

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Erhardt Gábor**
Rekonstruktív dekonstrukció
Adalékok a kulturális emlékezet metamodern fordulatának értelmezéséhez
- 16 **Zuh Deodáth**
Műemléképítés, műemlékrombolás és az elveszett klasszicizmus művészete
Nagyvárad barokk és neoklasszikus városképének felszámolása a XIX. század végén
- 27 **Wettstein Domonkos**
Városépítészeti a klasszicizálás és a modernitás irányzatai közt
A dél-budai Szentimreváros kialakulása
- 34 **Sümei György**
Levelek Kolozsvárról
Reményik Sándor Dsida Jenőnek – Létay Lajos Kós Károlynak
- 40 **Szántó F. István**
Kemény, Katalin, Veszelszky, Béla
A hiányzó fejezet
- 51 **Rozsnyai József**
Az egykori Erzsébet Nőiskola
Ajtósi Dürer sori épülete
- 59 **Balogh Csaba**
Hiányzik az összhangzó értelem
A pozitívista Madách-kutatás marxista rehabilitációja I.
- 69 **Ungvári Judit**
Sokféleség és egység összhangzata
– egy színházi találkozó színei
„...sárból, napsugárból összegyúrva” II.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 80 **Miglinczi Éva**
Grendel Lajosra emlékező alkotások
- INTERJÚ
- 85 **Tüskés Anna**
Meghívtak a „valóból” az „égi más” festett világába
Beszélgetés Jámborné Balog Tünde képzőművésszel

SZEMLE

- 91 **Pusztai Ilona**
Avantgárd és akadémizmus
Barabás Márton: Zongoraátirat. Művészeti írások
- 96 **D. Udvary Ildikó**
Fények és formák
Szűcs Zsuzsanna keramikumművész kiállítása a Harmónia Palotában
- 98 **Szabó Noémi**
Rész és egész
Majoros Áron Zsolt szobrai a Múcsarnokban
- 102 **Fülöp József**
A megtagadott szépség nyomában
Catherine Wesselinoff: The Revival of Beauty. Aesthetics, Experience, and 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: Turi Attila,

a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

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

Túl a modern városképen

ERHARDT GÁBOR | ZUH DEODÁTH

WETTSTEIN DOMONKOS | SÜMEGI GYÖRGY

SZÁNTÓ F. ISTVÁN | ROZSNYAI JÓZSEF

BALOGH CSABA | UNGVÁRI JUDIT

ma
mű

Rekonstruktív dekonstrukció

Adalékok a kulturális emlékezet metamodern fordulatának értelmezéséhez

A metamodernitás a modern és a posztmodern között oszcillál. A metamodernitás integrálja mind a négy korábbi kulturális kódot: az őshonos, a premodern, a modern és a posztmodern kódokat. A metamodern rekonstruktívan dekonstruálja a dekonstrukciót. Sokaknak bizonyára teljesen idegenek, talán érthetetlenek az előző mondatok. A közelmúlt kulturális – vagy akár politikai – mozgásait, történéseit vizsgálva azonban rá kell eszmélnünk, hogy a poszt-posztmodern kor metanarratívája megfogalmazásra vár. Arra természetesen nem vállalkozhatom, hogy ezt megtegyem, de szeretnék néhány adalékkal szolgálni ehhez. Egyszerre személyes, szakmai és szellemi aspektusból...

Berlin

A közelmúltban Berlinben jártam, ahol abban a szerencsében volt részem, hogy bejárhattam a Schlossplatz 1.

(korábban Marx-Engels-Platz 1.) szám alatti épületet. Az egykori Német Demokratikus Köztársaság (NDK) Államtanácsának székháza jelenleg a European School of Management and Technology intézményének ad otthont... A jelenlegi és a rendszerváltás előtti címből kiderül, hogy már az épület elhelyezkedése is szimbolikus volt. A Schlossplatz névadója értelemszerűen az egykori porosz királyi palota, az úgynevezett Stadtschloss volt, amely bár a II. világháború során komoly bombatalálatokat kapott, szerkezete nyolcvan százalékban megmenthető lett volna. Azonban „szerencsétlenségére” Berlin „keleti oldalán” feküdt, így sorsa az elbontás lett. Az Államtanács székházának 1961-es átadásakor a Spree szigete (a jelenlegi Museumsinsel déli része), így a Palota helye teljesen kopár volt, parkolóként, illetve fontosabb tömegrendezvények helyszínéül szolgált.

Az államtanácsi székház viszonylag igényes, szocialista modern épületének leglátványosabb különlegessége, hogy

A berlini Városi palotáról készült légi felvétel 1905 és 1925 között. Fotó: ismeretlen szerző © Wikimedia Commons





A berlini
Államtanács
épülete
napjainkban
Fotó:
ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons

főbejárata a lerombolt királyi palota 4. számú, oldalsó kapuzatának tökéletes rekonstrukciója. Ennek oka, hogy a (feltehetően hamis) legenda szerint a kapuzat emeleti erkélyéről kiáltotta ki 1918 novemberében, a császár lemondását követő hatalmi vákuumot kihasználva, Karl Liebknecht a Német Szocialista Köztársaságot. E cselekedete azonban legfeljebb jelképesnek volt tekinthető, hiszen néhány órával korábban Philipp Scheidemann már a Reichstag erkélyéről kikiáltotta a weimari köztársaságot.¹

A tökéletesen felújított épületben jelenleg egy nemzetközi gazdasági képzést végző, profitorientált iskola működik, Európa egyik legjobbja. A multinacionális nagyvállalatok által alapított intézményben az oktatás a profitmaximalizálásról szól, és gyakorlatilag kizárólag angol nyelven folyik. Azaz Berlin, és így talán egész Németország első számú ingatlana egyfajta idegen testként él önálló életet, számos karakteres történelmi szimbólumot hordozva magán, illetve belső tereiben.

Az Államtanács egykori székháza teljes műemléki védeltséget élvez, ami nemcsak az épületszerkezetekre vonatkozik, hanem a belső díszítésekre is. Így fordulhat elő, hogy ma a korábbi tanácsteremből leválasztott egyik tanterem falát az egykori NDK hatalmas címere „díszíti”.

