littához* készült tanulmányrajz a Louvre-ban vagy a *Szklás Madonnához* készített *Angyalfej* tanulmány a Torinói Könyvtárban. Utóbbi két rajzon ugyanolyan főkötszerű kendőt látunk, ami hátul összefogja a hajkoronát, mint a *Ginevra de' Benci* portrén.
 - 16 A Windsori Királyi Könyvtárban őrzött, 1475-re keltezett *Kéztanulmány*, amelyet már sokan illesztettek a *Ginevra de' Benci* portré alá (elsőként Wilhelm von Bode, a kompozíció kiegészítéséül), viszont fennmaradt. Itt a jobb kéz pár szál virágot tart (csak a virágok szárát látjuk), így el tudjuk képzelni, hogy az arckép a kezekkel milyen hatást gyakorolhatott Mátyásra, épp ezt örökölte meg Leonardo a *Trattatóban*.
 - 17 Egyes vélemények szerint az Uffizi Képtárban őrzött *Angyal üdvözlésének* hátterében a nápolyi öblöt láthatjuk. Ha ez így van, akkor ezt emlékezetből készítette Leonardo, mivel a nápolyi kikötőt az ottani Szt. Márton Múzeumban látható úgynevezett *Strozzi-táblakép* (1470 körül) hitelesen ábrázolja, a néhány közös motívum mellett azonban sokkal több az eltérés a két festményen.
 - 18 A *Ginevra de' Benci* arckép hátterében olyan gyors, szinte impresszionisztikus ecsetkezelést látunk a tüskés fa vagy bokor tónusmegoldásában, ami egyértelműen gyors kivitelezésre utal.
 - 19 Beatrix 1463-ban, hatévesen kötött gyermekházasságot Gian-Battistával, Marzano herceg négyéves fiával. Később Ferdinánd a gyermek férjét apjával együtt börtönbe zárta, Gian-Battistát onnan csak 1495-ben, a Nápolyt elfoglaló francia seregek szabadították ki. SUMONYI: i. m. (2011), 19., 23. Beatrix nyolcévesen elvesztette édesanyját, Izabella királynét. 1473-ban férjhez ment Eleonóra nővére, aki édesanyjuk halála után Beatrix neveltetésével foglalkozott. Ekkortól kezdve Beatrix önálló, eléggé költséges udvartartást vitt, tizenhét éves korában már nagy adósságai voltak. Ugyanakkor megjelentek a kérések is, Filberto a savoyai hercegség névleges uralkodója és Károly francia trónörökös, majd Mátyás. Uo., 26–28.
 - 20 *Ginevra de' Benci* portréja
https://hu.frwiki.wiki/wiki/Portrait_de_Ginevra_de'_Benci
 - 21 Budától Bécs kétszáznegyven kilométer, amely nem nagy távolság. A vesztes Mohács, majd Buda eleste után Pozsony és Bécs irányába menekítettek mindent a török elől.
 - 22 CHIESA, Angela Ottino Della: *Leonardo da Vinci = LEONARDO da Vinci festői életműve*. Ford. HAVAS Lujza, Bp., Corvina, 1989; „A Liechtenstein-gyűjteményből került nemrégiben a washingtoni National Gallerybe.” ROSCI, Marco: *Leonardo da Vinci = A korai reneszánsz*. Ford. SZIBERTH Bertalan, Bp., Corvina, 1991, 273.
 - 23 Sőt, abban is közös a sorsuk, hogy mindketten gyermektelenek voltak.
 - 24 A képcsonkítás sok más dolog miatt is történetelt, legkevésbé az alsó rész befejezetlensége miatt, már csak azért is, mert ez a pályakezdő, ambiciózus Leonardóra még nem volt jellemző. A hátoldali porfirárvány minta megfestésének alapossága miatt ezt a lehetőséget tehát teljesen kizárhatjuk. (Verrocchio ilyen porfirárvánnyal dolgozott az 1472-ben elkészült *Giovanni és Piero de' Medici síremlékén*.) Daniel Arasse szerint „nedvesség rongálhatta” meg a kép alsó részét, ezért csonkították meg. ARASSE: i. m. (2016), 321. Amennyiben képzetben kiegészítjük a portrét a windsori könyvtár kézirásával, az annyira megnyújtja a kompozíciót, hogy el kell fogadnunk a már említett feltételezést, hogy a *Ginevra de' Benci* arckép két oldalából is levágtak. „Ha egy Leonardo-képről hiányoznak a kezek, az biztos jele annak, hogy a művet megcsonkították.” WHITE: i. m. (2007), 113.
 - 25 Marco Rosci is „kissé mongolos vonásúnak” tartja a portrét. ROSCI: i. m. (1991), 272.
 - 26 „A borókabogyót sokrétűen használták fűszerként és gyógyításban is, fertőtlenítő, vizelethajtó, szélhajtó hatásai miatt, fejfájásra, emésztési zavarok esetén. A borókaolajat az ősi egyiptomiak sóval keverve a balzsamozási eljárás során használták.” FRÁTER Erzsébet: *A Biblia növényei*. Bp., Scolar, 2017, 225.
 - 27 CREMANTE, Simona: *Leonardo da Vinci összes művei*. Ford. KONCZ Éva, Bp., Korona, 2008, 90. „A boróka a ciprusfélék közé tartozik (vö. »mint a ciprusfűrt«), a nép Boldogasszony ágának nevezte... a Szent Szűz fája volt (»tetszetes mint a czédrusfa«), hasonlóan a pálmához...” JANKOVICS Marcell: *A fa mitológiája*. Debrecen, Csokonai, 1991,

110. A boróka, a borókaág tehát szüzességi jelkép is, egy születésnap portré esetében tehát kézenfekvő, ami így Beatrice-re is vonatkozatható.
- 28 CHIESA: *i. m.* (1989), 90. Felix Rosen idézett mondata azért is érdekes, mert valóban nem egyszerű beazonosítani Leonardo festményein a növényeket, virágokat. Ha a borókabokor megkérdőjelezhető, akkor az egész ráépített Ginevra de' Benci személymeghatározás is meginog.
- 29 Camillo Semenzato egyszerűen „Női képmásnak” és „Ginevra Benci állítólagos portréjának” nevezi a festményt. SEMENZATO, Camillo: *Dicsőséges reneszánsz*. Ford. BALÁZS István et al., Bp., Corvina, 1993, 65. Semenzato Anonimo Gaddianót idézi: „Firenzében természet után lefestette Ginevra d' Amerigho Bencit, mégpedig olyan jól, hogy a vásznat nem portrénak, hanem a valóság Ginevrának nézték.” Itt vászonképről olvasunk, míg a feltételezett *Ginevra de' Benci* képmás fatáblára készült. Stendhal második firenzei korszakához köti a festményt: „Ahelyett, hogy oltárképekbe fogott volna, amelyek túl nagy vállalkozásnak tünnek számára, Leonardo hozzálátott a társaságbeli csinos nők lefestéséhez. Először Ginevra di Bencit festette meg, Firenze legszebb leányát...” STENDHAL: *Az itáliai festészet története*. Ford. NÉMETH Miklós, Bp., Európa, 1982, 182. „Ginevra de' Benci 1470-es években festett arcképén Leonardo temperát és olajat is használt.” KING, Ross: *Leonardo és az Utolsó vacsora*. Ford. MAKOVECZ Benjámin, Bp., Park, 2013, 137.
- 30 Giovanni Morelli még Verrocchióknak tulajdonította a festményt. „A Liechtenstein-képtár Leonardo-féle arcképét Verrocchióknak tulajdonítja.” DINER-DÉNES József: *Leonardo*. Bp., Lampel, 1906, 231.
- 31 [SZERZŐ NÉLKÜL]: *Az Árpádok vére csörgedezett Aragóniai Beatrix ereiben = Múlt-kor.hu*, 2021. december 22. <https://mult-kor.hu/az-arpadok-vere-csorgedezett-aragoniai-beatrix-ereiben-20211222>
- 32 „...mélységesen élő lélekrajzot vetít az arca.” ROSCI: *i. m.* (1991), 273.
- 33 Gondoljunk Beatrix gyermekkori, majd Mátyás halála utáni szomorú élettörténetére.
- 34 „...a tizenhat-tizenhét éves Beatricéről tizenhét szoborportrét ismerünk, amelyek a palermói, párizsi, bécsi, berlini múzeumokban láthatók... Nyilván nem véletlenül készítettett annyi mellszobrot eladósorban lévő lányáról a mindig körültekintően számító Ferdinánd király, hanem vélhetően azért, hogy legyen mit szétküldenie a potenciális kérők udvarába.” SUMONYI: *i. m.* (2011), 29. Alapos elemzés után azonban csak egyről állíthatjuk, hogy őt ábrázolja, ezt korábban a párizsi Dreyfus Gyűjteményben őrizték, ma pedig a New York-i Frick Gyűjteményben.
- 35 LEADER, Anne: „*Dalmatian sculptor Francesco Laurane...*” = *Italian Art Society*, 2018. március 12. (rb.gy/19x5z)
- 36 Beatrix nővérét, Izabellát Laurana két mellszoborban örököltette meg (az egyik a Louvre-ban, a másik a Messinai Nemzeti Múzeumban található), mindkettőn a „mongolos” szemvágás még Beatricénél is feltűnőbb.
- 37 Sumonyi szerint ezért készítették őket. SUMONYI: *i. m.* (2011), 29.
- 38 „A lány fekete sálja pedig a lehető legkevésbé illő kiegészítője a ruházatnak...” ISAACSON: *i. m.* (2018), 100. A fekete sál viszont Beatrix esetében rögtön értelmezhető: a korán elvesztett édesanyjára is utalhat. Az arc mögötti sötét, túlelvélű lombok is felerősítik ezt a hatást, ahogy a mottóul választott idézet is utalt rá, „a festmény olyan költői műalkotás, amit a szemünkkel észlelünk”. Ebben a költészetben komoly együtt ható tényező a táj és az arc dialógusa. Sokan rámutattak már arra, hogy a *Ginevra de' Benci* portré a *Mona Lisa* előképe. Abban is, hogy a portré két oldalán megosztott tájképi háttérrel látunk. Ugyanakkor a csend megjelenítésében is hasonló, mind a két későbbi *Sziklárs Madonnánál* is látjuk, amelyeken a „csend honol”.
- 39 Beatrix életének nápolyi szakaszáról fennmaradt egy olasz nyelvű történet. A szerző és cím nélküli elbeszélések összegyűjtő kötet *Különböző tragikus és szerelmi esetek, melyek Nápolyban és nápolyiakkal máshol történtek* címen forgott a korabeli Itália könyvtáraiban. A mű szerzőjét nem ismerjük, vélhetően egy későbbi összeállításról van szó, amelyet a botránykrónika jellege miatt álnéven publikáltak. *Aragóniai Beatrix magyar királyné* = https://hu.wikipedia.org/wiki/Arag%C3%B3niai_Beatrice_magyar_kir%C3%A1lyn%C3%A9
- 40 Beatrix ellentmondásos személyiségére utal Bajcsy-Zsilinszky Endre is Mátyás királyról írt könyvében: „erkölcsében a reneszánsz gátlástalanságait hozta magával a puritán budavári palotába...” BAJCSY-ZSILINSZKY Endre: *Mátyás király*. Bp., Magvető, 1983, 222.
- 41 A kép hátulján „a mottó a morális tanulságot fejezi ki, amelyet Leonardo Ginevra arcképén a fiatal nő talányos arckifejezésével, hangsúlyosan megjelenített személyiségével, befelé figyelő pillantásával jelzett.” CREMANTE: *i. m.* (2008), 94. „Ginevrának a képfelelőtől szinte átlósan elfordult felsőteste ellentétet alkot a csaknem teljesen a néző felé forduló fejével, s így az ábrázolt hölgynek kissé élettelen arckifejezése ellenére, sajátos dinamikát kölcsönöz.” ZÖLLNER, Frank: *Leonardo da Vinci*. Ford. KÉZDY Balázs, Taschen, Vince, 2006, 21. Amit Zöllner „sajátos dinamikának” tart, inkább egyfajta arisztokratikus büszkeség és felsőbbrendűség a modell tekintetében, és egy királyi sarj esetében kézenfekvő. „Ginevra tekintete valami méltóságot vagy közönnyt sugall, mintha csak átnézne rajtunk...” ISAACSON: *i. m.* (2018), 102.
- 42 Lásd Leonardo női portréit, Madonna-arcait; mindet titokzatos lelkiség lengi körül.
- 43 „A *Ginevra de' Benci* képmása megfestésével Leonardo végül is lélek-tani portrét alkotott, amely alanya rejtett érzelmeit is megjeleníti.” ISAACSON: *i. m.* (2018), 104.
- 44 KARÁTSZON Gábor: *Így élt Leonardo da Vinci*. Bp., Móra, 1968, 68.
- 45 „...az egyalakos portré is feloldhatatlanul egybeszővődik a háttér dinamikájával.” WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1969, 178.
- 46 FEDELES: *i. m.* (2009), 23. Galeotto Marzio is hasonlóan mutatja be Beatricét: „Ez a feddhetetlen erkölcsű, bájos fiatal lány irodalomban, tudományban jártas, kiválóan ékesszóló, válaszaiban méltóságteljes és talpraesett volt. Ahogy valamit beszélt, ahogy a dolgokat intézte, mindabban volt valami kellem, ami felkeltette az emberek csodálatát.” MARZIO: *i. m.* (1979), 13.
- 47 *Bibliotheca Corviniana*. Szerk. CSAPODI Csaba, CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára, Bp., Helikon, Corvina, 1976, I.
- 48 Uo., VII.
- 49 Uo., XC.
- 50 Uo., CVII.
- 51 Uo., LXVI.
- 52 *Beatrix és Hunyadi Mátyás* = *Wikipédia* https://hu.wikipedia.org/wiki/Arag%C3%B3niai_Beatrice_magyar_kir%C3%A1lyn%C3%A9#/media/F%C3%A1jl:Beatrix_und_Matthias.jpg
- 53 CHASTEL, André: *Leonardo festészete* = LEONARDO: *művészet és tudomány*. Ford. TAKÁCS Zoltán, Bp., Allprint, 2005, 62.
- 54 LEONARDO da Vinci: *A festészetről*. Ford. GULYÁS Dénes, Bp., Corvina, 1973, 122. Mintha csak Beatricére célozna e sorokkal.
- 55 KAMPIS Antal: *A képzőművészet története*. Bp., Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1963, 629.
- 56 A témához lásd még MIKÓ Árpád: *A reneszánsz Magyarországon*. Bp., Corvina, 2009.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

Vajda hazatérésének minden bizonnyal több oka lehetett. Tudta, hogy hova tér vissza, mint ahogy tisztában kellett lennie a nyugati importáru rohamosan devalválódó értékével is. Hogyan lehet elvárni a polgári társadalmi formát átugró csonka Magyarországtól, hogy azt produkálja, amit a Nyugat? Hiszen ez utóbbi a polgári társadalmak, a fejlett nemzetállamok, a gyarmatosítás, tőkefelhalmozás, a világ újrafelosztása folytán aktív helyzetben van, Kelet-Európa pedig a formális polgáriság ellenére feudális jellegű, ráadásul állandó gyarmati sorban él éppen a nyugati országok tartozékaként, a mindenkor aktuális birodalmak szegélyén, rojtkaként.

MAYER ERZSÉBET

ma
mű

Adversus Haereses

Az első tudásszociológusok ítelték halálra Szókratészt
Demeter Tamás írásához¹

Ez a szöveg a tudásszociológia ellen íródott.

Kik az eretnek gondolkodók: Szókratész (Kr. e. 469–399) vagy bírái? Két tábor akarja magához ragadni a zsákmányt, az ember gondolkodását. És máig mondják, minden csak értelmezés kérdése, a körülmények függvényében így is lehet, úgy is. Ez is lehet igaz, meg az ellentéte is. Kivéve, amikor Szókratész megissza a bürökpoharat. A körülmények egyszer s mindenkorra meghatározódnak, így és nem úgy. Halála igaz, ellentéte hamis.

Szent Iréneusz (Kr. u. cca. 130 – cca. 202) *Adversus Haereses (Eretnekek ellen)* című műve a gnoszticizmus cáfolata. A melléfogásé, hogy az igaz tudás titkos. Szókratész az athéni piactéren bemutatta, hogy az igazság és az igazságosság nyilvános. A gnózis önellentmondás, ezért saját gondolati erőből működésképtelen. Fennmaradásához gondolkodáson túli erőszakhoz kell folyamodnia. Szókratész bírái az első gnosztikusok, eszükkel kudarcot vallva, az ész megsemmisítése mellett döntöttek. Utódai, egészen a XX. század kommunizmusáig, mind ezt tették.

Az eleve elrendelés tana szerint Ádám bűne miatt az ember nem tudja akarni a jót, képtelen az igazság és igazságosság felismerésére. Isten kegyelmével egyeseket kiválaszt, megadja nekik a jóra való erőt, másokat kárhozatra ítél. Öntudatra ébredése előtt meghatározza az ember sorsát. Egyedül Isten világosíthatja meg elménket, de csak azokat, akiket eleve erre rendel, kiválaszt.

Mannheim Károly (1893–1947) egyik alapítója a tudásszociológiának, amely szerint a tudás kialakulásában a társadalom egésze szerepet játszik. A gnosztikus titok itt „a társadalom egésze”, mert senki nem érti, az micsoda. Bruno Latour kijelentette: a társadalom nem létezik.² Innen nézve a tudásszociológia a semmi hatására létrejövő tudást kutatná. Filozófusoknak már régen feltűnt, hogy a semmiből semmi „lesz”, avagy a „semmiből nem lesz semmi” (ex nihilo nihil fit).