Az első emeleten található Erich Honecker egykori irodája, amelynek világítását még az eredeti, tipikusan

„NDK-s” lámpatestek biztosítják. (Állítólag a pártfőtthár nagy rajongója volt a legkülönbébb világítótesteknek.) Az iroda – a „demokratikus” államberendezkedés jegyében – nem a Marx-Engels-Platz felé, azaz a nép felé nézett, hanem a csendes, mindenki elől elzárt kertre. Ezt a kertet a déli oldalról az NDK állambiztonsági szervezete, a Stasi által használt irodaház szegélyezte, biztos, ami biztos. A – valós esztétikai értéket nem hordozó – kert szintén műemléki védeltséget élvez, így az itt virító, Honecker elvtárs felesége által ültetett rózsabokor is.

Az épületben tehát még ott kísért a múlt, amellyel a mostani tulajdonos – a műemlékvédelmi hatóság nyomására – megbékélt. Az intézmény egyik, magyar nemzetiességű vezetőjének megfogalmazása szerint ők nem a múlt elszenvedői, hanem két lábbal a történelmen állnak...

Az elmúlt évtizedek, ahogy a politikában, úgy az egykori Marx-Engels-Platz életében is számos változást hoztak, a már említett névváltoztatás(ok)on túl. Az 1970-es években a stabilizálódás jeleit mutató keletnémet állam parlamentjének új, reprezentatív épülete számára a Berliner Stadtschloss 1950-ben elbontott épületének helyét szemelték ki a Spree egyik központi fekvésű szigetén. A terület Kelet-Berlin szívében feküdt, biztos távolságra a faltól, majdnem félúton Berlin két legnevezetesebb tere, az Alexanderplatz és a Pariser Platz között. A Branden-

¹ Berlin Palace https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Palace

burg Tor közvetlen környezete – azaz a Pariser Platz – ekkor teljes pusztaság volt, csak alig néhány épület maradt meg a II. világháború pusztítása, majd a kommunista rezsim történetiséget minden formájában elutasító bontásainak köszönhetően. Ellenben az Alexanderplatz eddigre szinte teljesen kiépült a keletnémet városfejlesztés mintapéldájaként, a 368 méter magas tévétoronnyal, illetve az innen induló Karl-Marx-Allee gigantikus lakóépület-sorával.

A Spree mellékágának túloldalán, a (szintén szimbolikus) Unter den Linden 1. szám alatt ekkor már ott terpeszkedett a – részben az egykori Alte Kommandantur helyét elfoglaló – külügyminisztérium hosszú, modernista szalag-épülete, és állt a korábban már említett Staatsratsgebäude, azaz az Államtanács székháza is a szomszédban.

1973 novemberében kezdődtek meg az építési munkálatok, amelyek során 19 300 tonna acélt, 56 000 tonna betont és 8000 m² felületet kitevő üvegtáblát építettek az épületbe, illetve 5000 tonnányi szórt azbesztet a tűzvédelem okán. A vasbeton szerkezetű közlekedőmagokra tisztán acélrácsos szerkezetű tartók és az azokra függesztett födémek épültek.

Az épület neve Palast der Republik, azaz a Köztársaság Palotája lett, ami nyilvánvalóan – és némiképp anakronisztikusan – utalás a korábban itt álló királyi palotára. A Palota két, rendezvények megtartására alkalmas csarnokának egyike az NDK Népi Kamarájának ülésterméül szolgált. A Nagyterem hatalmas, hatszög alakú, 67 méter átmérőjű és 18 méter magas csarnokában pedig kongresszusokat és koncerteket tartottak, sokszor Nyugatról

Kelet-Berlin,
kilátás
a tévétoronyból,
1970
Fotó:
Nagy Gyula
© fortepan





A berlini
Kommandanten-
haus
(Parancsnoki ház),
a világháborúban
megsemmisült
épület másolata
2001 és 2003
között készült,
2009
Fotó: Jörg Zägel
© Wikimedia
Commons

érkező fellépőkkel. A parlamentáris funkciók mellett kulturális, közösségi és szabadidős terek is helyet kaptak az épületben: tekepálya, étterem, tejivó, diszkó és egy kis színház. Számos elismert keletnémet képzőművészt kértek fel a belső terek dekorálására, amelyeket modern formatervezésű lámpasorok világítottak meg. Ezek miatt a keletnémet köznyelv Erich lámpatárának (németül: Erichs Lampenladen) nevezte az épületet.

1989-et követően a Köztársaság Palotája elvesztette jelentőségét, 1990 szeptemberében az azbeszttartalma miatt egészségre veszélyesnek ítélt létesítményt teljesen lezárták. 1998-ban megkezdődtek az azbesztmentesítési munkálatok, az épület későbbi hasznosíthatóságát szem előtt tartva. Ennek ellenére 2002-ben a Bundestag a Palota jövőbeni lebontásáról hozott határozatot, helyén a tervek szerint a Humboldt Forum nevű parkot hozták volna létre, de már a királyi palota újbóli felépítésével is számolva. Az ekkorra már Néppalotának (németül: Volkspalast) átnevezett épület 2004-ben még egyszer újraéledt, kulturális rendezvényeknek, koncerteknek és kiállításoknak adva otthont. Berlini művészek több kísérletet tettek, hogy az épületet annak közösségi funkcióit is megőrizve megmentsék a város számára, ám kísérletük nem járt sikerrel: 2006. január 19-én a Bundestag elrendelte a Köztársaság Palotája lebontását, ami 2008-ra be is fejeződött. Helyére – sok-sok vita után – visszaépült a XVIII. század elején kiépült, de végleges formáját a XIX. század közepén elnyerő, római barokk ihletésű királyi palota jelentős része. Néhány „apró” változtatással...

A Stadtschloss újjáépítésének gondolatát Wolf Jobst Siedler nyugat-berlini újságíró 1991-es esszéje vetette fel elsőként, de e szándéka csak mérsékelt számú támogatóra

talált. Ezek élére Wilhelm von Boddien üzletember állt, és az általa létrehozott egyesület egy évtizedig gyakorlatilag egyedül küzdött a rekonstrukcióért. 1993-ban Goerd Peschken építészettörténész ötlete nyomán von Boddien és csapata az eredeti helyén építési állványokból és nyomtatott molinókból felépítette a palota tömegrekonstrukcióját, amely gyökeresen megváltoztatta a közvélemény és a politika hozzáállását az újjáépítéshez.²

Hosszú, kormányzati ciklusokon átívelő társadalmi vitákat követően a Bundestag 2007-ben végleges döntést hozott az újjáépítésről. A vita részben a többletköltségekről, részben a történelmi-pszichológiai ellenérzésekről szólt. A kompromisszumos – különbizottság által kidolgozott – döntés szerint a palota három homlokzatát tervezték újjáépíteni, a belső tér azonban teljesen modern kialakítást nyert. Az építész tervező kiválasztására 2008-ban pályázatot írtak ki, amelyet az olasz Franco Stella nyert meg. Tervében egyes belső terek a Palota eredeti dísztermeinek arányait kapták, lehetővé téve, hogy később – amennyiben erre igény mutatkozna – rekonstruálni lehessen azokat. A rekonstrukció a külső falak eredeti vastagságát is követte, korszerű, hőszigetelt szendvicsszerkezetet használva. A modern külső homlokzat az Alexanderplatz felé néző oldalra került, ahol a Palota legrégebbi, reneszánsz részei voltak. Ezek rekonstrukciójára semmiképpen sem volt lehetőség, mivel az eredeti tervekben alig maradt valami. Az eredeti barokk homlokzatok újraépítésére is csak egy amatőr fotós hagyatékának perspektíva-korrekciónal történt átdolgozásával nyílt mód.

A német kormány költségvetési megszorításai késleltették az építkezés megindítását, az alapkövet végül 2013. június 12-én tették le, a kupola csúcsára a keresztet – több éves vitát követően – pedig 2020. május 29-én helyezték.

Az épület új funkciójára a múzeumtól a köztársasági elnöki rezidenciáig számos ötlet felvetődött. Végül – miután az állam hangsúlyosan kerülni kívánta a politikai reprezentáció esetleges szerepét – összetett kulturális program született Humboldt Forum néven. Egy, az Európán kívüli művészeti gyűjteményt magába foglaló múzeum, valamint két étterem, egy színház, egy mozi és egy előadóterem kapott végül helyet az újjáépített Stadtschlossban.³

Ezzel visszaállt a sziget százhusz évvel ezelőtti rendje az újjáépített királyi Palota északi oldalán, a XVII. században kialakított Lustgartenben Schinkel Altes Museumával és a többi múzeumépülettel, valamint a porosz állam-egyház reprezentánsával, a berlini dómmal.

A Museumsinselről induló sugárúton, az Unter den Lindeneken érdekesen keveredik az elmúlt harminc év új,

² KOVÁCS Dániel: *Fejedelemtől a párttitkárig – és vissza. Humboldt Forum az újjáépülő berlini Stadtschlossban = Múzeumcafé*, 2018. október 14.

<https://muzeumcafe.reblog.hu/fejedelemtol-a-parttitkarig-es-vissza-humboldt-forum-az-ujjaepul>

³ Berlin Palace, https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Palace

kissé arctalan építésze a századforduló – részben rekonstruált – poroszos historizmusával. A sor a már említett Alte Kommandanturral indul, amely önmagában is megérne egy cikket. Az első, itt álló épület barokk stílusban készült el Johann Gregor Memhardt építész tervei szerint. Ezt 1795-ben kibővítették, majd 1873-ban neoreneszánsz stílusban ismét átalakították. A II. világháborúban súlyosan megsérült, majd lerombolták, hogy helyére az NDK külügyminisztériumának modernista épület-tömbje kerülhessen. Ez volt a legrövidebb életű ház ezen a helyen, mivel 1995-ben ezt is lebontották, hogy újjáteremthessék a Werderscher Markt területét. Az Alte Kommandantur épületét végül a Bertelsmann médiakonglomerátum és a Bertelsmann Stiftung építette újjá, az egykori U alakú épület belső udvarának modern stílusú beépítésével. Mivel eredeti tervek itt sem álltak rendelkezésre, ezúttal is a háború előtti történelmi fényképek és tanúvallomások segítettek a tervezési munkát. Az épület 2003 novemberében készült el.

Mára az Unter den Linden két végpontja, az Alexanderplatz és a Pariser Platz is izgalmas egyensúlyba került, az egyik a helyi lakosság kiszolgálásában játszik fontos szerepet szocialista örökségével, a másik pedig a Brandenburgi kapuval és a sugárút léptékéhez igazodó méretű új középületeivel a város első számú turisztikai látványosságává vált.

Ebben a dinamikus, ma is alakuló egyensúlyban egy apró anomáliát azonban észrevehet a figyelmes arra járó: az egykori Stadtschloss 4. számú kapuzatából kettő is megvalósult egymástól pár száz méterre. Az egyik egy pár éves másolat az eredeti helyen, a Humboldt Forum oldalhomlokzatán, a másik pedig egy hiteles rekonstrukció az egykori Staatsrat épületén 1961-ből, a szocialista éra „múltat végképp eltörölni” ideológiai parancsa és egy alighanem fals, politikai mítoszteremtő szándék „sajnálatos balesetének” köszönhetően. Igazi poszt-posztmodern szituáció, amelyben jól kirajzolódik korunk ellentmondásos viszonya az emlékezéshez és ezen keresztül az időhöz...

A modern(itás) és a hagyomány átértelmezése

Napjaink globalizmusa és technéorientáltsága az időszemléletünk teljes átgondolását tenné szükségessé, még ha a ránk zúduló állandó információözön legtöbbször el is nyomja ezen késztetéseinket. Egyetlen példaként a fortepan.hu internetes oldalt említeném, amelyen fellelhető az egész XX. századi történelem, méghozzá számos –

többnyire szubjektív – aspektusból interpretálva. Egy-szerre láthatjuk a budavári palota századfordulón kiépült állapotát az eggyel korábbi (barokk) és későbbi (szocialista) változattal.

Berlin közelmúltja átütő erővel elevenedik meg bárki számára – alapvetően amatőr fotók révén – egészen pontosan öt másodperc alatt, akár a 4-es, 6-os villamoson utazva... Vége a levéltárak csendjében kutató felkentek kizárólagos megismerési és interpretálási monopóliumának.

Vége a „klasszikus modern” korszakának, még ha ezt Pazár Béla egyfajta időtlenséget kifejező fogalomként igyekezett is kanonizálni doktori disszertációjában,⁴ tegyük hozzá: teljesen jogosan. A ma pályájuk végére érő építészek szellemi genealógiája, a II. világháború utáni Új Építészet Körének köszönhetően szinte teljesen a modernizmusra, az úgynevezett nemzetközi stílusra vezethető vissza, gyakorlatilag száz százalékan. Már a posztmodern megjelenése is halálos fenyegetést jelentett számukra (lásd a „Tulipán-vitát”), de napjaink kiüresedett minimalizmusa és urbanizációs zsákutcája sem jelent túl pozitív visszacsatolást. Ugyanakkor a modernitás vívmányai megkerülhetetlenül beépültek életünkbe, nemcsak fizikai, tárgyhasználati értelemben, hanem gondolkodásmódban, szellemi konstrukciók formájában is.