Mannheim Károly az *Ideológia és utópia*³ című művében fejt ki az alapelveket. Bevezetőjében olvashatjuk: „a gondolkodás az egész összefüggésből tekintve soha nem öncél, hanem egy önmagát állandóan újra alkotó, a történeti események változásaival önmagát újra formáló élő eszköz: alakuló összefüggés, melynek közegében az új emberré válás is történik”⁴. A gondolkodás tartalmának zárójelbe tételét, változékony eszköz voltát már Hegel, Marx és Dewey is feltételezte. A felfogás további előnye, hogy ha hibás érvelésen kapnak, hivatkozhatunk gondolkodásunk, igazságaink időlegességére.

Gnoszticizmus, eleve elrendelés, a tartalmi gondolkodás (Szókratész) elítélése – ez a tudásszociológia. Csak mi, akik értjük a társadalmi folyamatokat, tudjuk, mi a tudás. Tudásunk transzkontextuális, titkos.

Figyelemre méltónak tűnhet Demeter Tamás vállalkozása, hogy a „magyar bölcselet” azon részéről írjon, amelyet, ahogy mondja, a szociológiai gondolkodás határoz meg. Az összefoglaló alapján nem világos, hogy a szociológiai alapokon filozófák történetét írja meg, vagy szociológiai alapon vizsgálja a magyar filozófiatörténet egy „szeletét”.

Szerinte a filozófiai és szociológiai fogalomalkotás szervesen kapcsolódik egymáshoz, ezért a filozófiai teljesítmények szociológiai megközelítéssel is feltárhatók. Tehát a második változatról van szó, a bölcselet szociológiai értelmezéséről. Felvetődhet a kérdés, hogy Szókratész elítélőéhez hasonlóan miért mulasztja el a gondolkodás teljesítményeinek filozófiai feltárását. Persze, ha egy bölcseletet a szociológiai gondolkodás határoz meg, akkor nem is lehet másként feltárni, mint szociológiával. De ez nem a klasszikus értelemben vett filozófia, hanem maga is szociológia. Az is, amit vizsgál, és az is, ami vizsgál.

Demeter Tamás írt a magyar zeneelmélet szociológizáló hagyományáról, és újabb terve, hogy ugyanezt meg-

¹ DEMETER Tamás: *A szociológizáló hagyomány körvonalai = Országút*, 2022. július 15.
<https://orszagut.com/tudomany/a-szociologizalo-hagyomany-korvonalai-3120>

² „La société n'existe pas.” LATOUR, Bruno: *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris, La Découverte, 2007

³ MANNHEIM, Karl: *Ideologie und Utopie*. Frankfurt, Bonn, Verlag Friedrich Cohen, 1929

⁴ Uo., 2.

tegye a magyar filozófia hagyományának egy „szeletéről” is. A szalámitaktika szeletelő gyakorlata szerint a megmaradt vagy a felemészített szeletéről?

Szerinte a közép-európai gondolkodók nem képesek úgy művelni filozófiát, mint a világ más részeinek bölcselei. Miért is nem? Ott nyilvános az igazságkutatás, és itt micsoda? Titkos tudás? Gnoszticizmus? Állítólag „ebben a közegben a racionális érvelés hatástalan az organikusan vagy oktrojáltan rögzült szokásrenddel és szimbólumokkal szemben. Ennek az élménynek a háttére előtt a problémák megértésére és megoldására is alkalmatlannak tűnik a racionális rekonstrukció – a történeti-szociológiai rekonstrukcióval ellentétben.” Aha. A racionális érvelés nem ment Szókratész bíráinak és a gnosztikusoknak sem. Maradt a halálra ítélet, a titkosítás, az eleve kiválasztás. A kérdés, hogy kivel kell „racionálisan” érvelni, milyen közegben.

Az egyetemi (iskolás, skolasztikus) filozófiát nem befolyásolják a szokásrendek és rögzült szimbólumok. Amikor Hume, Kant vagy Davidson ismeretelméletét értelmezzük, nem helyénvaló a társadalmi viszonyok emlegetése. A filozófia igazsága a kétszer kettő, függetlenül attól, hogy hús-vér emberek vagy szalmabábuk vagyunk. A tör-

téneti-szociológiai rekonstrukció Bach és Mozart zenéje, Cantor és Hilbert matematikája esetében irreleváns.

Demeter Tamás nem említi a szociológiai módszer összetevőit, amelyek Kant esztétikájának, logikájának, Wittgenstein traktátusának, Davidson anomális monizmusának vagy akár Demeter Tamás mentális fikcionalizmusának megértésében segítenének. Habár lehetséges, hogy a tudásszociológia a mentális fikcionalizmus egy formája, a mentális jelzőt akár el is hagyva.

Az elemzés hatványozottan fikcionális, a szabad fantázia terméke, ha három-négy olyan képzelet szülte fogalmat vonatkoztatunk értelmezési feladattal egymásra, amelyek egyenként is számtalan talányt hordoznak magukban. Szociológia? A létező vagy a nem létező tudománya? Filozófia? Nincs két filozófus, aki egyetértene abban, hogy ez micsoda. Demeter Tamás felsorolja az előtte tornyosuló feladatokat: a filozófiai elméletek történetisége, az igazság feltárása, a műalkotások vizsgálata. Az igazság feltárásának folyamata? Egyetlen egyetemen is egymásnak homlokegyenest ellentmondó nézeteket találunk. A fikcionális tudásszociológia segítségével igen nagy erőfeszítésre lehet szükség, hogy elmagyarázzák, miként volt lehetséges, hogy Firenzében egy időben élt Girolamo Savonarola

Jacques-Louis
David:
Szókratész halála,
1787,
The Metropolitan
Museum of
Art, New York
© Wikimedia
Commons



(1452–1498) és Niccolò Machiavelli (1469–1527). Vagy Athénben Szókratész és bírái.

„A hagyomány szociologizáló jellege abból fakad, hogy a filozófiai problémák argumentatív megoldására irányuló kísérletek helyett a problémák szociológiai szemléletű megközelítésére törekszik, illetve megmutatja a filozófiai elkötelezettségek szociológiai jelentőségét.” Logika, grammatika felszámolódott. Lehetséges, hogy e mondat értelmezése során a szociológiához kellene fordulnunk? A mondat alanya „a hagyomány szociologizáló jellege”, amely szociológiai szemléletű megközelítésre törekszik, illetve még meg is mutat valamit. Egy jelleg, ráadásul egy hagyomány által birtokolt jelleg, egy attribútum, egy akcicens törekszik valamit megközelíteni, sőt mutat valamire? Az attribútum mint cselekvő szubsztancia? Erről szívesen meghallgatnánk a szerzőt.

De már kapjuk is a megfejtést. „Filozófiai problémák megoldása helyett inkább a problémák feloldása zajlik – szociológiai megértésükön keresztül”, értesülünk a további fejleményekről. Mit jelent egy problémát feloldani? Megszüntetjük? Hogyan? Szociológiai megértéssel. Ahhoz, hogy egy filozófiai problémát szociológiai módszerrel megértsünk, először le kell fordítanunk a szociológia nyelvére, egyébként nem tudjuk a szociológián keresztül megérteni. Ez a transzkontextus. Ha lefordítottuk, már nem filozófiai, hanem szociológiai kérdésekkel találkozunk – a filozófiai probléma feloldódott a szociológiában a szociológusok részére. Ha egyáltalán lehetséges a fordítás. Ehhez Carnapnak és Quine-nak volt néhány szava. A filozófiai probléma továbbra is megmaradt viszont a filozófusok számára. A gondolkodás maga, mint minden tudomány feltétele, lefordíthatatlan egyetlen diszciplínára.

„Azzal, hogy filozófiai problémák és kezelésük módjai szociológiai beállításba kerülnek, egy adott társadalmi helyzet olyan tüneteivé válnak, amelyek idővel maguktól elmúlnak.” Hogy is múltak el Szókratész problémái szociológiai beállításuk után? Feloldódtak: Szókratész halálában. A filozófus méregpohara a tudásszociológia válasza a filozófia problémáira. Hogy parafrázeáljuk Demeter Tamás mondatát, „mivel velünk van – vagy volt – Szókratész, megértést igényel, és szociológiai megragadásával a filozófiai probléma fel is oldódik – azaz eltűnik”. A francia nyelvben a „meghal” kifejezést gyakran az „eltűnik” (disparition) kifejezéssel helyettesítik. Ennyiben egy fokkal közelebb vannak a tudásszociológiai nyelvhasználat-

hoz, de nem adják meg magukat: Franciaországban első kötelező érettségi tárgy a filozófia.

Demeter Tamás a filozófia és a szociológia „ilyetén” ötvöződéséről ír, bár nem világos, „milyetén” ötvöződés ez, mikor és hogy olvadnak össze, hogy aztán a tudásszociológia első filozófiává váljék. Az ötvösműhely eljárás-titkáról nem lebbenti fel a fátylat – ahogy a gnosztikusok is elrejtették „tudásukat”. Szókratész elitelő bírái lesznek az első nem annyira ötvös- mint inkább fegyverkovács-filozófusok, tőlük indul a sajátos „anti-gondolkodás”, hogy bűvópatakként Machiavellin és Marxon keresztül napjaink vérfürdőiig jusson, tudásszociológiai spa.

Kapunk egy kis bevezetőt a reprezentációelméletbe is. A szociológiai „affinitás” a problémákat reprezentáció-sakká teszi, ami azt a kérdést jelenti „hogyan mit mutat az egyes reprezentációk szociológiai kontextusra érzékeny szemlélete”. A reprezentáció magyar nyelven képzetet jelent, francia és angol nyelven representation, németül Representation vagy Vorstellung. Eddig minden rendben. Ám a szemlélet angolul és németül intuition, németül Anschauung a reprezentáció egyik fajtája. Ezek szerint viszont az idézett mondat felveti, hogy mit mutat a reprezentációk reprezentációja. Újabb kérdés, amelynek megválaszolását izgatottan remélheti a nagyközönség.

Demeter Tamástól várjuk titkos módszereinek feltárását, hogyan lesz filozófiából szociológia, társadalmi helyzetből rigid deszignátor. Ez utóbbinak a filozófus szegény vagy gazdag volta, polgár vagy munkás származása kedvez? A fogalom szükségszerűen jön a burzsoából vagy a proletárból? Sokukból jön vagy csak véletlenül, de csak az egyik társadalmi osztályból? Avagy valamennyiből, egy bizonyos társadalomban? De hogy jöhet ugyanebben a társadalomban az anything goes fogalma is? Szókratészt válasszuk, századunk magyarországi szókratészeit, a száműzetést vállaló Halasy-Nagy Józsefet, Kornis Gyulát, Brandenstein Bélát vagy bíráikat, száműzőiket, Lukács Györgyöt és tanítványait?

Ki a heretikus: aki a gondolkodás és racionalitás törvényeit keresi, vagy aki kimaszatozza ezeket a szociológiába? Milyenek legyünk: a társadalmi predesztináció etikára képtelen, fatalista rabjai, avagy szabad, nyitott felfedező? A gondolkodás eretnekei, gnosztikusok, eleve elrendeltek, Szókratészt halálra ítélők vagy szókratészek, elegen ahhoz, hogy lehetetlenné váljék egy újabb halálra ítélet, a végleges száműzetés.

Forma és személyiség

Gondolatok Vajda Lajos életműve kapcsán

„Nem minden lehetséges minden korban.”
Heinrich Wölfflin

„Nem minden lehetséges minden helyen.”
Mayer Erzsébet

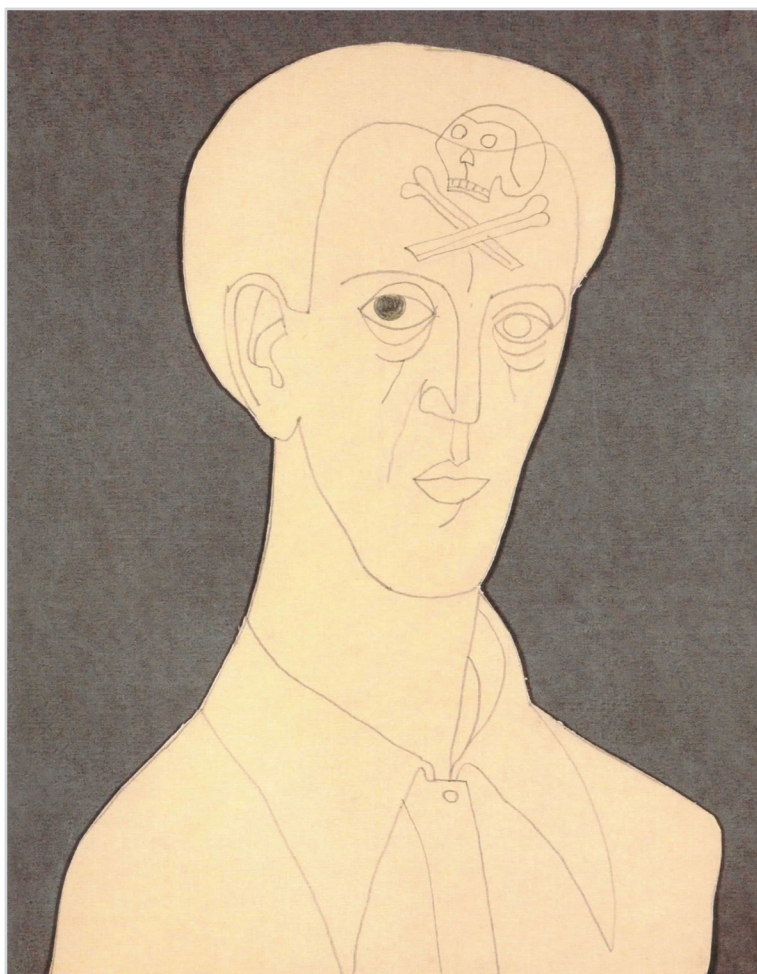
Tanulmányom kettős célt követ: igyekszem rámutatni arra, hogy Vajda Lajos élete, életműve olyan egyetemes kultúrtörténeti, alkotáslélektani kérdéseket érint, amelyek túlnőnek a festő konkrét munkásságán. Másrészt igyekszem feltárni az *Önmagára mutató ikonos önarckép* című festményének paradoxonjait.

Vajda Lajos (1908–1941) meghatározó szerepe a magyar képzőművészetben letagadhatatlan. Olyan látásmód-

dot képviselt a XX. század első felében, ami különösen az utódok számára vált felszabadítóvá és eligazítóvá. Éppen ebből a sajátos, korában elszigetelt alkotásmódjából adódóan életművének korrekt elemző-értelmező feldolgozása még várat magára. Mezei Árpád éles eszű megfogalmazásában: „Több szerzőnk mutatott rá arra, hogy sem a spekulatív filozófiához tartozó esztétikának, sem a képzőművészeti kritikának a képzőművészetekre irányuló elemzése nem vezettek kielégítő eredményhez.” Ahogy ez Vajda esetében is igaz. Az adott társadalmi viszonyok, a közvetlen kultúrtörténeti állapotok, a nyugati világtól való lemaradás, „elmaradottság” hibáztatása, a zsidóságával kapcsolatba hozott mellőzöttségének hangsúlyozása valóban nem hozott kielégítő eredményeket az életmű megértésében. Hiányzik többek között az adott kor szellemiségének, a festőt körülvevő és átható művészeti hatásoknak a számbavétele, továbbá annak tisztázása, hogy a nyugati hatás mivé vált, illetve válhatott alkotásai-ban. Nem előnyös az sem, ha a Vajda által gyakorolt festői eljárásokat, amelyekkel a vizuális szemlélet határainak módosítására törekedett, kizáró ellentétként szembe állítják a korábbi korszakok alkotói – immár a korszerűtlenség stigmájával ellátott – módszereivel, nemcsak a magyar festőkével, hanem a már meghaladottnak számított nyugatiakéval is, mintegy leminősítve azokat. Különösen áll ez a Vajda által képviselt modern térszemlélet esetében. Ma már közhely, hogy a múltat eltörölni nemcsak a történelemben, hanem a művészetekben sem lehet. Mint ahogy az is, hogy a fejlődés fogalma csupán az ész és az ember mindenhatóságának kritikátlan feltételezéséből fakadt. Döbbenetesen igazolja ezt Feynman fizikus felfedezése, aki szerint az anyag előrehaladó mozgásában mindig vannak hátrafelé mozgó részecskék. De hivatkozhatunk a Möbius-szalagra és annak Escher-féle vizuális megjelenítésére: miszerint, aki előrehalad, az egy idő után visszafelé megy, és aki fent van, az pedig lentre kerül, aki pedig kívül van, az belülré kerül.

Az eddig elmondottak az esztétika nem kielégítő eredményeit érintik, az elemző-értelmező munka hiányosságait, a vizuális jegyek szöveggé formálásának nehézségeit. A történelmi helyzet és játszmák egy életműre való vonatkoztatása ennél komolyabb veszélyeket rejt. Szemléltetésképpen képzeljenek el egy kört, amelynek egy adott pontján két golyó áll, majd ellenkező irányba elindulnak

Vajda Lajos:
Önarckép
koponyával,
1936, Ferenczy
Múzeum,
Szentendre
© Wikimedia
Commons





Vajda Lajos:
Felmutató
ikonos önarckép,
1936
© Kovács Gábor
Művészeti
Alapítvány

a kör kerületén, s egy bizonyos pontban újra összetalálkoznak. Ha csak a kiinduló és az érzékesi ponton való együttes jelenlétüket nézzük, akkor semmi különbséget nem érzékelünk, pedig a „megtett út” alapján az azonoság csak látszólagos és külsődleges. S valójában nemcsak hogy eltérők, hanem sok esetben ellentétes viszonyokat és állapotokat tartalmaznak. Az ellentétes folyamatok csalfa azonosságára álljon itt néhány példa.