Ez igaz volt a posztmodernre is, amely nem túlhaladni akarta a modernizmust, hanem részben a premodern jelentéstöbblettel gazdagítani azt (lásd kritikai regionalizmus). Mára azonban a posztmodernen is túl vagyunk, aminek illusztrálására szándékosan nem építészeti példát hozok. Krusovszky Dénes, a hazai irodalom meghatározó alakja fogalmazta meg egy interjúban, hogy „ha mondjuk, Mészöly Miklós vagy Esterházy Péter posztmodern szövegeihez hasonlítasz egy mai regényt, akkor nyilván érezheted azt, hogy van egyfajta visszalépés a klasszikus megoldásokhoz, illetve azok újragondolása történik. A kortárs irodalomban látványosan tetten érhető a történetek elmondhatóságának újragondolása. A posztmodern megkérdőjelezte a történeteket, magát a beszédet is, most megint a történetek érdekesebbek. Ez nem a posztmodern elutasítása, csak annak átszűrése a mai helyzetre.”⁵

A poszt-posztmodern kor és állapot bizonytalanságához érkezünk el, amelynek megértéséhez érdemes egy kicsit a múlt felé fordulni. Mit jelent(ett) a modern? Honnan származik a kifejezés? Mikortól beszélhetünk modernről, és az élet milyen területein? Kérdések, amelyekről elfelejtkeztünk a modernizmus már említett, a „múltat végképp eltörölni” ideológiai frázisa miatt.

⁴ PAZÁR Béla: *Klasszikus és modern. Disszertációs dolgozat*. Bp., BME Építőművészeti Doktori Iskola, 2014

⁵ KRUSOVSZKY Dénes: *Könnyebb kultúrharcos mítoszokat gyártani, mint elfogadni, hogy nem voltam elég jó* = 444, 2023. július 26.

<https://444.hu/tldr/2023/07/26/krusovszky-denes-konnyebb-kulturharcos-mitoszokat-gyartani-mint-elfogadni-hogy-nem-voltam-eleg-jo>

Nádasdy Ádám egy korábbi esszéje szerint: „A modern az európai nyelvekben a latin modernusból származik. Ez utóbbi a klasszikus latinban még nem fordul elő, a szövegekben először a hatodik században bukkan föl, azaz kései, középkori latin alakulat. Alapja a klasszikus latin modo időhatározó, melynek jelentése »csak az imént, éppen most, kevéssel ezelőtt«. A modernus eredeti jelentése tehát »az iménti, mostani, jelenlegi, friss«. Ráadásul ez a jelentés lassan megváltozott: már nem »jelenlegi«, hanem »a kornak megfelelő, divatos, új« volt. A francia szó a tizenhatodik században bekerült az angolba, a tizen-nyolcadik század során a németbe, onnan pedig a magyarba.”⁶

Ízlelgessük egy kicsit a fenti szavakat, amelyek a modern gondolkodást egészen más fénytörésbe helyezik, mint napjaink közhelyes hivatkozásai, felületes szóhasználatunk. Látszólag nagyot ugorva hosszan idézem Szepessy Péter Donátnak a magyar tánccházmozgalom kapcsán a hagyományról megfogalmazott gondolatait.

„A hagyomány arra való – vagy arra volt való –, hogy az embereknek a világban és a társadalomban való eligazodását segítse. Sajátos tudásforma, amely elsősorban arra szolgál, hogy az emberek cselekedeteit etikailag orientálja. A hagyomány a társadalomban folyamatosan és dinamikusan volt jelen... a »felvilágosult«, modern tudáskészlettelől sokban eltérő tartalmakat hordozott.

A modern gondolkodás tudomány- és technológia-centrikus. Az ismeret- és tudásszerzés egyetlen legitim formájának a »tudományost« tekinti, kizárva abból a korábban elfogadott másik két megközelítésmódot, a művészetet és a vallást. A modern tudomány szemléletmódja és alapvető »módszertani eszköze« a pozitivizmus. A modern tudomány elsősorban a tapasztalati eljárásokra épít, vagyis empirikus. Igaz, hogy állításait matematikailag stilizált nyelven, szigorú logikai elvárásoknak megfelelően fogalmazza meg, de ettől még alapjában véve a tapasztalati úton szerzett ismeretekre alapoz... A modern ember a természetet, a társadalmat és a világot általában uralni szeretné, maga alá gyűrni, és ha kell, ennek megfelelően átalakítani. A mitológikus gondolkodás ezzel szemben a természettel és a világmindenséggel való harmóniára törekszik, és ennek megfelelően erre ad megoldási kulcsokat...

A modern gondolkodás szemében a mitológiai tudás egyik legnagyobb hiányossága, hogy nem jövőorientált tudás-, illetve gondolkodásforma. A mítosz a múlt tudását azért alakítja, szervezi történeté, hogy a jelenben

adjon bázist a cselekvésekre, a tettekre. A mítosz a tapasztalat lecsapolt bölcsessége. Normákat ad, arra utal, hogy a kapott tudás már kipróbált...

[...] A modern ember világát meghatározó cselekvéstípus a célracionális cselekvés, amely során a következőknek mindig instrumentalizálniuk kell lennie, érvényesülnie kell az önérték-érvényesítő posztulátumnak és a cél, eszköz, következmény relációban a hatékonyságnak... A tradicionális közösségeket integráló kollektív tudat visszaszorul, eltűnik, és ezzel együtt eltűnnek azok az értékek és normák, amelyek az emberi cselekvéseket koordinálták. Helyettük nem jelenik meg új, beáll az anómia állapota, a tartós érték- és normanélküliség.”⁷

Hamvas Béla gondolkodásmódját követve az ember elkezd a bűnbeesés időpillanata után kutatni, elsősorban az európai kultúrában, természetesen. Ha ezt tesszük, akkor arra jövünk rá, hogy az európaiság nem más, mint egyfajta oszcilláció. Ingadozás, mondhatni, ugrálás az új(donság) és a múltbéli dolgok, a hagyomány vagy inkább az örökség felé fordulás között. A modernizmus évszázada látszólag visszavonhatatlanul lehetetlenné tette a múltbéli dolgok életben tartását, csak az újnak adva kibontakozási lehetőséget. Mára odáig jutottunk, hogy a korábbi korokat a világ minden pontján kizárólag ebből a szempontból vizsgáljuk, így az európai gondolkodásmód egyetemessé és mindent áthatóvá vált, de a modern látószög által egypólusúvá téve.