Az I. világháborút követően Nyugat-Európa számára felkínált történelmi lehetőség a marxi társadalmi modell volt, ami végül a kommunizmus kísérteteként beutazási és letelepedési engedélyt kapott Kelet-Európában, sőt a Szovjetunió létrejöttével tartósan helyhez kötötték annak ellenére, hogy Európa nyugati és a keleti féltekéjének társadalmi, gazdasági helyzete között nem sok hasonlóság létezett. Míg Nyugat-Európa megelégtelt az ész és a fejlődés, a polgári szemlélet álságos és kétes diadalát, a keleti kis népeknél el sem kezdődtek ezek a folyamatok, mégis mindkét helyen a régivel, a meglévővel szembe helyezkedő avantgárd heves tagadása lángolt fel. Ebbe a heveny, botrányosan romboló és tabutagadó helyzetbe érkezik Vajda Párizsba. De Vajdától függetlenül utalhatok az 1968-as diáklázadásra is, amelynek forgószele erősítette a szocializmus kényszerzubbonyában vergődő kommunista ifjúság tiltakozását. Groteszk egybeesés ez is: az egyiknek abból van elege, amit a másik nem ismerhetett meg, és csak merész álmaiban képzelődött a nyugati jólétről és civilizációról. Mint ahogy a 80-as évek végén a Nyugatnak fogalma sem volt arról, mi alól akart felszabadulni Kelet-Európa. Aktuális példaként utalhatok még az Európai Unióba való belépés/beléptetésünkre is, amit a 68-as, 89-es helyzet kimódolt megismétlésének tartok.

Vajda is azok közé tartozik, akik az I. világháború után, a Monarchia szétesését követően, sem a háborús veszteség, sem a trianoni békediktátum traumájához nem kapcsolódik, hanem a nyugati avantgárd heveny alkotói lázban égő Párizsára veti szemét, és az orosz avantgárd ígéretes produkciói lebegnek szeme előtt. Megszakítva itthoni művészeti tanulmányait, 1930 és 1933 között Párizsban él. Ólomkatonák festéséből tartja el magát, s közben „önkéntes mesterkurzust” folytat. Vajda igyekszik megtanulni és elsajátítani a merész, nagy hatású kifejezési módokat, mindenekelőtt a montázst és a térkezelést. Ott zúgnak körülötte az avantgárd nagy erejű hullámai, de annak dekonstruktív, felforgató, kihívóan provokatív szellemisége távol áll tőle. Visszatér Magyarországra. A párizsi és az itthoni állapotok közti különbséget érzékelve, az itthoniakat elmaradott, retrográd szemléletűnek minősíti, s küldetéses festőként igyekszik magára vállalni a felzárkóztatás feladatát. A helyzet a szándéknál összetettebb, ugyanis ha valaki szembekeverül az elfogadott, az adott helyzetben szentesített konvenciókkal, akkor annak vi-

lágképével fordul szembe. A kérdés viszont az: mit tud nyújtani helyette, van-e valami elfogadhatóbb az itthoni közösségnek? Ibsen egész életművében azt a kérdést feszegette, hogy a küldetéses embernek van-e joga felforgatni a világot (*Császár és Galileus*) vagy beleavatkozni az emberek magánéletébe (*Nóra*). Az egyetemes kultúrtörténeti helyzet még ennél is komplexebb, hiszen a teljességre törő világképek kudarcot vallottak, aminek következtében az élet minden színterén eltűnt a kohézió, a szerves egész, a teljesség. Helyette a fragmentszerű toldaléklét alakult ki. A görög, keresztény, reneszánsz tradíció erőtlenné vált. Az eluralkodó elidegenedettségek viszont szorongással, frusztráltsággal járt. Általános életélmény lett a sehova nem tartozás gyötrelme, az identitászavar, a menekülés igyekezete és a kitörni vágyás, ahogy ezt Vajda életműve is mutatja. Felerősödött a társadalmi kötöttségek tagadása, ami magával hozta az egyéni és a kollektív törekvések széttartó irányát. A művészek a szélsőséges megnyilvánulásaikkal igyekeztek a múlt kötöttségeit végképp szétzúzni, mígnem rá kellett jönniük, hogy minden eredetiség, eredetieskedés mögött konvenciók vannak.

Vajdával kapcsolatban kérdésként vetődhet fel: ha valaki annyira idegen Kelet-Európa elmaradott térségében, miért nem futja tehetségéből, akaratából a Nyugat fejlett szintjén való megmaradásra, mint ahogy Vasarely, Moholy, Kepes ugyanezzel a kezdősebességgel megkapaszkodott, és a rövid távon kifúló avantgárdélményt képes hasznosítani, továbbfejleszteni. Vajda távol állt például a vagány spanyolok, Dalí, Picasso, Miró extrém alkotói világtól és viselkedésétől is, mint ahogy nem tudott kapcsolódni – hogy keletiekre is hivatkozzam – a román Eliade, Cioran merész gondolkodásmódjához vagy akár Párizsba gyalogosan érkező Brâncuși alkotásmódjához. A fent említett történelmi paradoxonok kelthették Vajdában azt a látszatot, hogy a feudális Kelet elleni lázadás és a megfeneklett Nyugat elleni lázadás ugyanazokkal az alkotói módszerekkel történhet. Tény, hogy amikor a képzőművészek elődeik hiányosságait kiemelve, velük szembeálló elméleteket dolgoznak ki, ritkán adódik tartós eredményesség.

Vajda hazatérésének minden bizonnyal több oka lehetett. Tudta, hogy hova tér vissza, mint ahogy tisztában kellett lennie a nyugati importáru rohamosan devalválódó értékével is. Hogyan lehet elvárni a polgári társadalmi formát átugró csonka Magyarországtól, hogy azt produkálja, amit a Nyugat? Hiszen ez utóbbi a polgári társadalmak, a fejlett nemzetállamok, a gyarmatosítás, tökefelhalmozás, a világ újrafelosztása folytán aktív helyzetben van, Kelet-Európa pedig a formális polgáriság ellenére feudális jellegű, ráadásul állandó gyarmati sorban él éppen a nyugati országok tartozékaként, a mindenkor aktuális birodalmak szegélyén, rojtjaként. Amikor Vajda

a magyar hagyományokat nem találja, vagy amit megismer, azokat szemétnek tartja, erősen belekapaszkodik a formaművészet lehetőségeibe. Számára a megújulás forrása a francia tapasztalatokon túl az orosz avantgárd lesz, Kandinszkijjal és Maleviccsel az élen, Eizensteintől pedig

megtanulja a montázstechnikát. Egy rövid időre ezek az újszerűségek biztosítják is az alkotói lendületet. De az avantgárd hamar lecseng. Nyugaton azért, mert a heveny indulatkitörés után lehiggadnak, az oroszoknál, a megkonstruált Szovjetunióban pedig azért, mert Sztálin be-

Vajda Lajos:
Madár-növény
ezüst alapon,
1940, Szent István
Király Múzeum,
Székesfehérvár
© Wikimedia
Commons





Vajda Lajos:
Ezüst Gnóm,
1940, Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest
© Wikimedia
Commons

vezeti a szocialista realizmus sérthetetlen kánonját. Nem tudom, hogy Vajda ismerte-e ezt a folytatást, tudott-e az öngyilkos, az emigrált vagy hajóra rakott orosz értelmiségiek sorsáról. Abba pedig belegondolni is iszonyú, miként élte volna meg a Szovjetunió felbomlását követő újhazugság művészetét és állapotát, amit Prigov, orosz performanszművész kertelés nélkül így foglalt össze: „A művészettel való jellegzetes szovjet bánásmód – cukros kenyér és korbács, szájkosár és privilégiumok – furcsa módon újra visszatérőben van.” Azt sem tudom, hogy Vajda halott-e Spengler 1923-ban megjelent *A Nyugat alkonya*

című könyvéről, aminek első része az *Alak és valóság* volt.

Vajda – világgép híján – a formai újítást helyezte szembe a konzervatív magyar művészettel. A formához való erős kötődéssel a festő függetleníteni tudja magát az aktuális történelemtől, annak folyamataitól, védelem alá tudja helyezni személyiségét s egyéni meggyőződését, hiszen a forma általános és személytelen. Ahogy a Vajda-életmű mutatja, mindez nem járt teljes sikerrel. Ugyanis a forma nem más, mint megvalósult tartalom, hogy Vajda kortársától és sorstársától, József Attilától kölcsönvett esztétikai

alaptételre hivatkozzak. A tartalom és a forma szerves összetartozásának kiiktatása maga után vonja a formai elemek önállósodását pontosan úgy, ahogy az emberi személyiség elemei is függetlennednek egymástól, belesodorva az embert az identitásválság örvényébe.

Vajda életművében a térábrázolás változatai itthon valóban felszabadítóan újszerűek és érdemlegesek voltak, mint az ezt követő ikonos önarcképek is, az emberi személyiség komplex jellegét hangsúlyozva. Az ikonos képek az úgynevezett maszkos képekkel együtt jól mutatják a modern ember öncélú téblábolását a művészetek világában, vele együtt a modern ember létragédiáját is. De Vajda ennek a folyamatnak a köztes mezsgyéjén áll. Érti a darabokra hullott létállapotot, szembesül a személyiség összhangot veszített, elkülönülő elemeivel, de él benne a helyreállítás és a megoldás reménye. Ahogy Bartókban és József Attilában is.

A térábrázolás változatai a művelődéstörténeti korszakokkal együtt alakulnak. Goethe tömör megfogalmazásában az ember először az isteneket tekinti valóságosnak, majd a heroszokat, majd az embert, végül pedig az egyedet, mígnem önnön tükörképébe beleszédül. Ennek megfelelően változik a térszemlélet is, a műalkotások kompozíciós rendje. Amikor az európai ember felszámolja a középkori szakrális világképet, és az istenember helyett az emberisten elkezd önnön ünneplését és dicsőítését, a reneszánsztól a centrikus perspektíva válik elfogadottá. Vajda ezt – nevezzük leonardói szemléletnek – kívánja meghaladni azzal, hogy több nézőpontot érvényesít egyszerre, az úgynevezett kiterjesztett perspektívát. Ennek következtében a tárgyak síkszerűek lesznek, elveszítik térbeliségüket és anyagszerűségüket. Ezt láthatjuk a szigetmonostori szerb–magyar faluban készült rajzain, illetve magáról a faluról készült képein. A térbeli dimenziók szűkítésével az idő egysége is megbomlik és szekvenciákra tagolódik. A kiterjesztett perspektíva megjelenítéséhez Vajda az eltolás, tükrözés, forgatás módszerét alkalmazza. Mindezzel az eljárással megszünteti a hagyományos, elmaradottnak tartott ábrázolóművészetben érvényesülő hierarchikus rendet. Ma már nehezen tudjuk elképzelni, hogy Monet *Tavirózsák*-sorozata milyen felháborodást váltott ki rendezetlen kompozíciója miatt. Tzara dadaista költő jó előre jelzi, hogy a hierarchia és általa a rend felszámolása együtt jár az emberkép módosulásával, mert ezek hiányában az embernek nincs lehetősége az emelkedésre, ráadásul meggyengül az ember védelmi rendszere, és elveszíti a megkülönböztetési képességét is. Tzara szerint az animális és a vegetatív világ határai is összemosódnak. Versbe szedve így:

„jól nézzetek meg! idióta vagyok, bohóc vagyok, szélhámos.

jól nézzetek meg! csúnya vagyok, arcom kifejezéstelen, kicsiny vagyok.
olyan vagyok, mint ti valamennyien!”

Itt két kitérőt teszek. Egyrészt fontosnak tartom felidézni az intelligens szó etimológiáját, amely az inter (között), és a lex (szó) szavakból alakult szó szerkezet. Mivel eleinte a szövegben a szavakat megszakítás nélkül egybeírták, azt az olvasót tartották intelligensnek, aki felismerte a szavak közötti határt, vagyis képes volt megkülönböztetni a szavakat. Ez a megkülönböztetési képesség oszlik szét a kultúrtörténet folyamán. Másrészt azt is szeretném hangsúlyozni, hogy a Vajda Lajos képein látható térábrázolás nem ismeretlen a korábbi művészeti korszakokban sem, ami igazolja azt a tételt, hogy minden innováció valami volthoz, meglévőhöz kapcsolódik.

Piranesi a XVIII. században képes volt egyszerre ábrázolni a külső (utca) és a belső (börtön), a fenti (égi gépezet) és a lenti világot ugyanazon a vásznon, túllépve a hagyományos perspektívaábrázoláson, mintegy előre jelezve a posztmodern ember mély tragédiáját: alázuhanni a megroggyant égi gépezetből, vagy bezárva lenni a földön épített mesterséges börtönbe, így a szó szoros értelmében helytelenné, kizárva lenni az életből. Az sem véletlen, hogy Coleridge és de Quincy azonnal értette a végtelen és a véges terek által keltett nyugtalanságot. Mi változott ehhez képest a háborúba ájult Európa XX. századában és napjainkban?

Vajda a 30-as évek derekán közeledik az ikonok világához. Ismeretesek a szerbiai és szentendrei élményei az ortodox kereszténység képi világával kapcsolatban. Az ikon az ortodoxok, később a pravoszlávok (mindkét szó igaz hitet jelent) szakrális kifejezésmódja, sajátos perspektívában. A középpontban ábrázolt Istenszülő (a nyugati egyház szóhasználatában Szűz Mária) és a szentek ábrázolása az ikonon az isteni szellemiség, a konkrét időből való kilépés megnyilvánulása: Te vagy Krisztus, az élő Isten Fia (Ты еси Христос, Сын Бога живаго). Az ikonokon látható kéztartás vagy Istenre, a világ teremtőjére mutat felfelé, vagy az Istenszülő karjában ülő Jézus Krisztusra, a Megváltóra mutat. Az ortodoxiában Jézus megtestesülése, a láthatatlan Isten láthatóvá válása miatt övezi nagy tisztelet Szűz Máriát, az Istenszülőt. A fejet körbevevő arany az örök mennyei fény kifejezése. Az ikon azt az áldást közvetíti, amivel Krisztus, Mária és a szentek rendelkeznek. A keleti ortodox egyházban sem a szöveg, sem a liturgia, sem az ikonok ábrázolásmódja nem változott mind a mai napig. Az ortodoxiával ellentétben a római egyházban az idők kívánalma győz a változatlan felett. Aki végigsétál a Szépművészeti Múzeum keresztény művészet terméin, döbbenet szembesül ezzel a folyamattal. Az európai barokk hatására a szentkép elveszíti dogmatikus

Giovanni Battista Piranesi: *A találmány börtönei*, 1761, Museum Berggruen, Berlin
© Wikimedia Commons



tartalmát, és a külső báj, a tetszetőség és a díszítőelem válik hangsúlyosabbá. Mindezek következtében a világnak ezen a szegletén nem lepődhetünk meg azon, hogy Jézus Krisztus megjelenik szupersztárként, megkísértett és elbukott férfiként (*Krisztus utolsó megkísértése*) vagy kánkántáncosként (Kubrick *Mechanikus narancs* című filmjében). Mindez az ortodoxiában kizárt, mint ahogy a másik két egyistenhívő vallásban is. Vajda a tabumentes nyugati áramlatok hatására, a síkba vetített világ iránti vonzalmának köszönhetően leválasztja az ikon formáját annak szakrális tartalmáról, és a formát önállósítva szabadon tölti fel személyes világlátásával, állapotával, és önarcképként értelmezi. József Attila szavaival élve: megkísérli a lehetetlent. Ha egy ikon nem közvetíti a dogmát, ha eltűnik az égi fény, ha az önmagára mutató, önmagára reflektáló alkotó nem rendelkezik az áldásosztás képességével és lehetőségével, ha szabadon használ egy szent formát, akkor végül mivé alacsonyodik az ikon?

A szép számú önarckép között az *Önmagára mutató ikonos önarckép* (1936) különös jelentőségűvé vált az idők során, megizzasztva a kép jelentéssíkjai közé merészkedő értelmezőket. A művészettörténeti gondolkodás pazar látteleletét kapnánk meg, ha összevetnénk az egymás mellé helyezett vélemények értelmezési horizontját.

Krisztus, Mária és a szentek helyére az önarcképen három, egymásra vetített arc került, mintha egy palimpszeszt különböző rétegeit látnánk. A néző szempontjából a dimenziót veszített sík-fejek ferdeszögben állnak, akár a szó pejoratív értelmében is. A fejek így együtt és külön-külön is kimozdultak középpontos, nyugalmi helyzetükből, megbontva a személyiség belső kohézióját s megkülönböztethetetlenül olvadnak fel egymásban. A fejekkel szemben egy aránytalanul nagy méretű, mélysötét kéz látható. A kéztartás is érvényteleníti az ikonok szabályait: mivel a kéz sem felfelé, sem a Megváltóra nem mutat, hanem önmaga felé fordul, mintegy elzárva a felemelkedés lehetőségét. Ezekből az arcokból hiányoznak az emberi vonások, a lélek tükrének nevezett szemekkel együtt. Márpedig a festő nélkülözhetetlen szerszáma a szem, ezzel végzi

munkáját. Ha üreg tátong a szem helyett, akkor nem tudja elérni azt, hogy őt látva lássák, sem azt, hogy ő látva lásson. Az aránytalanul nagyra méretezett önmagára mutató kéz egyik fejre, személyiségdarabra sem irányul, fenyegetően áll szembe valamennyivel. Úgy tudjuk, ha rés támad az összetartozó részelemek között, amely a képen a fejek, valamint a fejek és a kéz között tátong, akkor a bomlasztó erők, vagyis diabolikus hatások jelennek meg. Nem véletlen, hogy sokan a szétnyíló, magasodó ujjakat az ördög szarvának vélik, amelyek egyszerre fenyegetők és rámutatással akár számon kérők vagy cinikusan fölényesek. Az önnön kontúrjait elvesztő ember viszont könnyen fennakad ezeken a szarvakon. A mindenfajta kötődését, önnön stabilitását elvesztő ember végül önmaga marad önmagának. József Attila híres soraival: „hiába fűrösztöd önmagadban, csak másban moshatód meg arcodat”. A hüvelykujj mesterséges fénye is jól illik a sátán megtevesztő tevékenységéhez. Ebben a világban nincs égi fény, nincs belső kisugárzás, csak bizonytalan forrású megvilágítás, levilágítás, átvilágítás. A szimmetria kiiktatása, az arányok megváltoztatása, a statikus erő helyett az elmozdulások ábrázolása mind a sötétség erejét jelzik, azt, hogy az ember démoni világban vergődik. Ahogy – véleményem szerint – Vajda is az ikonnal történő dekonstrukciós játékkal. Az ember ugyanis nem megváltó, a saját személyiség univerzálissá növelése zavaró téveszme nemcsak az igehirdetőre nézve, hanem a hamis tudatot átvevő befogadók számára is. Bizánc örök érvényű tanítása szerint az ember törekedhet felemelkedni a transzcendencia világába, de ne várja el, hogy a mennyek országa szálljon alá a földre, és megoldja az ember társadalmi, személyes gondjait, s főleg azt ne, hogy igazságot és kárpótlást szolgáltatson neki. A rossz eredete és a tökéletlenség kérdése ugyanis nem társadalmi kérdés. Németh Lajos összefoglaló szavaival: „A megkísértés és a kísértésnek való ellenállás, a bukás és a felemelkedés, a megdicsőülés és a pokol bugyrainak a gyötrelme, a megveretés és a sorsot vállalás tisztítótüze – mind oly etikai probléma és élményforrás, amely máig is érvényes.” S érvényes volt Vajda idejében is.