Buji Ferenc ezt a folyamatot így írja le egy tanulmányában: „Ami Európában egy hosszan tartó autochton fejlődés eredménye volt, az az Európán kívüli kultúrák számára egy idegen erő ellenállhatatlan hatásából fakadt: amint kapcsolatba kerültek Európával, immár nemcsak isteneiket cserélték más istenekre, hanem évezredek óta stabil kulturális szubsztrátumuk is megrendült... Ami Európában két-három évezred alatt játszódott le, ezekben a kultúrákban egy-két évszázad vagy évtized alatt. Akár azt is mondhatjuk, hogy e kultúrák ekkor léptek be a történelembe... A lélek, amely e kultúrákat évezredekken keresztül mozgatta, észrevétlenül tűnt el a világból, hogy helyét mindenütt fokozatosan átvegye az a lélek, amely az európai kultúrát mozgatta.”⁸

A Buji által leírt, európai kultúrát mozgó lélek vezető el – többek között – Fukuyama harminc évvel ezelőtti, a történelem végét vizionáló, bombasztikus gondolataihoz. A modernitás az 1990-es évek elejének politikai és gazdasági változásaival látszólag egy periodikus történelmi korszakot zárt le. Két évtized és napjaink vallási,

⁶ NÁDASDY Ádám: A „modern” és a belőle képzett fogalmak jelentés- és használatitörténete = *Replika*, 1998, 30. sz., 33–40.

⁷ SZEPESSY Péter Donát: *Tánccházmozgalom – Táncház és mozgalom* = *Magyar Művészet*, 2021, 5. sz., 26–33.

⁸ BUJI Ferenc: „A mindenség fénye az emberben” – A nyolcvan éves László András köszöntése = *Magyar Művészet*, 2022, 2. sz., 63–70.

nemzeti – mondhatni, romantikus – ellentétei kellettek annak felismerésére, hogy ez a szemlélet mennyire fals volt... Egyszerűen nem vettük a fáradságot, hogy a szavak mint szimbólumok mögé nézzünk. Most mi tegyük meg ezt, pár bekezdés erejéig!

Talán érdemes a romanikával kezdenünk, mint az első egységes korstílussal, amely nem másról, mint a római kor klasszikus szépségideáljához való visszatérésről szól. Pontosabban annak az Európába betörő barbárok tradícióival és a keresztény vallással történő kibékítéséről. Az új, formálódó gazdasági és politikai körülmények a múltban keresték formai, művészi és építészeti kifejezési lehetőségeiket.

Ezt a reprezentációs gyakorlatot szakította meg a gótika, amely szó szintén nagyon árulkodó: a latin gothicus, azaz a „gótokkal kapcsolatos” kifejezésből származik.⁹ Az elnevezés a reneszánsz korban született, és először pejoratív értelemben használták a sötétnek vélt középkor művészetére, az antikvitás emlékeit elpusztító gót barbárokhoz társítva azt.

A gótikát azonban legalább annyira kell Európának tekintenünk, mint az azt megelőző romanikát vagy az azt követő reneszánszt. A gótika mozgatórugója a gazdasági átalakuláson, a polgárosodáson alapuló fejlődési vágy volt, amely részben az égbe törő, de mindeközben mind könnyebbé váló építészeti stílusban fejeződött ki. Az újdonságra törekvő (csúcsíves) szerkezetiséget a legmegfoghatatlanabb elem, a fény tette értelmezhetővé. Ha jobban meggondoljuk, a XX. századi modern építészet alapelemei között ezek is megtalálhatók: a pillérvázassá könnyebbé váló szerkezetnek köszönhető szabad alaprajz és a korlátlanul beengedhető fény imádata.

A modernhez köti a gótikát a stílus megteremtőjének, Suger apátnak a jelmondata is: novum contra usum, azaz az új (szeretete) a (korábban) használatos helyett. Mai tudásunk szerint az általa tervezett, de mára már csak többszörösen átalakított állapotban megtekinthető Saint Denis apátsági templomra használták először a modern kifejezést építészeti értelemben. Az ő személye ezen túl is több szempontból érdekes, mivel nemcsak építészként alkotott nagyot, hanem egyházfilozófusként, politikusként, sőt életrajzíróként is. Hatott rá Dionüsziosz Areopagitisz miszticizmusa, de közben a valóság teljes megismerésének követelményéről beszélt. Szerinte az emberi értelem az igazhoz csak az anyagi világ által juthat el, a földöntúli szépségről csak a földön elérhető legnagyobb szépség adhat megközelítő fogalmat. Suger apát példaképe Salamon, a Templom építője volt, vezéreszméje pedig a „dilectio decoris domus Dei”, az Isten házának szépségé-

ben való gyönyörködés. Bár ő maga egyszerű és mértékletes életet élt, a kolostort fényűző módon alakította át, amivel a kor másik nagy formátumú egyházi személye, Clairvaux-i Szent Bernát bírálatát vonta magára.

A gótikát csak a XIX. században értékelték át, addig lenézett stílus volt. Ekkorra alig maradt ilyen stílusú épület a Kárpát-medencében, de a majdnem ezeréves történelmünk felértékelődése okán „igény lett volna rá”. Henszlmann Imre a neogót stílust tekintette a lehetséges magyar nemzeti stílusnak. Az MTA épületét is ilyen stílusban akarta a pályázókkal megterveztetni, sikertelenül. A legnagyobb építészeink által tervezett századfordulós purista műemlék-felújítások a gótikusnál is gótikusabb épületeket eredményeztek (lásd Mátyás-templom), és máig hatóan meghatározzák épített örökségünk – közízlés általi – értékelését.

A gótika után a reneszánsz ismét az inga visszalendülését hozta, az antikvitás újbóli felértékelődését, de már a romanikától merőben eltérő módon. Az életet az ókorral szemben nem siralomvölgynek tartják, hanem gazdag és értékes létezésnek. Kétarcú kor volt ez, amely a középkorból fejlődött ki, mégis az ókort utánozta. Miközben minden megújult: a vallás, a tudomány és az emberkép, a művészetében mégis a távoli múltba nyúlt vissza, Róma és Görögország romokban álló, elfelejtett épített és tárgyi örökségéhez.

A reneszánsz újjászületést, megújulást jelentő kifejezése szintén XIX. századi képződmény, ami bizonyítja, hogy a múlt újrafelfedezése korábban természetes, trendbe illeszkedő történés volt, nem kellett külön névvel illetni. Ezt a tendenciát folytatta a barokk után a klasszicizmus, nevében is egyértelművé téve az értékesnek tekintett korszakot. A XX. század elején azonban megérkezett a modernizmus, amely minden eddiginél komolyabban kötelezte el magát az újítás mellett, és végérvényesen vágott el minden múlthoz kötődő szálát, különösen hangsúlyosan az építészet területén.