SZEMLE

Sorsirodalom vagy/és szerepköltészet?

Morfondírozás Szócs Géza munkásságáról
és utókoráról

SZÁSZ LÁSZLÓ

Szobrászok társaságában

Szerdahelyi Márk – Borovi Dániel: *Szobrok
és szobrászok a 19. századi Magyarországon*

VERESS FERENC

A filozófia esztétikai revíziója

Andrew Bowie: *Aesthetic Dimensions
of Modern Philosophy*

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

Sorsirodalom vagy/és szerepköltészet?

Morfondírozás Szőcs Géza munkásságáról és utókoráról

Hiánya embervesztésként mérhetetlen; ráadásként az irodalomtörténeti értékelés számára is megrázó esemény egy korszakos jelentőségű alkotó váratlan távozása: alkotói minőségének új szakasza kezdődik, átértékelése a lezárt (?) életmű ismeretében; a köztudatba beágyazódás vagy elhalványulás ideje. Szőcs Géza munkásságának beépülése a lehetséges kanonizációs folyamatba azonnal megkezdődött: irányjelzője egy igényes konferenciakötet, amely kizárólag a költészetére összpontosít.¹

Joggal. Szőcs Géza legelsősorban költő, minden egyéb (sok és változatos) szerepe vagy póza költészetének valószínűleg nélkülözhetetlen attribútuma volt. A nagy játékos szenvedélyével alakított vagy vállalt szerepeinek – minden látszat szerint – sikeres megvalósulása emeli alkotói személyiségét egy művészetpszichológiai tézis modelljévé. Miszerint az irodalom, a művészet legjelesebbjeinek „kiválasztódása” jobbára ugyanazon elvek alapján valósul meg, mint a társadalom más területein, például a politikában a vezér feltörése: a társadalmi történések egy adott pillanatában olyan személyiség(ek) lép(nek) reflektorfénybe, aki(k)nek tehetsége, pszichofizikai alkata és megjelenése, a származás és környezet minden eleme úgy adódik össze, hogy leginkább beteljesíti(k) a közösség által egyelőre megfogalmazhatatlan elvárásokat.

Szilágyi Domokos 1969-ben radikálisan szembefordult az erdélyi költészet nemes, de megrekedt hagyományt átörökítő eszményével, amely az esztétikai szépet elsősorban szóképekkel, a nyelv metaforikus áthangolásával valósítja meg (*Búcsú a trópusoktól*). Mintegy erre a forradalmi változásra reflektálva jelenti be Székely János 1973-ban „a költészet halálát”: „...a régi módon nem lehet már írni. [...] az új módon nem érdemes. [...] Ars poeticám a hallgatás.” Ugyanebben az irodalomtörténeti pillanatban jelenik meg a fiatal Szőcs Géza azzal a nagy elszánással, hogy a költői szót nem lehet elnémítani, mert képes mindig az aktuális korhangulatot, épp a kételyeket nyelvi változatokkal kifejezni: „kérdésekre kell felelned éppen most és [...] // még egyszer megpróbálkozni verssorok / kapcsaiba szorítani az idegeim hálóján / átszusamlót – ezt kellene / pátosz képek és hasonlatok nélkül – csak úgy /



ahogy tényleg van”. (*A száztizenhetedik búcsúzás*) A tanulmánykötet szerzői ezt a költő indulását meghatározó alaphangot érvényesnek tekintik, és kiterjesztik az életmű teljességére. Legalábbis az értekezéseket egybeszerkesztő, bevezetővel ellátó Bollobás Enikő a maga értelmezésével evidenciának tekinti azt a felfogást, miszerint Szőcs Géza költészete radikális hangnemváltással, mindennemű szimbolikus, metaforikus, mögöttes jelentést hordozó képalkotás, kétdimenziós-áthallásos nyelvhasználat tagadásaként bontakozott ki. Azt pedig, hogy „a szimbolikus-

Szőcs Géza
Fotó:
Takács István,
© Wikimedia
Commons

¹ Emontekiő és környéke. *Tanulmányok Szőcs Géza költészetéről*. Szerk. BOLLOBÁS Enikő. Az Irodalmi Jelen 2021. augusztusi Különkiadása.

metaforikus-mitologizáló írásmód”, a „konfesszionális élményköltészet” helyett miként konstituálódik egy „lineáris-egyszintű, metonimikus-allegorikus poétika”, két tényezővel szemlélteti. A poézison túli szférában „az erdélyi nonkonformista hagyományhoz” kapcsolódó „erkölcsi bátorsággal”; azon belül pedig „az isteni lényeg bennléteségének mintájára” megragadható „bennvalóság- és bennfoglaltság-konstrukciók” által.

Sok évvel ezelőtt írtam már arról: a történettudomány, a szociológia, pszichológia (stb.) – mind képes arra, hogy egyértelmű terminológiával, világos fogalmazással az igényes átlagolvasó számára érthetővé tegye fontos, közérdekű szövegeit. Egyedül az irodalom tudománya és elmélete nem hajlandó elvégezni ezt a fáradságos műveletet: minél kevesebb szépirodalmat olvasnak az emberek, annál inkább elidegeníti a kevés érdeklődőt is az exegéták belterjes és gyakorta követhetetlen fogalomhasználata. A filozófiai hermeneutikából kölcsönvett „bennléteség” például olyannyira „tágasságos” jelentésű lesz, hogy bármely költemény alapján bármit belemagyarázhatok. A tanulmánykötet intellektuális egységét pedig elsősorban az teremti meg, hogy a Bollobás által elemzett domináns poétikai funkció (mindenekelőtt a játékos öncélúsággal építkező, kép-telenül mégis költészetté stilizált nyelvhasználat) valamennyi tanulmányban evidenciaként jelenik meg. Többletként Horváth Kornélia például a szerepjátékok sokaságában vizsgálja a szerzői én önazonosságának megvalósulásait, mindenekelőtt magyar és világirodalmi intertextuális rokonságok végeláthatatlan hálójában. Kurdi Mária szinte pozitívista, precíz adatfeldolgozással tekinti át Szöcs műfordítói munkásságát, kiterjedt külföldi kapcsolatait és a költő idegen nyelveken tolmácsolt, lenyűgöző mennyiségű szövegét. Hegyi Pál azzal egészíti ki a „nyelvi bennvalóság” újfent hosszasan kifejtett heideggeri gondolatát, hogy útnak indítja eme sajátos költői nyelv poétikai és retorikai alakzatainak szakszerű, részletező elemzését. Turczai István és Farkas Wellmann Endre esszébe oltott emlékidéző írásaitól eltekintve, szubjektív olvasatomban, mint értekező, Vöő Gabriella képvisel friss hangot a kötetben: Szöcs műveinek egy sajátos rétegét, „zoopoétikáját” elemzi színesen, mégpedig azzal a figyelemre méltó önellentmondással, hogy miközben kitartóan törekszik a kötetrendező elvhez alkalmazkodni (miszerint megközelítése a nem-metaforikus írásmódot igazolná), valójában a kötet preconcepciójának ellenkezőjét valósítja meg. Mégpedig azáltal, hogy az állatallegóriákkal a költő szerepjátékainak egy vonulatában összetéveszthetetlenül erdélyi viselkedésmintát és (gyanúm szerint: metaforikus) nyelvi jelentésmezőt felmutató politikai költészetet ismer meg. Ráadásul Szöcs költészetének ezt a rétegét, bújtatva, több más értekezővel egyetemben, a magánélet-kisebbségi magyarság-erkölcsi tartás-elkötelezettség összefüggés-

rendszerében kényszerül értelmezni. Egymaga Cristian Réka (aki vázlatos és tömörített életúttal szolgál) állítja a magyar sorsirodalom vonulatába a költőt, a mítoszképződés 1982-es pozíciójában megdermesztve alakját: „olyan ember volt, aki mindig vállalta tetteit, újra és újra azt az utat járta volna be”. Ezáltal – és amiként a többi szövegből is egymásra hangolódva kezd formát ölteni a költő alakja körül lassan bontakozó mítosz – az olvasóban olyan kérdések merülnek fel, amelyeket a tisztelgő írások nem érinthetnek.

Ha mégsem ismerszik fel semmiféle poétikai-metaforikus-konnotációs jelentésátvitel Szöcs Géza verseiben, marad a mindig fókuszban álló szubjektum mint a lehetséges jelentések eidosza: az én magánmitológiájának növekedése. Ez a szerepalakításokkal fölizzított költő-én a sors kegyeltje volt kezdetektől. A világháború utáni években, Kolozsváron „az erdélyi magyar kommunisták [...] által létrehozott romániai magyar kulturális-felsőoktatási [...] rendszer vezető figuráinak gyermekei voltunk” – írja Szöcs-nekrológiájában a már halálos beteg Tamás Gáspár Miklós, vállalva a szembesítést súlyos etikai kérdésekkel is. Így adathatott meg a robbanásszerű tehetséggel porondra ugró fiatal költőnek, hogy (kortársaitól eltérő életúttal) az egyetemről nem falura, hanem egy napilap szerkesztőségébe vonult be, és rövidesen létrehozta az ifjú tollforgatókat maga köré vonzó *Fellegvár* mellékletet. Saját költészete számára is a szárnyaló kibontakozás és a vezérré válás lehetősége ez: a diktatúrán belül egy csöppnyi szabad tér, és – egyelőre a költészet spektrumára szűkítve – egyfajta demokratikus rivalizálás tere is. A harmadik *Forrás*-nemzedékként bemutatkozó, heterogén költőcsoport tagjaként nevét a kritika mind gyakrabban együtt emlegeti a Markó Béláéval, és ez a kezdetben alig észlelhető, de hiteles költői vetélkedés láthatóan a rendszerváltás táján fordul át valami másba. Egy mondatban a lényeg így foglalható össze: költőnek, jó költőnek lenni – életformát jelent. A fentebb említett „kiválasztódáshoz” a tehetség és a származáson túl különleges elszántság is szükséges. Csak az a tehetség nőhet naggyá, aki bizonyos kompromisszumokat, kockázatokat, politikai harcot is vállal. Szöcs Géza tehát a *Fellegvár* kilátóját választja, Markó Béla a kiegyezést a román párthatalomnak hajbókoló Hajdu Győzővel. Sütő András pedig, diplomáciai megfontolásokból, a Herder-díjjal járó ösztöndíjat a kolozsvári tehetségnek juttatja: „Benne látom az erdélyi magyar költőnek azt a képviselőjét, aki [...] akarja vállalni etikai, közösségi gondjainkat is.” Szöcs Géza ezzel elindul a világirodalmi kapcsolatrendszer útján, költői és nem költői szövegei sziporkáznak az ötletektől. Vezérré a különös és szakadatlan szerepjáték formálja: kijelentéseit, viselkedését valóság és fikció szétszalazhatatlan keveredése teszi igazgatóvá, személyét megszámlálhatatlan rajongói-

nak bálványává; szövegjátékaiban pedig lenyűgözően összemosisodik poétikum és politikum igazságértéke. Amikor már szinte lehetetlen útlevelet kapni, ő utazgat a világban, ám közben ott az első fordulat éve: 1982, *Ellenpontok*, az egyetlen romániai számizdat. A lap az erdélyi olvasókhöz nem jut el, ám bátor politikai tettek számát, és Szócs Géza hírnevét éppenséggel a szerzők lebukása meg az ő üldöztetése kapja szárnyra. A körülményeket oknyomozó riportkönyvben (Molnár János: *Az egyetlen*) máig sem sikerült tisztázni, leghitelesebb tanúnak azonban a korszak legvalóságosabb ellenállóját, Cs. Gyimesi Évát tekintem: „Szócs Géza sohasem próbált meggyőzni arról, hogy ő nem provokátor. Én hittem, hogy nem az. [...] Fontosabb volt [...] az az igazság, aminek ő és társai akkor a szimbólumává lettek.” Miután nyugatra emigrál, a beláthatatlan távolság tovább növeli az elszigetelt erdélyiek szemében a költő és politikai ellenálló e szimbólumát, és 1990-ben – újabb fordulat – valódi hősként térhet vissza szülőföldjére. És ekkor a vetélkedés irányt vált, Árkádia idilli tájairól a Sütő által igényelt közélet területére, ahol viszont Markó arat diadalt. Magyar (és erdélyi) történelmi hagyomány ismétlődik: a politikában Báthori és Bethlen Gábor, az irodalomban az *Erdélyi Helikon* és a *Korunk*, közelebbről Sütő András és Székely János, a kettő keverékében népi és urbánus, jobb és bal. Egyetlen költőnek sem tesz jót, ha feladja az elsődleges költőszerepet; a Magyarországon letelepedő Szócs Géza egyre mélyebben kötődik a politikához. Az alkotónak született személyiség, aki a költészetben zseniális, többnyire következtelen a hatalmi harcok szövődményes viszonyai közepette. Csakis ezzel magyarázható, hogy amikor észrevehetően mellékessé kezd válni a magyarság számára a költő Szócs Géza – a hatalom képviselőjét részesítve előnyben –,

megfontolatlan kijelentéseket tesz. „A magyar nemzet egyik nagy válságát éli. Új Széchenyire lett volna szüksége. [...] semmi okom nem lehet az elégedettségre” – írja abban a könyvében, amelynek sokan már a címét is félreértették; tanúja voltam ennek, amikor 2010-ben gödöllői értelmiségieknek bemutatta az *Amikor fordul az ezredet*. Kijelentése a szövegkörnyezetben azt sejteti, hogy a nemzet éppenséggel nem ismerte fel a vezérszerepre legalkalmasabb és emiatt csalódott személyiséget. „...többé semmiféle áldozatra nem érzek hajlandóságot azért az alantas érdekekkel telezsúfolt bolondok hajójáért, amely ma a magyar nemzet.”

1990 körül a történelem alaposan megtévesztette a közép-európai értelmiséget; úgy képzeltük, szakpolitikusok hiányában írók, költők vehetik kézbe a társadalom irányítását. Szócs Gézát is megréftáta a sors; hitte, neki kell mutatnia a helyes utat – aztán eltévesztette, de a reá rótt szerepet is: egyre kevesebb nagyverset írt a közszereplés szüneteiben. Az utókor terhes feladata lesz, hogy alaposan átkutassa az életművet, a nagy költőben méltányolja a korábbi versekben reánk tekintő morális lényt, és őt örökítse meg, aki a magyar irodalom egyik legszebb hitvallását írta:

„Isten, köszönünk mindent;
s ha elrejtőznél egyszer
a végtelen időben,
templomi festett képen
vagy kifaragott kőben:
kérünk, Miatyánk, engedd
hogy megtaláljunk téged
egy kukoricaföldben
vagy Emontekiőben.”

Szobrászok társaságában

Szerdahelyi Márk – Borovi Dániel: *Szobrok és szobrászok a 19. századi Magyarországon*

Budapest, Holnap Kiadó, 2022, 238 oldal

Kutatástörténeti érdekesség, hogy a XIX. század legjelentősebb építései – többen közülük a Holnap Kiadó építészeti sorozatában – rendre megtalálták monográfiáikat, a szobrászok tekintetében azonban mintha lemaradás lenne tapasztalható. Bár nem direkt módon, de erre is keresi a választ Szerdahelyi Márk és Borovi Dániel könyvének első fejezete: *A szobrász a 19. században*. Milyen volt a szobrászok egzisztenciális helyzete, kitől kaptak megrendelést, milyen feladataik voltak? A szerzők megállapítják: „szobrásznak lenni a 19. század első felében nem volt könnyű kenyér, ezért a nem élvonalba tartozó mesterek számos esetben a megélhetés érdekében sokkal

több mindent elvállaltak, mint gondolnánk (de ez igaz a korábbi időkre is). Így egyáltalán nem volt szokatlan, hogy például bútort faragtak, kályhákra készítettek kisebb dekorációkat, vagy olyan, leginkább kőfaragói munkát végeztek, mint oszlopfeje[zete]k kifaragása, frízek vagy ablakpárkányok elkészítése...” (28.)

Mivel a hazai polgárság és a városi kultúra fejletlen volt, a mesterek leginkább az arisztokráciától és az egyháztól számíthattak megbízásra. Már Entz Géza alapvető tanulmánya óta tudjuk, mekkora szerepet vállalt a katolikus egyház egyes városok központjának kiépítésében, gondoljunk Nagyváradra, Egerre, Vádra, Szombathelyre.¹ Bár a megállapítások a késő barokk korszakára vonatkoznak, nagyobb-részt érvényesek lehetnek a reformkorra is. Esterházy Imre, Barkóczy Ferenc, Padányi Bíró Márton, Esterházy Károly, Batthyány Ignác, Klimó György, Zichy Ferenc és Szily János személyes ízlésük alapján választottak építésszt, aki azután fővállalkozóként felkérte a szobrászt vagy a festőt. A klasszicizáló késő barokk (copf) városkép formálásában olyan mestereknek volt döntő szerepe, mint például Melchior Hefelének Pozsonyban, Győrben és Szombathelyen, Matthias és Josef Ignaz Gernek Egerben, az utóbbit Barkóczy püspök mégis leváltotta, és helyére kinevezte a szintén tehetséges tatai Fellner Jakabot. A kamarai építész, Franz Anton Hillebrandt dolgozott a nagyváradi püspöki palota és székesegyház felépítésén. Ezeknek az építészeknek a munkássága jelölte ki a klasszicizmus felé mutató utat.

Az ő árnyékukban dolgoztak gyakran a szobrászok, néha azonban egyenrangú munkatársként, partnerként foglalkoztatták őket. Szépen kitűnik ez a tendencia az esztergomi székesegyház építésénél, ahol az építész, Packh János jó barátját, a bécsi Andreas Schroth (1791–1865) szobrászművészt juttatta megrendeléshez, aki 1826-ban kifaragta az altemplomban látható Béke és Halhatatlanság szobrai. Amikor 1839-ben Packh elhunyt, Hild József vette át az építkezés vezetését, ő pedig szintén régi munkatársát, a kitűnő, itáliai származású művészt, Marco

Marco
Casagrande:
Szent István,
1835, Egri vár
© Wikimedia
Commons



¹ ENTZ Géza: *Magyar főpapok művészeti és műveltségi tevékenysége a XVIII. században* = *Regnum*, 1942–1943, 255–275.





Eger
Székesegyház
Fotó:
Thaler Tamás,
2017
© Wikimedia
Commons

Casagrandét (1804–1880) vette maga mellé. A két mester korábban Egerben, a Pyrker László érsek építtette székesegyházon dolgozott együtt. Hild József tervezte az egeri székesegyházat, annak domborművei pedig Casagrande munkái; az itáliai szobrász később világi épületeket is díszített, köztük a fáji Fáy-kastélyt. Megjegyzem: Esztergom épített örökségére a 2022-ben, Prokopp Mária szerkesztésében megjelent kötet is ráirányította a figyelmet, benne Horogszegi Tamás tanulmányával a bazilika építéstörténetéről, és ennek szerves kiegészítéseként Szerdahelyi Márk elemzésével a Magyar Sion szobrászati díszéről és mestereiről.²

Ahogy a XIX. század elejének mecénási gyakorlata követte a késő barokk szokásokat, úgy a mesterek maguk is továbbvivői egy korábbi korszak tradícióinak, akár iskolázottságukat, akár az általuk bemutatott témákat (allegóriák, mitológiai témák) nézzük. A barokk kutatójaként megelégedéssel olvastam a kötetben a József nádor emlékműpályázattal kapcsolatban Ludwig Schwanthaler nevét. A régi, bajor származású szobrászdinasztia egyes tagjai

Bécsben telepedtek meg: fából, stukkóból egyaránt dolgoztak, közép-európai összefüggésben is ritkának számító szobor-vázlatkönyvük a pécsi püspöki gyűjteményben található.³ Régi és új folytonossága tekintetében kedves példa a pesti Váci utca házának Szent Kristóf-szobra, Bauer Mihály munkája 1833-ból. A Krisztust vállán vivő hős témája középkori eredetű, de – segítő szentként, eucharisztikus jelleggel – a barokk idején is közkedvelt maradt, ezért is szerepelhetett a pesti ház földszintjén nyíló patika nevében.⁴ A ház reformkori tulajdonosa megtartotta a barokk patikát, és Bauertől a régi cégér helyére monumentális szobrot rendelt. A helybeliek ragaszkodtak a szoborhoz, amelynek méltatlan eltávolítását a sajtó is szóvá tette. (13–15.)

A Szent Kristóf-figura a százötven éves török uralom alól felszabadult Buda Szentháromság-emlékét, a kismartoni Philipp Ungleich alkotását idézi (1711–1713).⁵ A budavári barokk emlék korlátját 1916-ban, az utolsó magyar király, IV. Károly koronázásakor tüntették el. Párdarabját, a régi pesti Városháza előtti barokk Szentháromság-emlé-

² HOROGSZEGI Tamás: *A Magyar Sion építészeti és művészeti jelentősége*; SZERDAHELYI Márk: *A Magyar Sion szobrai és szobrászai = Új kutatások Esztergom Megyei Jogú Város építészeti értékeiről*. Szerk. PROKOPP Mária, Esztergom, Esztergom Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2022, 372–408.; 408–425.

³ BOROS László: *17. századi szobrász-rajzok Baranyában = Baranya Megyei Múzeum Évkönyve 1983–84*. Pécs, 1985, 231–255.; STAINER, Nina: „Wie das Zeichen wol zu begreifen sey?”. *The Role of Sculptors’ Drawings in the Seventeenth Century* = rebus 9 Spring 2020 (online)

⁴ BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium, július 25.* Említi a Szent Kristóf nevét viselő pesti patikát is. <http://mek.niif.hu/04600/04657/html/unnepikii0017/unnepikii0017.html>

⁵ SCHOEN Arnold: *A budavári Szentháromság-szobor emlék*. Bp., Uránia Könyvnyomda, 1918. Philipp Ungleich eredeti szobrai ma a Kiscelli Múzeumban tekinthetők meg.



ket (1716–1717) romossága miatt egy évszázad múlva le kellett bontani. Amint Szerdahelyi Márk korábban egy alapos tanulmányban bemutatta,⁶ gyűjtés indult egy új emlékmű állítására: Andreas Halbig impozáns, neogótikus Szentháromság-emlékét 1863-ban avatták fel. Az emlék tanúja volt I. Ferenc József koronázási ünnepségének (1867. június 8.), később azonban elbontották anyagának romlékonysága miatt. A pesti Rókus-kápolna előtti Immaculata-szobor ugyanúgy a barokk hagyomány folytatója, mint a Szentháromság-emlék. A szeplőtlen fogantatás dogmájának sok évszázados küzdelmek utáni kimondása (1854) nyomán állították, követve a római Piazza di Spagnán álló emlék példáját. Adományozója Lengyel Miklós egri kanonok, mestere Johann Halbig volt, azonban a jelenleg álló szobor a cinkből öntött eredetinek csupán a másolata. Mind a neogótikus Szentháromság-emléket, mint az Immaculatát a kötet utolsó, *Fogadtatás és utóélet* című fejezete tárgyalja, érzékelhetően kapcsolódva az

első fejezetben megkezdett tematikus fonalhoz, és keretbe foglalva a kötet mondanivalóját.

A XIX. század szobrászainak az egyház mellett az arisztokrácia nyújtott támogatást és megrendelést. Amint az építészet példáján már bemutatták, a főnemesség egyik része ambivalens módon viszonyult a „nemzeti irány” kérdéséhez: „Kazinczy nemzedéke – vitathatatlan nemzeti érzése ellenére – a gondolkodó fők nemzetközi testvériségének élményében élt. Különbséget tettek az európai műveltségű, több nyelven beszélő és író »Cosmopolita« [...] és a rövidlátó »Patriota« között.”⁷ A nemzeti építészet kérdésével elsőként Henszlmann Imre foglalkozott behatóan *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések között, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* című értekezésében (1841). Henszlmann szerint „magyar nemzeti stílt kell teremtenünk, mely egyedül számolhat tartós életre”, s ebben számára – a romantikával összhangban – a középkor volt az irányadó.

A budapesti Szentháromság tér
Fotó: Nikolai Karaneschev, 2015,
© Wikimedia Commons

⁶ SZERDAHELYI Márk: Az Eskü-téri Szentháromság-szobor = „Az idők tanúja.” *A pesti Nagyboldogasszony-templom története*. Szerk. HEGEDŰS András, Bp., Budapest-Belvárosi Főplébánia, 2016, 103–125.

⁷ DÉRY Attila: *Nemzeti kísérletek építészetünk történetében*. Budakeszi, Plinthosz, 1995, 11.

Mindezek ismeretében nem csodálkozhatunk első jelentős klasszicista szobrászunk, Ferenczy István (1792–1856) pályájának nehézkessége, életművének csonkasága miatt. Már Széchenyi István lekicsinylőn nyilatkozott római útja során, amikor Ferenczyvel mint a dán Thorwaldsen tanítványával találkozott (1818. augusztus). A vélemény később sem változott, hiába készítette el Ferenczy a jól sikerült Csokonai-mellszobrot és a jelképpé vált *Pásztorlánykát*. (29–31.) A viták az első magyar emlékmű, a Mátyás királynak szentelt lovas szobor körül kulminálódtak (1840). Itthoni támogatói közül néhányan méltó feladatot kívántak adni Ferenczynek, átérezve a téma fontosságát. Ferenczy terveket készített, megmintázta Mátyás mellszobrát (egyéni stílusban, a kor eszméit kifejezve), továbbá elkészültek az emlékmű talapzatának egyes allegorikus domborművei is. A folyamat mégis elakadt, aminek több oka volt; mindenképp lehangoló a művész és egykori mecénása, Fáy István gróf keserű vitájának részleteit és a sajtó élcelődését olvasni. (43–46.) Ma már tudjuk: ha megvalósul, az emlékmű különleges színfoltja lenne a hazai köztéri szobrászatnak és érdekes állomása a Hunyadi Mátyás-recepciónak is. Szinte végzetszerű az idősödő, visszavonult Ferenczy és a nagy tehetség Izsó Miklós találkozása, majd

az Izsó-féle debreceni Csokonai-emlékmű sorsa. Az 1866 körül elkezdett, de csupán 1871-ben felavatott debreceni szobor munkálatai a szobrásznak sok megaláztatást és bosszúságot okoztak. Hangsúlyozni szeretném, hogy ezek csupán a legismertebb példák, a *Szobrok és szobrászok* legnagyobb érdeme éppen az, hogy az elfeledett életművekre ugyanolyan hangsúlyt helyez, mint az ismertekre.

Találón mutat rá a könyv, hogy a szobrászat alárendelt szerepe a XIX. században elsősorban alkalmazott, épületdíszítő jellegéből fakadt. Így minden az építész kezében összpontosult, ő kérte fel a szobrászt, tőle függött a munka egész menete. (48–49.) Legszebben a Nemzeti Múzeum építéstörténetéből látszik mindez, amelynek folyamatát Zádor Anna monográfiájának köszönhetően ismerjük. Zádor bemutatta, hogy a Pest-Buda építésében döntő szerepet játszó József nádor teljes bizalmat szavazott Pollack Mihály építésznek, akinek a vezetésével a munkálatok 1837 nyarán megindultak. Bécsből szüntelenül takarékosagra intették a tervezőt, ennek volt tulajdonítható, hogy amikor az oromzat szoborcsoportjára került a sor, Pollack ismerősét, Rafael Monti szobrászművészt megkérte, hogy Pannónia és a művészetek jelképes alakjait ne kőből faragja. Monti így csupán a modelleket min-

A Magyar Nemzeti Múzeum homlokzatának timpanonja és korinthusi oszlopfői, 1837–1847
© Wikimedia Commons



tázta meg saját kezűleg, ezeket azután a bécsi Förster-öntödében cinkből kiöntötték.⁸

A Nemzeti Múzeum allegorikus oromzati csoportjának esete csupán az egyik példa a szobrászati anyagok fontosságára. Nem lehet eléggé hangsúlyozni a matériák szerepét a művészek szemében, már a reneszánsz korszak forrásai, köztük Giorgio Vasari művészéletrajzai vagy Benvenuto Cellini önéletírása tele vannak az erre utaló példákkal. A *Szobrok és szobrászok* negyedik fejezete teljes egészében a szobrok anyagával foglalkozik, érdekes példákat sorakoztatva fel minden anyagtípusból. Közelítése az újszerűség varázsával hat, mert a hazai művészettörténeti összefoglalásokból ez az „anyagközpontú” szemlélet bizony hiányzik, s ezért még a szakértők tanulmányaiban is felbukkan néha hiba, amikor a művek anyagáról írnak. A szerzőpáros könyvében bőséges példát találunk a mészkő és homokkő szobrokra, a gipszre, amely „bronzírozva” érdekes hatású, az alabástromra, a márványra, a kerámiára (Zsolnay kerámia), az ólomra, a cinkre, a vásra, a bronzra és a többi anyagra. Logikus az is, ahogyan az anyagokról rátérnek a mű kivitelezési fázisaira, a kőfaragásra, az öntésre, majd a szállításra és a felállításra. Ily módon a könyv szerencsésen egészíti ki *A magyar művészet a 19. században* című kézikönyv anyagát, amelyben ezekre a technikai szempontokra nem tudtak kellő hangsúlyt helyezni.⁹

Néhány emblematikus példát szeretnék idézni a könyv technikákkal foglalkozó, negyedik és ötödik fejezetéből, a XIX. század második felére vonatkozóan. Fadrusz János 1893-ban kötött szerződést a pozsonyi Mária Terézia lovas emlékmű elkészítésére. (189., 203.) Naplójából kiderül, hogy a szobrász több hónapot töltött a márványtömb kitermelésének színhelyén, Carrarában, ahol a Tricornia cég specialistái „a ruhákat, a terrénomot, a ló nagy részét” az ő modellje alapján kifaragták, a művészek csupán egyes részleteket kellett saját kezűleg kidolgozni. Valóságos technikai bravúr volt a szobor 1896. őszi Pozsonyba szállítása, itt döntötték le 1921 novemberében a frissen létrejött csehszlovák állam nacionalistái.¹⁰

Nem volt egyszerű a bronzból öntött, 1890-ben felavatott aradi Szabadság-emlékmű sorsa sem. A Huszár Adolf terve nyomán Zala György által megmintázott szoborcsoportot nem a hagyományos viaszveszejtéses módon,

hanem úgynevezett homokformázós eljárással öntötték ki, több darabból. A román hatóságok által 1925-ben lebontott, sokáig raktárban heverő emlékmű 2004. évi újrafelállításakor derült fény arra, hogy a szoborrészeket több mint ezer kis csavar tartja össze. (193.)

Végül megemlítem a budapesti Országház számára a pécsi Zsolnay gyárban, kerámiából készült szobrokat. (157–160.) Az építész, Steindl Imre kezdeményezése nyomán pályázatot írtak ki az épületbelső és a -külső szobrait, amelyek 1893-tól készültek el, számos szobrász közreműködése révén.¹¹ 1897-től a pécsi Zsolnay gyár kötötte a szerződést a szobrászokkal, hiszen az itt égetett kerámiaplasztikák az épületek színes és időtálló díszének bizonyultak. Templomi oltárokat (pesti főplébánia-templom egykori főoltára) éppúgy készítettek belőle, mint homlokzati szobrokat: Várkert Bazár, a Múzeum Múzeum körüli épületei, a budavári Nagyboldogasszony-templom Magyarok Nagyasszonya kapudomborműve. (157–160.) A pécsi Zsolnay majolika hamarosan a historizmusból a szecesszióba utat nyitó Lechner Ödön épületeinek kedvelt díszítőanyaga lett (lásd az Iparművészeti Múzeum épületét).

Ahogy a pozsonyi és az aradi emlékmű esetében utaltam rá, a köztéri szoboremlékek koruk tanúi, sorsuk összefonódik a történelmi változásokkal, amelyek során gyakran lesznek rombolás-pusztítás céltáblái, vagy száműzik őket jeltelen raktárakba, ahol azután hosszú évtizedekre a feledés pora lepi be őket. Ilyen szempontból dolgozta fel Budapest több köztéri emlékét Prohászka László *Szoborsorsok* címmel, vagy gyűjtötte össze a határon túlra szakadt magyarság hányatott sorsú emlékeinek sorát Murádin Jenő *A megsebzett szobor* című könyvében.¹² Egyes, emblematikus sorsú emlékeknek, köztük az aradi Szabadság-szobornak önálló kiadványt is szenteltek.¹³

Nekem most mégis Sinkó Katalinnak *A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai* című tanulmánya jut az eszembe.¹⁴ A szerző a tanulmány elején az emlékművek közhelyszerű voltára utal, majd miután eléggé bonyolult tartalmakat tár fel az emlékművek politikai-társadalmi kontextusáról, mégis mostohán elbánik velük, azzal vádolva őket, hogy korszerűtlenségükkel még a nemzeti önmagunkkal való szembenézésünket is hátráltatták. Feltéte-

Az aradi
Szabadság-
szobor,
1890
© Wikimedia
Commons

⁸ ZÁDOR Anna: *Pollack Mihály (1773–1855)*. Bp., Akadémiai, 1960, 348–350.

⁹ *A magyar művészet a 19. században*. Főszerk. SISA József, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Osiris, 2018. A szobrászatra vonatkozó fejezeteket KOVALOVSKY Mária és NAGY Ildikó írta.

¹⁰ A két mellékalak feje a Magyar Nemzeti Galériában található, a szobor bronzváltozatát 2017-ben állították fel. SZERDAHELYI–BOROVI: *i. m.* (2022), 203.

¹¹ Uo., 55–56. Az Országház szobrai készítő művészek névsora igen hosszú, ezért felsorolásuktól eltekintek.

¹² PROHÁSZKA László: *Szoborsorsok*. Bp., Kornétás, 1994; MURÁDIN Jenő: *A megsebzett szobor. Elpusztult vagy megsérült erdélyi magyar emlékművek repertórium*. Kolozsvár, Kriterion, 2008.

¹³ *Kiszabadítottuk. A Szabadság-szobor története*. Szerk. SZEPESSY László, Marosvásárhely, Romániai Magyar Demokrata Szövetség, 2004.