A posztmodern és a válságok

A maradisággal aligha vádolható, *A város másik oldalán* című podcast szerkesztői nyilatkozták az *Építészfórumon* megjelent interjúban, „hogyminden korszaknak a saját építészeti nyelvén kell beszélnie... de az elmúlt harminc évben mi ez a nyelv, egyáltalán mi ez a korszak? Ez a »poszt-posztmodern«, »késő posztmodern« korszak, amiben élünk, ebben nem látszik – legalábbis az építészetben biztosan nem – hogy mi lenne a korszak... Nem biztos, hogy a mi korszakunk – az elmúlt harminc-

⁹ Magyar etimológiai szótár. Kézikönyvtár: www.arcanum.com.



A kelet-berlini
Schlossplatz
(Marx-Engels-
Platz), 1980
Fotó:
Vimola Károly
© fortépan

negyven év, vagy akár az azt megelőző időszak – tudott olyan építészeti produkálni, ami a társadalom többsége számára meggyőző lett volna. Azokban a közösségekben, ahova a leggyakrabban járunk, főleg társadalomtudósok vesznek minket körül, és érdekes látni, hogy adott esetben ezeknek a sokszor igen magas absztrakciós szinten gondolkodó embereknek is egyfajta vakfolt az építészet. Sokan azt mondják, hogy a XIX. század végén megáll az, amit ők értékelni tudnak, és amihez kötődni tudnak. Szóval emiatt is fontos a modernizmus kritikája... A modernizmus mint társadalmi projekt befűladt, építészete általában értelmetlen a tömegek számára” – folytatják észrevételeiket.¹⁰

A modernitás szerint a fizika a valóság alapja, a tudomány és a racionalitás szabaddá teszi az embereket, és minden problémára megoldást fog találni rövid időn belül. „A modernitást túlárado önbizalom jellemezte. Hegel szerint a történelem végén élünk, Wittgenstein úgy vélte, hogy a filozófia minden problémáját feloldotta,

Freud pedig azt gondolta, hogy megtalálta minden mentális betegség forrását. Einstein előállt a relativitáselmélettel, és úgy vélte, hogy a mindenség magyarázata karnyújtásnyira van. Egyszerűen úgy tűnt, hogy hihetetlen ütemben oldjuk meg az összes előttünk álló problémát, és a végső igazság már elérhetőnek látszott.

A modernitást a nagy elbeszélések jellemezték minden területen, a társadalomtól és a politikától a filozófiáig és a tudományokig. A modernitás hangneme szinte arrogáns hit volt, az a gög, hogy a modern ember maga az élet csúcsa”¹¹ – írja a *thelivingphilosophy.com* című honlap szerkesztője, James Cussens.

Jos de Mul filozófus a modern lelkesedésről ír, amely az utópizmustól az észbe vetett feltétlen hitig mindent magában foglal. Ezzel szemben áll a posztmodern ironia, amelyet a nihilizmus, a szarkazmus jellemez, valamint a nagy narratívák, a különösen fontos dolgok és az igazság iránti bizalmatlanság. És mindenekelőtt a dekonstrukció.¹² A posztmodernizmus dekonstruálta a modernitást

¹⁰ HULESCH Máté – WINKLER Márk: *A város másik oldalán – Interjú SUDÁR Orsolyával és TAKÁCS Ákossal = Építészfórum*, 2022. február 23.
<https://epiteszforum.hu/a-varos-masik-oldalan-interju-sudar-orsolyaval-es-takacs-akossal>

¹¹ CUSSEN, James: *What is Metamodernism? The era that follows post-modernity*
<https://www.thelivingphilosophy.com/what-is-metamodernism/>

¹² VERMEULEN, Timotheus – AKKER, Robin van den: *Notes on metamodernism = Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, Volume 2, Issue 1.

minden állítását, a különböző nézőpontok millió és egy igazságát tárva fel. Az építészet a komoly beavatkozások helyett a komolytalan kijelentések, a funkcionális korlátok helyett a formai kísérletezés, az etika helyett az esztétika megszállottja volt a posztmodern alatt.¹³

A hegeli dialektika nyelvén szólva a modernitás volt az a tézis, amellyel a posztmodernizmus antitézise szembe fordult. A mai emberiség előtt álló kihívásokat sem a modernitás arrogáns optimizmusa, sem a posztmodernitás relativista, sokszorozódó nézőpontjai nem tudják megválaszolni. Napjaink összetett problémáit nem lehet megoldani sem a modernitás merészsége, sem a posztmodernitás árnyaltsága nélkül. Tehát ezeknek az erényeknek az integrációjára van szükségünk, miközben túllépünk az elakadásokon.¹⁴

Természetesen ezek leegyszerűsítő nézőpontot képviselő állítások, de esszenciális helyességük megkérdőjelezhetetlen. Mint ahogy megkérdőjelezhetetlen napjaink bizonytalansága, sóvárgása egy új metanarratíva után. A továbblépés szükségességét két indikátor tette egyértelműen megkerülhetetlenné: a globalizáció és a válságok.

Az internet és a közösségi média meghatározó tényezővé vált az emberek életében. Ez hosszú távon egy nagyobb komplexitású és egzisztenciális mélységű valóság-szemlélet kialakulása felé mutat.¹⁵ A globalizáció gyökeresen átforgatta a gazdasági és társadalmi teret, környezeti katasztrófák, világjárványok és az emberi élet minden területén megnyilvánuló instabilitás jellemzi napjainkat. A fogyasztói társadalom diadalát azonban az erőforrások végességének megértése váltja fel.¹⁶ A technológiai fejlődés csúcának tekinthető mesterséges intelligencia lehetőségeiről és veszélyeiről alig sejtünk valamit. Eközben tipikusan premodern események, klasszikus nemzetállamok közötti, illetve vallási alapú összetűzések, sőt, területfoglaló vagy legalábbis befolyási övezet átalakító háborúk időszaka a mienk, több mint harminc évvel Fukuyama már említett gondolatainak megjelenése után.

Ezek fényében talán természetes, hogy új keretrendszer definiálására törekszik a poszt-posztmodern kor embere. Az erre született magyarázatok a hipermodern, a digitális modernizmus és/vagy pszeudomodernizmus, az automodernizmus címkéi alatt futottak több-kevesebb érvénységgel.¹⁷

Metamodern

Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker a *Notes on metamodernism* című, 2010 októberében a *The Journal of Aesthetics and Culture* című periodikában megjelent tanulmányában azt állította, hogy „a relativizmus, az irónia és a hamisítványok (pastiche – a szerző) posztmodern kultúrája” véget ért, és helyébe egy olyan érzékenységlépett, amely az elkötelezettséget, az érzelmeket és a történetmesélést hangsúlyozza „ironikus őszinteséggel”.¹⁸ Ezt az érzékenységet „a tipikusan modern elkötelezettség és a kifejezetten posztmodern távolságtartás közötti ingadozás jellemzi. Ezt az érzésszerkezetet metamodernizmusnak fogjuk nevezni.”¹⁹

„Ontológiai a metamodernizmus a modern és a posztmodern között ingadozik. A modern lelkesedés és a posztmodern irónia, a remény és a melankólia, a naivitás és a tudás, az empátia és az apátia, az egység és a pluralitás, a teljesség és a töredezettség, a tisztaság és a kétértelműség között ingadozik. Valójában a metamodern azáltal, hogy ide-oda vagy oda-vissza ingadozik, a modern és a posztmodern között közvetít. Vigyázni kell azonban, hogy ezt az oscillációt ne egyensúlyként gondoljuk el; inkább egy inga, amely 2, 3, 5, 10, számtalan pólus között leng. Minden alkalommal, amikor a metamodern lelkesedés a fanatizmus felé lendül, a gravitáció visszahúzza az irónia felé; abban a pillanatban, amikor az irónia az apátia felé lendül, a gravitáció visszahúzza a lelkesedés felé.

Ha leegyszerűsítve az idealizmussal és az eszmékkel szembeni modern szemléletet fanatikusnak és/vagy naivnak, a posztmodern gondolkodásmódot pedig apatikusnak és/vagy szkeptikusnak lehetne jellemezni, akkor a jelenlegi generáció hozzáállása – mivel ez egy generációhoz kötött hozzáállás, nagyon is az – egyfajta tájékozott naivitásként, pragmatikus idealizmusként fogható fel.”²⁰

Ahogy Hanzi Freinacht politikai filozófus, történész és szociológus megjegyzi a politikai metamodernizmusról szóló könyvében: „a metamodernizmus minőségileg nagyon-nagyon különbözik a posztmodernizmustól: elfogadja a haladást, a hierarchiát, az őszinteséget, a spirituitást, a fejlődést, a nagy elbeszéléseket, a pártpolitikát...”²¹

Kim Levin kritikus szerint a metamodern oscillációnak „magában kell foglalnia a kétséget, valamint a re-

¹³ *Metamodern Architecture – Architecture* (by Editorial), 2011. december 9.

<https://www.metamodernism.com/2011/12/09/metamodern-architecture/>

¹⁴ CUSSEN: i. m.

¹⁵ FREINACHT, Hanzi: *What is Metamodernism?*
<https://metamoderna.org/metamodernism/>

¹⁶ DANILOVA, Elina – BAKSHUTOVA, Daria: *Metamodernism: The Phenomenon of Memory as Part of an Architectural Concept*, 3rd Inter-

national Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations, Moszkva, 2021.03.09–10.

¹⁷ VERMEULEN–AKKER: i. m. (2010)

¹⁸ Metamodernism <https://en.wikipedia.org/wiki/Metamodernism>

¹⁹ VERMEULEN–AKKER: i. m. (2010)

²⁰ Uo.

²¹ FREINACHT, Hanzi: *The Listening Society. A Metamodern Guide to Politics. Book One (Metamodern Guides)*. Metamoderna, 2017

ményt és a melankóliát, az őszinteséget és az iróniát, az affektust és az apátiát, a személyeset és a politikát, a technológiát és a technét”.²²

A fogalom magyarázata Vermeulen és van den Akker idézett tanulmányában az alábbi: „Szó szerint a metaxis (μεταξῆς) kifejezés »között«-ként fordítható. Platón és később Eric Voegelin német filozófus révén azonban a létezés és a tudatosság tapasztalatához kapcsolódik. Voegelin a következőképpen írja le a metaxist: »A létezésnek a köztes, a platóni metaxisz struktúrája van, és ha valami állandó az emberiség történetében, akkor az az élet és halál, halhatatlanság és halandóság, tökéletesség és tökéletlenség, idő és időtlenség, rend és rendezetlenség, igazság és valótlanosság, értelem és értelmetlenség közötti feszültség nyelve...«”²³

A metamodernizmus nem utasítja el sem a posztmodernizmus, sem a modernizmus, sem a klasszikusok stratégiáit vagy taktikáit. Éppen ellenkezőleg, a metamodernizmus magában foglal minden valaha létező gyakorlatot és eszmét. Míg azonban a posztmodernizmus iróniával fordult a múlt felé, paródiákat alkotva a kanonikus tárgyakból és fogalmakból, a metamodernizmus gondosan összegyűjt minden maradványt és töredéket, hogy újraértelmezze azokat, és egy új egészet állítson össze belőlük.²⁴

Az új egész összeállításának eszköze pedig nem más, mint a dekonstrukció, de nem a posztmodern pusztító attitűdjével, hanem egy új, rekonstruktív szemlélettel. „A perspektívák közötti váltogatással még a totalitásokat is lazán tartjuk a pluralitás fényében – de nem annyira lazán, hogy a posztmodernitás cinizmusának és radikális relativizmusának engedjünk. Ez lehetővé teszi, hogy a metamodern ismeretelmélet a posztmodern dekonstrukción túl, az új dekonstrukció révén új, rekonstrukciós törekvések felé haladjon.”²⁵

Mindezekon túl Vermeulen és van den Akker a romantikus érzékenység visszatérését is a metamodernizmus egyik fő jellemzőjeként tételezték: „Isaiah Berlin, korunk egyik legügyesebb kritikus a romantikus világnézetéről megjegyezte, hogy a romantika, röviden szólva, egység és sokféleség. Hűség a partikulárishoz... és egyben a körvonalazódás titokzatos, kínzó homályossága. Szépség és csúfság. A l'art pour l'art és a művészet mint a társadalmi megváltás eszköze. Erő és gyengeség, individualizmus és kollektívizmus, tisztaság és korrupció, forradalom és reakció, béke és háború, életszeretet és halálszeretet” – írják tanulmányukban.²⁶

A jelenleg az interneten elérhető publikációk, tanulmányok fényében azonban már a metamodern gondolatokon belül is tapasztalható egyfajta kettősség. A talán legegyszerűbben nyugatinak nevezhető, az alapítók közvetlen követőikhez köthető irányzat nem feltétlenül lát a modern elé, még ha fogalmi eszközkészletében ez a törekvés szerepel is. Legfontosabb kifejezésük az „érzésszerkezet”, amely az egyéni szubjektum elsődlegességét, illetve a konstruktív hozzáállást sugallja.