¹⁴ SINKÓ Katalin: *A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai = Művészettörténeti Értesítő*, 1983, 185–201. Újraközölve SINKÓ Katalin: *Ideák, formák, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra történetéből*. Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2012, 39–56.



lezésére, hogy az emlékművek általa javasolt szempontok szerinti elemzése végső soron választ adhat a formai azonosságokra és különbözőségekre, tagadó választ kell adnunk. A csupán paradigmákban gondolkodó elméleti módszer önmagában nem képes rávilágítani az egyes emlékművek finom formai-tartalmi jellemzőire. Szándékosan írtam így: formai-tartalmi, a régi szakirodalmat követve, amely még tudta: a kettő egymástól nem különválasztható. A művész számára ugyanis a forma fejezi ki a tartalmat, és ebben a materiának elsődleges szerepe van, ebből bontakozik ki ugyanis a forma.¹⁵

A többi között megsemmisítő kritikát kapott Sinkó Katalin részéről Szamolovszky Ödön és Gách István Szabadság-emlékműterve (1907). Az ennek középpontjába helyezett kétkerekű szekér az elesettek holttestén száguldoztott keresztül, hasonlóan Delacroix-nak *A Szabadság vezetői a népet* című festményéhez, amelyen egy allegorikus nőalak lépdel a barikádokon fekvő (mezítelen alsótestű) holttesteken. A szerző a szobortervet az I. világháború hozta keserű tapasztalatok felől visszatekintve minősíti korszerűtlennek, ami vitatható, hiszen a kettő között nincs közvetlen összefüggés.¹⁶ A pályázatok körül nagyon sok volt a vita, a művészek néha együttesen léptek fel a bírálók eljárását, szempontrendszerét kifogásolva. A Szabadság-emlékmű megismételt pályázatának zsűrijében ott szerepelt a szombathelyi származású Tóth István szobrászművész (1861–1934), aki miután a javukra visszalépett a pályázaton, kitörő örömmel fogadta két fiatalabb pályatársa sikerét.¹⁷ Ez a körülmény rámutat, mennyire másként fest a történet egy szobor megszületése felől közelítve, mint az utókor értelmezői szemszögéből.

Szerdahelyi Márk és Borovi Dániel könyvében számomra az a rokonszenves, hogy művészpárti és ezzel összefüggésben szemlélete materiaközpontú. Ezáltal a szerzők hitet tesznek amellett, hogy egy művész számára mégis a mű anyaga a legfontosabb, hiszen ezen át, az anyagból születő formán keresztül tudja az eszmét kifejezni. Szándékosan könnyed stílusukkal olyan klasszikus szerzők nyomában járnak, mint a művészeket készülő, majd legendás kritikusként a művészekért sokat tevő



Lyka Károly.¹⁸ Érthető, hogy nem minden új abból, amit mondanak (több témát feldolgoztak már az idők során, és így a szakirodalomban sok az ismétlés), mégis érezhető, hogy mindvégig a saját tapasztalatukra, megfigyeléseikre támaszkodtak. Miután a forrásoknak gondosan utánajártak, a helyszínen mindent ellenőriztek és lefotóztak, ahol lehet, nyomon követték a mű hányatott sorsát is (ami néha valóságos detektívmunkát jelentett). Ez adja a könyv igazi varázsát, és remélem, ez teszi majd vonzóvá minél többek szemében.

Johann Halbig:
Szűz Mária,
1867,
Palotanegyed,
Budapest
© Wikimedia
Commons

¹⁵ A művészettörténészek némelyike számára a formai jegyek megbízhatatlanok, kizárólag azokkal foglalkozni módszertanilag túlhaladott, ezért az elméleti diskurzust részesítik előnyben.

¹⁶ Sinkó elavultnak minősíti a világháborús emlékeket is, vagyis az elesettek tiszteletére állított megemlékező szoborműveket. Mikközben szakmailag ezt aligha lehet kétségbe vonni, kérdésként merül fel, hogy miért nem az emlékező közösség szándékát tartotta inkább szem előtt

a szerző, ismerve az ország hatalmas veszteségeit? Talán egy szociológiai-antropológiai megközelítés hasznosabb lenne itt a klasszikus művészettörténeti módszertannál.

¹⁷ ÁCS Pál: *Tóth István, a küzdelem szobrásza*. [Belső Tárlat 8]. Pomáz, Kráter Műhely Egyesület, 2007, 44–46.

¹⁸ Tengernyi tanulmánya közül egyet idézek. LYKA Károly: *Szobrászatunk a századfordulón*. Bp., Corvina, 1983

A filozófia esztétikai revíziója

Andrew Bowie: *Aesthetic Dimensions of Modern Philosophy*
Oxford, Oxford University Press, 2022, 238 oldal

Andrew Bowie a Royal Holloway, University of London professor emeritusa, aki a modern filozófia alapvető kérdéseivel és elsősorban a német gondolkodás történetével foglalkozik Immanuel Kanttól Albrecht Wellmerig és Manfred Frankig. Elemzett szerzőit sokszor fordítja is, legújabban Theodor W. Adornóról írt monográfiát. Gyakorló dzsesszmuzsikusi, és elméleti írásaiban gyakran foglalkozik zeneesztétikával, zenetörténettel.

Személyes hangvételű előszavában Bowie egy koncert-élményét eleveníti fel. 1975 decemberében Bruckner *VIII. szimfóniáját* hallotta Herbert von Karajan vezényletével. Mivel e monumentális alkotást lezáró coda értése és értelmezése attól függ, hogyan adják elő a megelőző nyolcvan percet, Karajan interpretációjában a coda ikonikus jelentőségűvé vált számára. A nagy művésszel való találkozás eseményszerűsége indította arra, hogy elgondolkozzon: „ha az ember belekeveredik valami ilyesmibe, a világ egy új értelmes aspektust nyer, amely igazolja önmagát, és ennek fontos köze van az esztétika egészéhez”. (VI.) Bowie érvelése szerint az esztétikával kapcsolatos kérdések következményei a modern filozófia lényegébe vezetnek, és rámutatnak az episztemo-logikai szkepticizmussal kapcsolatos aggodalmak történeti változásaira, mivel ezek a modern korban általában egy időben jelentkeztek az esztétikai kérdések iránti figyelem megnövekedésével. Ez a felismerés szervezi a könyv fő fejezeteit, amelyek kiváltképpen a német gondolkodás filozófiatörténeti tapasztalatait tekintik át.

Az első fejezet Montaigne, Descartes és Hume munkásságában vizsgálja a szubjektum modern jelentéseinek kialakulását, valamint hogy ezek miként határozzák meg az esztétikai dimenziókkal való foglalkozás kereteit. A modern episztemológia zsákutcája, hogy amiképpen a művészet fogalma ki van téve a változásnak és a történelmi tényezők összjátékának, úgy a tudásé is. Márpedig paradigmátikus ismeretelméletet nem lehet futóhomokra építeni. A montaigne-i esszé – és az esszéista észjárás – éppen ilyen futóhomok. Bowie tehát helyesen állapítja meg, hogy Montaigne álláspontja folytonos változásban van: hol sztoikus, hol szkeptikus, hol másféle. Ez a próteuszi viselkedésforma ellentmondásokkal teli, mégsem tekinthető következetlennek. Bowie „összetett, mozgó látásmód-

nak” nevezi: „a szövegben lévő elmozdulások dinamikája lényeges része annak, amit jelentenek, ahogyan a zene értelme is inkább abban rejlik, ahogyan mozog, és kevésbé azokban az azonosítható elemekben, amelyekből áll”. (23.) Dzsessz-szaxofonon rendszeresen játszó és előadó szerzőtől nem meglepő a zenei metafora használata – és teljességgel indokolt is. Az esszéista észjárásának és a zene eleven fluidumának analógiája az esszéirodalomban toposz értékű, akárcsak a digresszió, a séta metaforája, amelyre az esszészöveg invitál szabadon választott témája körül. Bowie Montaigne változékony önértelmezéseit természet-, illetve természetességgelfogásával kapcsolja össze. A tudás önmagában nem tudja biztosítani az elviselhető élethez szükséges mintázatokat, ezeket csak a természet tudja nyújtani az embernek. Ha elveszítjük őket, a hiány nem tölthető fel egyszerűen többlettudással, hiszen éppen a dolgokkal való reflektálatlan viszonyunkat veszítettük el. A szerző a második fejezetben ezt kiegészíti annak bemutatásával, hogyan alakult ki a XVIII. században a természethez való új, tárgyasító viszony úgy a modern természettudományokban, mint a természetnek a tőke általi áruvá válásában. Schellingre hivatkozik, aki ezt az elsők között ismerte fel.

„Az új tudásformáknak az emberi értelemalkotásra gyakorolt hatását éppen az esztétikai értelemformák létrehozása és feltárása ellensúlyozhatja.” (25.) Montaigne szkepszissel tekintett azokra az új tudásokra, amelyek „a megismerni kívánt dolgok növekvő sokféleségéhez” (uo.) fűződtek, mondván: ítéletképességünk hiányosságainak és természetes gyengeségének elismeréséhez vezettek. Figyelemre méltó, hogy Bowie Montaigne szövegeinek irodalmi dimenziójáról beszél, azaz kerüli az „esszé” szót (akárcsak, szintűgy feltűnő módon, könyvének egészében a „felvilágosodás” fogalmának használatát). Ha nem azon okból, hogy érvelését élesen megkülönböztesse az irodalomtörténeti vagy poétikai vizsgálatoktól, akkor gyaníthatóan óvatosságból. Tudván tudja: az esszé francia atyja ritkán kerül a filozófiai figyelem középpontjába, jóllehet nagy hatással volt Descartes-ra és Pascalra, valamint a szubjektivitás és a szkepticizmus modern kori kutatására. Ám az is igaz, hogy válaszai élesen különböznek a karteziánus válaszoktól, így filozófiai szempontból,

kiváltképpen a descartes-i hagyomány felől nézve, mégiscsak ingoványos talaj. A Sextus Empiricust visszhangzó Montaigne a szkepticizmus privilégiumával és az antik retorika kelléktárával felszerelve a tudós egzegéták ellen ír és beszél. Tiszta elme és határozott, kétségektől mentes ítélet; a tárgy felosztásának elve a vizsgálat érdekében; az egyszerű ismeretektől az összetett ismeretek felé való haladás; végül a hiánytalan áttekintés – Montaigne a karteziánus krédó mind a négy pontját megszegi. Ez adja vonzerejét a modern filozófiai gondolkodás számára. A montaigne-i szkepszis a görög filozófiából származik ugyan, ennyiben nincs benne semmi novum. Újdonsága sokkal inkább a választott-feltalált forma: „az esszé a világgal való foglalkozáson keresztül történő önértelmezési »kísérletek« halmozása, amelyek ellentmondásos elemei a világra adott újfajta választ alkotják. Ez annak a ténynek az eredménye, hogy a világ, amelyre Montaigne műve választ ad, maga is változik, miként a szkeptikus eszmék jelentősége is.” (27.) Descartes clara et distincta eszméket keresett, mert filozófiájával az igazságra törekedett. Montaigne azonban nem igyekezett megteremteni a tudás szilárd alapjait, hanem a szubjektum a változékonyságnak engedő esszéformával inkább óva intett a bizonyosságra való igénytől.

Az esztétika a maga végső mondanivalója szerint szintén azt sugallja, hogy a világ értelme sohasem teljes. Legalábbis Bowie ennek a sugallatnak a forrását találja meg azoknál a korai romantikusoknál, akik szerint a művészet attól válik filozófiai jelentőségűvé, hogy alkotásai az abszolútum kifejeződéseként nem értelmezhetők véglegesen. Schlegel vagy Novalis számára az ironia éppen abban nyilvánul meg, hogy a műalkotások értelmezése nem lehet végleges, mert az ellentmond a műalkotás természetének. Márpedig a par excellence művészetnek mindig új reflexiókat kell létrehoznia, amelyek változó kontextusban újfajta értelmet adnak. Bowie az egyes műértelmezések „véglegesnek nem minősülő kudarcáról” (10.) beszél, ami, tegyük hozzá, egyfajta hermeneutikai vigasszal szolgálhat minden értelmezői kísérlet számára, hacsak persze jó hermeneutaként eleve nem azzal kezdtünk neki az interpretációnak, hogy a meg-megújuló értelemegész és értelem-összefüggések vagy az illékony jelentés miatt valójában végtelen a feladatunk.

De műfelfogás és -értés végtelenre való nyitottsága szerfölött tanulságos lehet a modern világra adott, célorientált válaszainkat illetően is, ahol a művészet és az esztétika szerepe döntő módon összefonódott azzal a kérdéssel, hogy „miként lehet értelmet adni egy olyan világnak, amelynek teológiai alapjait aláásták”. (35.) Alexander Baumgarten *Aesthetica* című művében – e vonatkozásban Montaigne gondolkodásmódjához közelítvén – szintén azzal a szándékkal indította útjára az esztétika új diszci-

plínáját, hogy „felértékelődjön az észlelés partikularitása, az »igaznak látszó«, a *Wahrscheinliche*, valamint a karteziánus »intenzív tisztánlátással« szemben az »extenzív tisztánlátás«”. (uo.) Annak dacára vélekedett így, hogy elismerte, a valószínűségnek ezek az ideái nem világosak vagy körülhatároltak.

Bowie az ízlés mércéjéről értekező David Hume-nál is rátalál egy hasonló vetületre. Hume metafizikakritikája és a tudományok iránti elköteleződése máig befolyásolják az angolszász filozófiai gondolkodást. Elég Christopher Hitchensre utalni, aki az „új ateizmus” zászlajával a kezében gyakorta idézte alapvetéseit. Szkepticizmusa ellenére Hume egy helyütt úgy fogalmaz, hogy a társadalmak tévedhetnek a filozófusok kiválasztásában, de tartósan még sosem tévedtek kedvenc epikus vagy tragikus szerzőik iránti vonzalmukat illetően. Bár Hume csak írókat említ – Terentiuszt és Vergiliust –, Bowie a művészet egészére kiterjeszti nézetét: a skót empirista a művészet tartósságát szegezi szembe a világ, a történelem és a filozófia változékonyságával, ami „egy olyan filozófiai perspektívát sugall, amely az emberi értékek és a világ nem kognitív értelmének központi szerepén alapul”. (16.)

A harmadik fejezet a művészet és a filozófia viszonyáról szól, és Kanttal, Schellinggel, valamint Friedrich Heinrich Jacobival foglalkozik. Schelling rendszerében a művészet sajátos, nem végleges és fogalmilag nem megragadható értelmet ad hozzá a világhoz, sőt folyamatosan új értelemmel látja el. „Míg a filozófia fogalmakkal foglalkozik, elvonatkoztatva az empirikustól, addig a művészet empirikusan megtestesült, mégis magában foglalja azt a fajta értelmet, amelyet a filozófia meg akar érteni, ám oly módokon, amelyek ellenállnak a diszkurzív kifejtésnek.” (65.) A műalkotások tehát lényegük szerint megújulók és nyelviileg utolérhetetlenek. A nagy művek annak köszönhetik fennállásukat, hogy folyamatosan újraértelmezik őket, azaz nincs egyetlen helyes értelmezésük, nem merülnek ki az újabb és újabb értelmezési kísérletek következtében, ráadásul túllépve azon, ami anyagságukról tudható, szimbólummá válnak. A szerző rövid sommázataiban: „Amíg ebben értéket látunk, addig lehet értelmet teremteni.” (74.) A Hegel által kritizált romantikus megközelítésben az abszolútumot is a fogalmi átláthatatlanság jellemzi, így a művészet értelemadó vizsgálata összekapcsolódik vele: „mindkettő meghaladhatja azt, amit tudhatunk, ugyanakkor a befejezetlenség érzését is magában hordozza, és arra emlékeztet, hogy a szellem dolga nem abban áll, hogy elérjünk egy végső pontot, hanem abban, hogy legyenek jövőbeli céljaink”. (75.) Ezek a változások vezettek oda, hogy nevezett gondolkodók a filozófia felsőbbrendű formájának vagy organonjának tekintették a művészetet.

A negyedik fejezet fő kérdése az, hogy a művészetre irányuló tartós filozófiai figyelem hogyan kapcsolódik a nyelv új felfogásához a XVIII. században és azon túl – kiegészülve a természethez való új viszonyulásmódokkal és a természettudományok gyors ütemű növekedésével és sokasodó sikereivel. A kor gondolkodásából eltűnik az egységes alap, a mítoszok elsorvadnak, a hagyomány felbomlik. Hilary Putnam szöfordulataival él Bowie: a „de-esszencializálódott” világot „nem tekintik többé isteni »ready-made«-nek”. (91.) A kifejezés az érvelés szempontjából bizonyosan megtérülő, és nem is lehet véletlen, hiszen Marcel Duchamp jellemezte ezzel a szókapcsolattal saját „műalkotásait”. A világegyetem rendjéről szóló teológiai elképzelések felbomlásával a rend új fajtáit kezdték keresni a káosz ellenében. Így tett Thomas Mann *Doktor Faustus*-ának zeneszerző hőse, Adrian Leverkühn is. Az esztétika és a művészet filozófiai kérdésként való megjelenésével egyidejűleg a nyelvre is különös figyelem hárul, amit szerzőnk Ernst Cassirer nyelvfelfogásával és az értelem-adásról szóló elméletével magyaráz. A tudományos objektivitás modern fogalmai ugyanis mitikus és vallási formákból keletkeztek, ezért a valódi kérdés az, hogy „a tudományok által létrehozott értelem hogyan viszonyul azokhoz az előzetes jelentésekhez, amelyekről függ”. (110.)

A nyelv megfelelő megértése hozzásegít ennek az átalakulásnak a végigkövetéséhez. Félrevezető, ha figyelmen kívül hagyjuk a modern nyelvek jellegzetes vonásainak történelmi fejlődését, és ha elválasztjuk a nyelv elemzését a nyelvek kulturális és antropológiai összetevőinek megértésétől. Ezért szükséges feltérképezni a nyelv nem szemantikai, hanem például zenei vagy nonverbális dimenzióit. (98–99.) A modern filozófiát alapvetően meghatározó dualista modellek – kiváltképpen szubjektív és objektív vagy belső és külső viszonylata – tökéletlen megértését és alkalmazását vonja magával, ha nem vagyunk tekintettel Cassirer felismerésére, miszerint a művészet, a mítosz vagy a tángan értett nyelv meghatározhatja ezeket a hagyományossá és közhasználatúvá vált felosztásokat. Ezért a filozófiai gondolkodás ne csak a „matematizált” nyelv verbális-reprezentációs, illetve kommunikatív-funkcionális vetületére összpontosítson, hanem az értelemalkotás valamennyi formájára. Bowie kiemelten foglalkozik az általa nagyra tartott Friedrich Schleiermacherrel is. A modern hermeneutika megalapozója az embernek a nyelvhez való kettős viszonyát taglalva és az értelmezést művészetnek nevezve arra jutott, „hogy mindennapi nyelvértésünkre ugyanazok a kérdések vonatkoznak, mint a művészetre. Csak gyakorlati képzés és tapasztalat révén fejleszthetjük megértési képességeinket, ami analóg azzal, amit a művészet előállítás és befogadása során teszünk”. (107.) A művészet technéje és a filozófia episztéméje valójában ugyanazt célozza.

Baumgarten, Schleiermacher, Nicolai Hartmann és mások „igazságának” ellenére mégis azt látjuk, hogy amíg a XVIII. századtól kezdődően az intézményesülő és szakosodó természettudományok mind tágabb alkalmazhatóságuknak köszönhetően egyre biztosabban vetik meg a lábukat, addig a Wilhelm Dilthey által elkeresztelt Geisteswissenschaften, azaz a „»humán tudományok« igazságának státusza módszertanilag már nem biztos”. (110.) Bowie ugyanakkor rámutat, hogy a művészetek, így például a zene fejlődése a XVII. századtól egyértelműen felgyorsult, amely folyamat az egyre inkább szekularizálódó polgári világ által keltett reményekre és szorongásokra adott válasznak tekinthető. Hasonló tendenciákat lát az irodalom romantikus, a szkeptikus félelmeket ellentételező felfogásában. Schlegel és társai a nyelv „örök lehetőségére összpontosítanak, amely éppen azért tárja fel új módon a világot, mert a nyelv és a világ nem egy az egyben való »reprezentációs« viszonyban tükrözik egymást. Ehelyett az irodalomban »tükrök végtelen sora« van, amely megsokszorozza azt, ahogy a dolgok értelmet nyerhetnek. Ez az ellentét a modern filozófia céljai szempontjából döntő jelentőségű.” (115.) Miután a matematikai tudományok egyre átfogóbb és technikailag hasznosítható ismereteket adnak a természetről, az alapjukat biztosító episztemológiai módszerek és folyamatok elemzése másodlagossá válik. „Ez alárendelt vagy védekező szerepbe kényszeríti a filozófiát, amit kihangsúlyoznak a kortárs kultúrában Stephen Hawking és mások állításai a filozófia jelentéktelenségéről.” (116.) Ezt egészítsük ki azzal, hogy jelen évtized talán legnagyobb technokratája, Elon Musk is több alkalommal a humán tudományok „ellen” beszélt, vagy hogy Roger Scruton az esztétikum és különösen a szépség védelmében emelt szót a dehumanizáló tendenciákkal szemben.

Az *esztétikum értéke* című ötödik fejezet jelentős kérdéskörrel bővíti a vizsgálatot. A modern világból, vélekedik szerzőnk, a szekularizáció hatásai miatt hiányoznak az érték megalapozásának elfogadott módjai. Felfogásában Karl Marx, Friedrich Nietzsche és Franz Kafka egyaránt válaszlehetőségeket kínál erre a hiányra; de a modernista művészet is, amennyiben magának a művészetnek a státuszát teszi problematikussá ahelyett, hogy a művészet bevett formáin belül dolgozna tovább. (124.) Nietzsche-től A *tragédia születése* kerül terítékre. Az a monografikus igényű, nagy koncepció – az ifjú klasszika-filológus „szakdolgozata” – a görögségről és a kortárs német kultúráról, amely valóságos apoteózissal köszöntötte a görög mintára zenedramákat komponáló Richard Wagnert – a szerző szerint prófétai válaszként arra „az erkölcsi, tudományos és technikai fejlődéssel kapcsolatos, akkoriban széles körben elterjedt optimizmusra, [...] amelyet az I. világháború romba dönt”. (125.) Nietzsche szemében a modern tuda-

mányok a jótékony látszat „apollóni” világához tartoznak. Annak a „szókratészi kultúrának” a következményei, amely nem tűri meg az irracionális és zabolátlan dionüszoszi princípiumot. Bowie szerint Nietzsche végeredményben a tudás értékét tematizálja, amikor azt fejtegeti, hogy a világ csakis esztétikailag igazolható, azaz nincs végső, racionális alapja. A világ értékét a művészet adja. A szerző kijelenti, hogy Nietzsche adós maradt annak bemutatásával, hogyan jött létre az általa leírt értékválság, ezért Ludwig Feuerbachhoz, Polányi Károlyhoz, továbbá persze Marxhoz és Lukács Györgyhez fordul útmutatásért. Filozófiatörténeti szempontból jóval érdekfeszítőbb lett volna Nietzschénél maradni, aki hat évvel *A tragédia születése* után írt *Emberi, túlságosan is emberi* című művének első fejezeteiben maradéktalanul rendezte a Bowie által vélelmezett adósságot. Igaz, nemcsak a vallást és a tudományt tette tüzetes antimetafizikus kritika tárgyává, hanem a művészetet is, úgyhogy végső soron megindokolható, miért nem hasznosítja őt Bowie pozitív elméleti céljaihoz.

Ám úgy tűnik, hiába fordul balra. Marx árujellegéről szóló kérdéseit és válaszait ugyanis nem tartja teljesen kielégítőnek. Vallásellenességét Jürgen Habermas egyik állításával cáfolja meg a kollektív rituálék tagadhatatlan értelemadásáról, mitológiai kritikáját pedig *A Nibelung gyűrűjével*. Ezeket egybekapcsolva rámutat, hogy a vallási meggyőződés gyengülésével a zene jelentősége a XVIII. század második felétől kezdve egyre erősödik. Ennek nyomán Bach *h-moll miséjéről* Beethoven *Missa Solemnis*éig olyan művek születtek, amelyek „az emberi lét megkerülhetetlen aspektusaira adnak választ, zene és szöveg kölcsönhatása pedig túlmutat a szövegek teológiai aspektusán. A világi hallgató az ilyen művekben az értelem olyan dimenzióit tapasztalhatja meg, amelyek elkerülik a diszkurzív artikulációt.” (141.) Bowie a zeneesztétika mentén visszatér Nietzschéhez, és *A vidám tudománynak* azt a szakaszt idézi, ahol Nietzsche az „előítéletes” tudomány mechanisztikus világmépét a legostobábbnak és legszegényesebbnek nevezi. A tudomány materialista megközelítéséből lényegét tekintve csak egy értelmetlen világ származhatna. Nietzsche 373. *aforizmája* zenei analógiát hoz fel cáfolatul: abszurd volna a zene értékét aszerint megítélni, hogy mennyi benne a megszámlálható elem és képlet, hiszen így éppen a zenét nem érthetnénk meg belőle. Bowie párhuzamot von a marxi eldologiasítás gondolatával, a mechanisztikus megközelítést pedig kiegészíti a monetáris szemlélettel: „A reifikáció gondolata mögött az az aggodalom húzódik, hogy az áruforma és a természettudomány reduktív értelmezései eltörölhetik a világból

a jelentés kulcsfontosságú formáit azáltal, hogy megszüntetik a dolgok és az emberek közti alapvető különbségeket.” (141.) Bowie ezután Nietzsche kései szövegeinek vizsgálatát végzi el. Meglátása szerint Nietzsche perspektivizmusa, különösen pedig a hatalom akarásának metafizikája alig számolt az áruformával, a technológiai fejlődéssel és a gazdasági átalakulásokkal, így ezeknek a művészetre való visszahatásával sem. Mivel tehát az „súlyosan hiányosnak tekinthető”, a következő két fejezetben Heidegger és Adorno lép színre, „akik tanulságosan eltérő filozófiai értelmezéseket kínálnak a művészet és a modernitást mozgató erők kapcsolatáról”. (153.)

A Heideggernek szentelt fejezet (*A művészet világa*) előbb Edmund Husserl és Wilhelm Dilthey ismeretelméletének rövid összevetésével indít, majd rátér a fundamentálistólontológiára. A nem szemantikai és nem reprezentációs értelemben vett jelentés a Daseinnak a lakhelyéül szolgáló világgal való aktív érintkezés eredménye. A modern technológia a lét szubjektívizálódását hozta magával, és a szubjektum a matematikai elvek technológiai alkalmazásával uralja azt. *A Lét és idő* fejtegetéseiben azonban a művészet még nem kap szerepet. Ez döntően megváltozik *A műalkotás eredetét* megelőző, 1933–34-es előadásokkal (az összkiadásban *Sein und Wahrheit* címmel jelentek meg), amelyek politikai dimenziójától nem lehet eltekinteni, és Bowie is kitér rájuk röviden. Heidegger a tudományos megismerés elégtelenségéről beszél, amikor megállapítja, hogy például a fényt az ember számára adott jelenséggént nem megfelelően írják le a tudományos elméletek. Ezekre tehát nem az „igazság”, hanem a „helyesség”, „megfelelőség” fogalmát használja. Hasonlóképpen nem képes megragadni a tudomány azt, ahogyan az ember embertársa szemébe néz. A művészet azonban – így az emberi tekintet kapcsán a festészet – ennek megragadására is törekszik. „Az igazságnak itt az értelem megjelenéséhez van köze, nem pedig az objektivitásra vonatkozó állítások érvényesítéséhez.” (159.)

Bowie-hoz hasonlóan idézzük Heideggernek a művészetre vonatkozó közvetlen kijelentését: „A művészetet és lényegét éppúgy félreértelmezték (mint a történelmet). A művészetben és műveiben a művész lelki életét látják kifejeződni! De a művészet lényege szerint még csak nem is a valóságot akarja leképezni. Az sem célja, hogy az ember örömet, élvezetet találjon benne, hanem minden művészi formaadás legbenső értelme az, hogy nyilvánvalóvá tegye a lehetségest, szabadon és alkotó módon kidolgozza azt, ami az emberi létben lehetséges.”¹ A művészet, szűkebben a költészet ezért jelent sokkal többet minden

¹ HEIDEGGER, Martin: *Sein und Wahrheit*. Gesamtausgabe Bd. 36/37. Frankfurt am Main, Klostermann, 2001, 163–164. (Saját fordítás – F.J.)

tudománynál. A tudomány értelemképzése alapvetően más. Heidegger Galilei példáján keresztül világosítja meg, hogy a tudós előzetesen beavatkozva a valóságba rögzíti, hogy milyennek kell lennie a természetnek, és azután kezd el vele kísérleteket folytatni, kezdi el matematizálni. Bowie szerint a művészet viszont azt az „előzetes »nyílást« (opening) jeleníti meg, amely lehetővé teszi, hogy a dolgoknak egyáltalán értelmük legyen, és olyan lehetőségeket tárhat fel, amelyek nélküle nem fordulnának elő”. (160.)

Cassirer a fejlődő szimbolikus formák felől szemléli a művészetet, és betekintést nyújt az emberiség kulturális fejlődésébe történelmi összefüggések mentén. Heidegger más utat követ. Fundamentális kérdései művészetről és igazságról azonban nem sokat árulnak el a művészettörténet egyes szakaszainak történelmi és kulturális sajátosságairól. Nem a művészet empirikus vetületeivel foglalkozik, hanem eredetével és lényegével, úgyhogy igen keveset tudunk meg arról, hogy a tényleges műalkotások miként tárják fel a „világot” nem tárgyiasító módon. Ez a hiányosság kiütözik a Nietzsche-ről szóló írások Wagner-képén is, nem beszélve arról, hogy korának művészetéről és irodalmáról sincsenek megítélései. Bowie problematikusnak látja továbbá, hogy az eredetre vonatkozó kérdés egybeesik a náci birodalom megalapításával – a *Fekete füzetek* árulkodó tükrében inkább akarva, mint akaratlanul. Emellett a filozófus naplőfüzeteiben rámutat az antihumanizmus „bizarrrá válására” Heidegger gondolkodásában, amelynek fényében „a művészetre való hivatkozás kezd üresnek tűnni”. (172.)

Bár Adorno egészen más nézőpontot képviselt úgy a modern művészetet, mint a politikát illetően – olvassuk a hetedik fejezet bevezetőjében –, Heideggerhez hasonlóan figyelemmel követte, hogyan befolyásolják a társadalmi-gazdasági és technológiai változások az embernek a világhoz való viszonyulásait. Adorno Hegellel tart: mivel a művészet iránti filozófiai érdeklődés megnövekedett, a művészetnek filozófiára van szüksége saját tartalmainak kibontakoztatásához. Bowie ezt azzal egészíti ki, hogy máskülönben a művészet „valószínűleg hajlamos arra, hogy egyfajta ideológiává váljon” (175.) – ám ezt a figyelemre méltó gondolatot nem fejleszti tovább. Adorno egyértelművé teszi, hogy a művészet fogalma változik a történelemmel, így ellenáll a meghatározásnak, és nem közelíthető meg örök érvényű ismérvekkel. A műalkotás „igazságtartalma” a maga összetettségében sem adható meg véglegesen, mivel ekképpen pillanatnyi konfiguráció eredménye. A műben a keletkezése idején felismert új értelem más történelmi összefüggések között rendszerint átalakul.

Adorno egyik példája Beethoven *Appassionata* szonátájának szűkített szeptimakkordjai, amelyek a komponálás

idején rendkívüliek voltak, később azonban bekerültek a szalonzene szokványos kelléktárába. Ezzel megváltozott a szonáta igazságtartalmának „konfigurációja”. Hasonló példák természetesen végtelen számban sorolhatók. Az esztétikai igazság eszméje, ahogyan Adorno gondolkodik róla, éppen ebben a leküzdhetetlen nehézségben nyeri el létjogosultságát. Bowie hozzáteszi, hogy az örök érvényű kritériumok hiánya ellenére a művészet folyamatosan esztétikai igényeket támaszt. Ismeretelméleti szempontból az esztétikum tehát alkalmasabb modell a valóság megragadására, mint a karteziánus szabályrendszer. Adorno akkor is Hegellel ért egyet, amikor ragaszkodik ahhoz, hogy a művészet Schein, azaz látszat, még inkább látszás, megjelenítés. Egyúttal rámutat, hogy a modern társadalmat a megtévesztés jellemzi, amit a tőke és az instrumentális ész okoz. Míg tehát az eldologiasodott tudat „képes blokkolni a világhoz való affektív, nem tárgyiasuló kapcsolatokat”, addig „a mimézis különbözik az objektíváló viszonyoktól, például a tudástól” (180.), mivel közelebb áll a természethez. A művészet által megtestesített másik ellentmondás az, hogy bár a műalkotások lehetnek áruk, szembehelyezkednek az áru elvével. Hasonló a műalkotás és a szubjektum viszonya, ahol az utóbbi alárendeli magát az előbbinek, ha a befogadó vagy műélvező megértette, hogy a műalkotás önálló értelemmel bír, és nem szorul rá arra, hogy a szubjektum rávetítse saját perspektíváját. Ez az adorni Erschütterung, megrendülés, megrázkódtatás egyik vetülete, a kanti fenséges esztétikai minőségének visszatérése a modernitás viszonyai között. Következésképpen a művészettel való találkozás, sőt konfrontáció új, értelmes dimenziókat nyithat meg, amelyek megváltoztathatják a világhoz való hozzáállásunkat (184–185.). „Azáltal, hogy a műalkotások formálisan kibékítik az egymásnak ellentmondó elemeket, megtestesítik a szubjektum és a tárgy közötti ellentmondások szisztematikus feloldására irányuló idealista törekvést.” (190.)

Bowie arra lesz figyelmes, hogy Adorno gyanakvó a művészet és az esztétikai tapasztalat potenciális társadalmi és politikai hatásával szemben. Holott, érvel, a tekintélyelvű kormányok hajlamosak elutasítani az innovatív művészet állami támogatását. Adornóval szemben pedig arra jut, hogy a művészet autonómiája megengedi a vallási gyakorlat legalább bizonyos rituális elemeinek átvételét. A művészeti tevékenységekben való részvétel erősíti a közösségeket, eligazítja őket az életben, értelemadó szerepe lehet, és a kommunikációs lehetőségek bővítésével hozzájárulhat a társadalmi és politikai felemelkedéshez.

Az utolsó, *Következtetések* című fejezet a művészet által kizárólagosan biztosított értelemalkotási típusokra emlékeztet. Ha a filozófia kész az esztétikai dimenzióban mozogni, akkor az hatással lehet arra, hogy miként és mi-

lyen dolgokat hoz felszínre, valamint képes ellene hatni az ismeretelméleti szkepticizmusnak egy olyan modern világban, ahol sok minden alapjaiban válik kérdésessé. Az ilyen filozófia nem téveszti szem elől saját eredetét sem: nem csupán elméleti diszciplína, amely gyakran erős késztetést érez arra, hogy kövesse a tudományt, hanem egyúttal életgyakorlat is. Bowie a filozófia bölcséleti jellegét erősíti azzal is, hogy történetét folyamatos beszélgetéshez hasonlítja, „amelyben egyes hangok egy ideig meghatározóvá válhatnak, majd visszaszorulhatnak anélkül, hogy ennek feltétlenül világos oka lenne”. (203.)

Bowie számol azokkal a régi vádakkal, amelyek szerint az esztétikai kérdésekkel kapcsolatos ítéletalkotás pusztán szubjektív, mégsem kívánja ugyanolyan (kvázi-) objektív státuszba helyezni őket, mint a tudományosan megalapozott állításokat. Régi vádak ezek a német filozófiai gondolkodásban, de jelen vannak a mai angolszász akadémiai gondolkodásban is, amely „hajlamos alábecsülni a művészethez kapcsolódó értelemalkotás formáit”. (33.) Ezzel az analitikus filozófia – és Nietzsche-nél *A tragédia születésében* kidolgozott „esztétikai szókratizmus” – szűkebb-lúségére figyelmeztet, amely „gyakran a tudományokból meríti önképét”, úgyhogy a német gondolkodáshoz fordul, mivel „az európai hagyomány inkább a művészetekkel kapcsolatban, az új jelentések konstitúciójának színhelyeként tekint magára”. (97.) Az esztétikai szempontok, olvassuk az összegzést, éppen azért olyan fontosak, „mert átívelnek a kognitív, etikai és expresszív területeken, és őrzik annak lehetőségét, hogy kihívást jelentenek a világ bármely, kizárólagosságra törekvő látásmódja számára.” (213.)

Bowie könyve egészével az angolszász akadémiai világra jellemző, eredetét a természettudományokban tudó analitikus filozófia dominanciája ellen is szól. Ez a törekvés az általa is nagyra becsült Stanley Cavell *Aesthetic Problems of Modern Philosophy* című munkájára emlékeztet. „Az esztétikai dimenzió elfojtása széles körben elterjedt” (105.), fogalmaz. Richard Rorty pragmatista alapállására helyezkedve értelmes és érdemes javaslatokat tesz az angolszász analitikus gondolkodás kiterjesztésére, illetve korrekciójára. Szerénységre intő megállapítása is bizonyára ugyanezzel a rejtett kritikai élel rendelkezik: „a tudásnak nem kell eredendően elsőbbséget élveznie a filozófiában, még akkor sem, ha a modern filozófia történetéből ítélve gyakran úgy tekintünk rá, mintha mégis”. (22.)

A filozófiai gondolkodás „esztétikai dimenzióinak” számbavétele adekvát felvetés, és jelentős ismeretelméleti kihívás annak újragondolása, hogy a művészet miként járul hozzá a jelentés és az értelemadás aktusaihoz, vagy hogy a filozófiai gondolkodás és a természettudományos

megismerés területein a jelentés csak látszólag végleges. A művészetnek, a szisztematikus metafizikának, a (nem kizárólagosan marxi) politikai gazdaságtannak és a technológiának az emberi életre gyakorolt hatásai közötti kapcsolatok áttekintése természetesen segíthet megérteni a modernitást jellemző disszonanciákat: a nyugati gondolkodás egyensúlyvesztését, a szekularizáció okozta otthontalanságérzést, a hétköznapiak szorongását és így tovább. Mégis hiányérzetünk támad. Nem azért, mintha például a vallási, teológiai vagy szakrális vonatkozásokat mostohán kezelné. Hanem inkább a hibás ritmusérzék miatt. Marx és a marxisták gondolatainak felelevenítése jóval inkább tűnik napjaink divatos progresszív dogmáihoz való igazodásnak, semmint önálló, heurisztikus elméletalkotásnak. A Marx-reneszánszba simuló felvetések nem eredetiek és nem is kellően differenciáltak, sőt Bowie több ponton korrigálja Marxot, mint ahányszor egyetért vele. Miközben szó nélkül hagyja a család-, közösség- és nemzetellenes, osztályharcos frazeológiát, a kommunista eszmeiséget vagy a megütköztetően leegyszerűsítő és hamis történelemszemléletet. A „barna” Heidegger történelmi felelősségét joggal firtatja, a „vörös” Marx azonban nem részesül ugyanebben a kritikai figyelemben. Bowie Montaigne esszéi kapcsán azt írja, hogy a filozófiatörténet vagy az eszmetörténet nem tudja megfogalmazni, „hogy szövegük miért maradt »életben« oly módon, amelyet sem feltételezett filozófia tartalmuk, sem a történelmi kontextusban elfoglalt helyük nem tud megfelelően megmagyarázni”. (28.) Marx és a marxisták szövegei kapcsán ugyanez nem mondható el. Pontosan tudható, minek köszönhetik fennmaradásukat. Mindenesetre nem az „összesített, mozgó látásmódnak” vagy a szubjektum felülértékelésének. Sajátos módon így kerül egymás mellé Bowie könyvében Montaigne és Marx. Vajon melyikük tiltakozna hevesebben a dialektikus összevetés ellen?

Max Weber-i „varázstalanított” korunkban, amely sorra zárójelbe teszi vagy fehér zajjal telíti az értelemalkotás mitológiai és teológiai formáit, Bowie-val egyetértésben helyesen tesszük, ha az esztétikumhoz fordulunk gondolkodásunk teljesebbé tételéért, a filozofálás humánbölcséleti értékének visszaállításáért vagy a modernitás önreflexiójának árnyalásáért. De vajon miért nem foglalkoztatja a szerzőt az a jelentős körülmény, hogy mi történik a nyugati világ múzeumaiban és közterein védtelenül álló festményekkel, szobrokkal és építészeti alkotásokkal? Mert leszámítva marxi értelemben vett piaci reifikációjukat (133–134.), ezek mostanában leginkább azáltal részesülnek közfigyelemben, hogy látványos kárvallottjaivá válnak a progresszív ideológiák egyre vehemensebb terjesztésének.

Gajdó Tamás

„Haladjatok, majd aztán pártolunk...”
A vándorszínészet és a közvélemény

A XIX. század első felében a magyar társadalom nem tekintette a színészi pályát elfogadható hivatásnak. A korabeli közvélemény még azt sem látta be, hogy a színészek hasznos dolgot művelnek, és maguk a színészek is úgy vélekedtek, hogy aki e pályát választja, a társadalom mezszyjére kerül. A színészek társadalmi megbecsülése a Pesti Magyar Színház megalapításával és a vidéki városok állandó játszóhelyeinek kialakításával kezdett lassan, de folyamatosan javulni.

Sümegei György

Petőfi Sándor a képzőművészetben
Közelítések

A Petőfi-ikonográfiában a költő életében készült arcképek tekinthetők autentikusnak. A később született arcmások, illusztrációk és pályázati munkák nem járultak hozzá releváns jegyekkel a költő ikonográfiájához. A tanulmányíró Révész Imre Petőfi-képei, 1956 képzőművészetének Petőfi-ábrázolása és Ferenczy Béni egyik Petőfi-szobra kapcsán arra mutat rá, hogy a költő képzőművészeti ábrázolásaihoz sorolható művek javarészt Petőfi kultuszát szolgálják.

Windhager Ákos

A komolyzene Petőfi-képe II.

A szerző hat művet választott ki az I. világháború után született Petőfi-megzenésítések közül. Hazafias szimbólumok hallhatók Hubay Jenő *Petőfi-szimfóniájában* (1923), forradalmi jelképek szervezik Szabó Ferenc *Föltámadott a tenger* oratóriumát (1955) és Petrovics Emil *Petőfi-kantátáját* (1973). A költő szerelmi lírája ihlette Dragony Tímea *Petőfi-kantátáját* (1998) és Dubrovay László *Szerelem, szerelem* zenekari dalciklusát (2021). Tóth Péter *A helység kalapácsa* (2009) című kórusoperáját az újraírás derűje jellemzi.

Buda Attila

„hiszem a test feltámadását”
Élmény és befejezettség Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton* című versének keletkezéstörténetében

Az *Ekhnáton* című, hét részből álló hosszúvers a Nemes Nagy Ágnes-líra egyik leggazdagabb recepciójú alkotása, de a legújabb filológiai kutatások friss szempontokat nyújtanak a tárgyalásához. Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött verseinek 2016-os kiadása olyan, eddig ismeretlen adatokkal, valamint az ezekből fakadó tartalmi következtetésekkel szolgál, amelyek lehetővé teszik, hogy a keletkezéstörténet új összefüggésekkel gazdagítsa az *Ekhnáton* értelmezését.

Szenkovics Enikő

A transzkulturalitás iskolapéldája
A kolozsvári háromnyelvű Echinox című diáklap
1980/3., 4. és 5. száma

1968 végén Kolozsváron, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem védnöksége alatt indult az *Echinox* című, magyar, német és román nyelvű folyóirat. Az 1980 derekán megjelent összevont lapszám a szerkesztők kivételes összefogását példázza: szinte a teljes anyagnak az a célja, hogy saját oldalról nyújtson betekintést a másik két nemzetiség irodalmába és filozófiai gondolkodásába. A szerző azt mutatja be, hogy a „testvériség” és a transzkulturalitás eszméje miként valósult meg e lapszámban.

Horváth Péter

Keszi Imre antifasiszta holokausztregényének emlékezete
Az *Elysium fogadtatástörténete az 50-es és a 60-as években*

Keszi Imre *Elysium* című kötete elsősorban a magyar antifasiszta holokausztépika mintadarabjaként érdemes a figyelemre. Az 1958-ban kiadott regényről nem jelenthető ki egyértelműen, hogy remekmű, de művészi kvalitásai sem vitathatók. A tanulmány az írói pálya módosulásának összefüggésében vizsgálja a regény befogadtatás-történetének első szakaszát: az 50-es években megjelent recenziókat és az emigráns holokauszt túlélők kritikáit értékeli.

Szekfü András

„...különben nem tudtuk volna filmre venni azokat”
A filmrendező Müller Péter (Sziámi) és az Ex-kódex (1983)

Magyarországon 1956 és a rendszerváltozás között szinte kizárólag a Balázs Béla Stúdióban készültek kísérleti filmek. A tanulmány bemutatja a hetvenedik születésnapját nem rég ünneplő Müller Péter (Sziámi) útját a kísérleti filmhez, és utal későbbi pályájára is. Az 1983-ban készült *Ex-kódexen* kívül Müller két korábbi alkotását elemzi: a *Megváltási kísérletek* című, fekete-fehér, televíziós dokumentarista játékfilmet, valamint a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* című színes főiskolai vizsgadarabot.

Tóth Csaba – Módy Luca

A Ginevra de' Benci portré titkai

Leonardo első firenzei korszakából a *Ginevra de' Benci* portré ismert. A képen látható ifjú hölgy kilétéről nincsenek perdöntő bizonyítékok, azonban az Aragóniai Beatrix-ábrázolások sok hasonlóságot mutatnak a *Ginevra de' Benci* portré arcvonásaival és megjelenésével. Az itáliai városállamok és a Mátyás-kori Magyarország között rendkívül szorosak voltak a politikai, kulturális kapcsolatok, ezért Beatrix királynét is ábrázolhatja Leonardo világhírű festménye, a *Ginevra de' Benci* portré.

ABSTRACTS**Gajdó, Tamás**

'Go ahead, then we'll support you...'
Travelling Theatres and Public Opinion

In the first half of the 19th century Hungarian society did not consider acting a decent trade. The public of the time did not even realize that actors were doing something useful, and the actors themselves believed that those who chose acting as a career would be relegated to the fringes of society. The social esteem of actors began to slowly but steadily improve with the establishment of the Hungarian Theatre of Pest and the creation of permanent venues in provincial centres.

Sümegei, György

Sándor Petőfi in the Visual Arts
Approximations

In the iconography of Petőfi, the portraits made during his lifetime are considered authentic. Later portraits, illustrations and tender submissions did not make any relevant contributions to the poet's iconography. With reference to Imre Révész's Petőfi pictures, the fine-art representations of the poet during the 1956 freedom fight and one of Béni Ferenczy's Petőfi statues, the author points out that most of the works that can be classified as depictions of the poet in fine art were intended to serve the cult of Petőfi.

Windhager, Ákos

Petőfi's Image in Classical Music II.

The author selected six works from the post-World War I compositions set to poems by Petőfi. Patriotic symbols can be heard in Jenő Hubay's *Petőfi Symphony* (1923), revolutionary symbols organize Ferenc Szabó's oratorio *The Sea Has Risen* (1955) and Emil Petrovics's *Petőfi Cantata* (1973). The poet's love lyrics inspired Tímea Dragony's *Petőfi Cantata* (1998) and László Dubrovay's orchestral song cycle *Szerelem, szerelem* (2021). Péter Tóth's choral opera *The Hammer of the Village* (2009) is characterized by the serenity of rewriting.

Buda, Attila*'I believe in the resurrection of the body'**Experience and Completion in the Genesis of Ágnes Nemes Nagy's poem Ekhnáton*

The seven-part long poem *Ekhnáton* (*Ehnaton*) is one of the most lavishly reviewed works of Ágnes Nagy's lyric poetry, but recent philological research provides fresh perspectives for its discussion. The 2016 edition of the collected poems of Ágnes Nemes Nagy provides previously unknown data as well as conclusions about the content of the poems, which allow us to bring new contexts to the interpretation of *Ekhnáton*.

Szenkovics, Enikő*A Textbook Example of Transculturality**Issues 1980/3, 4 and 5 of the Trilingual Student Magazine Echinox, Kolozsvár (Cluj)*

At the end of 1968, a Hungarian, German and Romanian-language journal, *Echinox*, was launched in Kolozsvár under the auspices of the Babeş–Bolyai University. The triple issue, published in mid 1980, exemplifies an exceptional collaboration between the editors: almost all of the material is intended to provide an insight into the literature and philosophical thought of the other two nationalities from one's own perspective. The author shows how the ideas of 'fraternity' and transculturality were put into practice in this issue.

Horváth, Péter*Remembering Imre Keszi's Anti-Fascist Holocaust Novel**The Reception of Elysium in the 1950s and 1960s*

Imre Keszi's volume *Elysium* is worthy of attention primarily as an exemplary piece of Hungarian anti-fascist Holocaust epic. Although the novel, published in 1958, cannot be described as a masterpiece, its artistic qualities cannot be disputed. Against the background of changes in the author's career, the paper examines the first phase of the novel's reception history: reviews published in the 1950s and criticism by Holocaust survivors in emigration.

Szekfü, András*'...otherwise we wouldn't have been able to film them'**Film Director Péter Müller Sziámi and the Ex-Codex (1983)*

Between 1956 and the regime-change in Hungary, the Béla Balázs Studio was practically the only production site for experimental films. The paper describes the journey of Péter Müller Sziámi, who recently celebrated his 70th birthday, to experimental film and also touches on his later career. In addition to *Ex-Codex* (1983), the author analyzes two of Müller's earlier works: the black-and-white television docudrama *Salvation Experiments* and the film *What Do You Think of the Singer?*

Tóth, Csaba – Módy, Luca*Secrets of the Portrait of Ginevra de' Benci*

The portrait of *Ginevra de' Benci* dates from Leonardo's first Florentine period. There is no conclusive evidence of the identity of the young lady in the picture, but portraits of Beatrix of Aragon show many similarities with the features and appearance of the sitter of the portrait. As the Italian city-states had very close political and cultural ties with King Matthias's Hungary, Queen Beatrix may well have been the subject of Leonardo's world-famous painting, the portrait of *Ginevra de' Benci*.

SZERZŐK – AUTHORS

Boros János DSc (1954)

filozófus, a PTE professzora, a Filozófia Doktori Iskola vezetője.

Buda Attila (1953)

irodalomtörténész, az ELTE BTK Toldy Ferenc könyvtárának nyugalmazott vezetője.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Gajdó Tamás PhD (1964)

színháztörténész, az OSZMI tudományos munkatársa.

Horváth Péter PhD (1975)

irodalomtörténész, filozófus.

Mayer Erzsébet (1951)

esszéista, kritikus, tanár.

Módy Luca (1990)

animátor, animációs tanár, a PTE oktatója.

Sümei György (1947)

művészettörténész, képző-, építő- és fotóművészettel foglalkozik.

Szász László PhD (1950)

irodalomtörténész, esszéíró, a KRE BTK nyugalmazott egyetemi docense.

Szekfü András PhD, DLA (1941)

filmtörténész, az NFI Filmarchívum nyugalmazott kutatója.

Szenkovics Enikő (1974)

műfordító, szerkesztő, olvasószerkesztő.

Tóth Csaba (1959)

festőművész, az ELTE Savaria Egyetemi Központ főiskolai docense.

Veress Ferenc PhD (1981)

művészettörténész, az SZFE egyetemi adjunktusa.

Windhager Ákos PhD (1975)

az MMA MMKI munkatársa és a PPKE oktatója.

Boros, János, DSc (1954)

philosopher, professor at the University of Pécs, head of the Doctoral School of Philosophy.

Buda, Attila (1953)

literary historian, retired head of the Toldy Ferenc Library of the Faculty of Arts, Eötvös Loránd University.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at Faculty of Arts, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Gajdó, Tamás, PhD (1964)

theatre historian, research fellow of the National Museum and Institute of Theatre.

Horváth, Péter, PhD (1975)

literary historian, philosopher.

Mayer, Erzsébet (1951)

essayist, critic, teacher.

Módy, Luca (1990)

animator, animation teacher, lecturer at the University of Pécs.

Sümei, György (1947)

an art historian specialising in fine arts, architecture and photography.

Szász, László, PhD (1950)

literary historian, essayist, retired associate professor at Faculty of Arts, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Szekfü, András, PhD, DLA (1941)

film historian, retired researcher at the National Film Institute Film Archive.

Szenkovics, Enikő (1974)

translator, editor, editorial writer.

Tóth, Csaba (1959)

painter, associate professor at the Eötvös Loránd University Savaria University Centre.

Veress, Ferenc, PhD (1981)

art historian, assistant professor at the University of Theatre and Film Arts.

Windhager, Ákos, PhD (1975)

staff member of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts and lecturer at Pázmány Péter University.