A *metamodernism.com* szerkesztősége által jegyzett tanulmány szerint: „A társadalmi reformok menetrendjével való kortárs elköteleződés azonban nem a buzgó elkötelezettséghez való visszatérés (modern) vagy a kiszámított opportunizmus folytatása (posztmodern), hanem valami egészen más. Talán Bjarke Ingels építész szavaival élve ezt a legjobban pragmatikus utópiaként, pontosabban fenntartható hedonizmusként lehetne leírni. Ez a tendencia sem a szigorú funkcionalizmushoz való visszatérést (modern), sem a határtalan formalizmus folytatását (posztmodern) nem jelzi, hanem a cselekvés, a létrehozás és a gondolkodás új módozatai felé mutat, amelyek e pólusok között ingadoznak...”

Az építészetben a közelmúltban az új komolyság iránti érdeklődés – vagy az erre való hivatkozás – olyan személyekkel kapcsolatban jelent meg, mint Caruso St. John, David Chipperfield és a veterán építő Peter Zumthor... Közös bennük a meglehetősen visszafogott, ha nem is ünnepélyes formatervezés (szemben a hivatkozott ikonokkal), a hagyományok tisztelete (szemben a pastichével) és a kézművesség hangsúlyozása (szemben a »sztárcsillagizációval«) ... Együttesen... a józanság esztétikája a kézművészet etikájával és az ökológia esztétikája a fenntarthatóság etikájával párosulva a legnyilvánvalóbb jelek arra, hogy az építészeti tájat már nem lehet posztmodernnek nevezni.”²⁷

Ehhez képest az egyszerűség kedvéért keletinek nevezhető út a helyit és az őshonost tekinti elsődlegesnek, azaz messze a modern elé lát. Hivatkozási alapja innen ered, és a közösségi alapú emlékezetet szolgálja. Ahogy a hivatalos és igen alapos Wikipédia-oldal fogalmaz: a metamodern gondolkodás „egyszerre tartalmaz őshonos, premodern, modern és posztmodern kulturális elemeket, és így egyszerre nyújt társadalmi normákat és erkölcsi szövetet az intimitás, a spiritualitás, a vallás, a tudomány és az önfeltárás számára.”²⁸

Ezt a keleti gondolkodásmódot a Samarai Egyetem két kutatónőjének tanulmánya fogalmazza meg a legjobban,

²² Metamodernism <https://en.wikipedia.org/wiki/Metamodernism>

²³ VERMEULEN–AKKER: i. m. (2010)

²⁴ DANILOVA–BAKSHUTOVA: i. m. (2021)

²⁵ DEMPSEY, Brendan Graham: *Metamodernism: A Synthesis, From Art to Philosophy to Complexity Theory, Deepening Layers of Analysis*, 2023.

július 12. <https://brendangrahamdempsey.substack.com/p/metamodernism-a-synthesis>

²⁶ VERMEULEN–AKKER: i. m. (2010)

²⁷ *Metamodern Architecture – Architecture*. i. m. (2011)

²⁸ Metamodernism <https://en.wikipedia.org/wiki/Metamodernism>

amiből érdemes hosszabban idézni. „A modernizmus pozitívizmusa és a posztmodern ironia állandó innováció iránti vágyát felváltotta a minden fennmaradt töredékhez való elkötelezett viszonyulás és a különböző korszakok rétegeinek anyagiasítására irányuló vágy...”

A metamodernizmus számára fontos az őszinteség és a komolyság. Minden, amit az emberiség valaha is létrehozott a kultúrában és a művészetben, felhasználható egy metamodern projekthez. A tudatos fogyasztás, a másodlagos felhasználás lett az új normális. Az ökotudatosság a kultúrát is érinti. De van egy másik fontos, az elmúlt negyedszázadban kialakult irányzat is, amely a metamodern paradigma kialakulását és érzésszerkezetét erősen befolyásolta. Ez az irányzat az emlékezet jelenségének kezelése a kortárs kultúrában... Az 1990-es évek végétől kezdve az emlékművek szerepének felértékelődése elsősorban a politikai változásokhoz – a kétpólusú világ megsemmisüléséhez és a keleti blokk országainak történelmi emlékeztének helyreállításához – kapcsolódik. A globalizációs folyamatok, amelyek intenzív migrációs mozgásokhoz, a helyi kultúrák és nemzetek pusztulásához, valamint a területek identitásvesztéséhez vezettek, a második fontos tényezőt jelentették. Ezekre a folyamatokra válaszul ellentétes irányzatok alakultak ki: az elpusztítottak helyreállítása, az elfeledettek visszatérése, a genealógia felépítése.

A múzeumok száma óriási ütemben növekszik. Mindent archiválnak, amit archiválni lehet. A számítástechnikának köszönhetően ez a folyamat mindenki számára hozzáférhetővé vált...

A történelemmel ellentétben azonban, amely szigorú tudományos diszciplína marad, az emlékezet lehetőséget ad az érzelmek és a viszonyulás kifejezésére... Az emlékezet állandóságot teremt, ami manapság a legkívánatosabb tulajdonság. A klasszikus építészet hagyományosan a memória funkcióját látta el. Az építészeti metamodernizmus teljes komolysággal állítja vissza ezt a funkciót...

A történelmi épületek lerombolása a késő modernizmus időszakában magával hozta a történelmi központok újjáteremtésének és az örökség megőrzésének alternatív irányzatát. A metamodernizmus azonban az emlékezet materializálása iránti szenvedélyét kiterjeszti a múlt minden nyomára, függetlenül attól, hogy azok a valóságban vagy az emlékezetben maradtak-e fenn. Fontos az emlékezés és az emlékezés folyamatainak elindítása, és ez ahhoz vezet, hogy az emlékezés jelensége az építészeti koncepció részévé válik... Egy olyan korban, amikor a számítógépes technológiának köszönhetően az építészetben bármilyen forma megvalósítása lehetővé válik, a kontúr nélküli formák alternatívája az építészeti visszatekintés, amelyet a meglévő valóságban való gyökerezés vágya és

Humboldt
Forum
és a berlini
katedrális,
2023
Fotó:
Arild Vågen
© Wikimedia
Commons



a tárgy »kézműves« minőségének hangsúlyozása okoz... A megőrzés mellett lehetőség van az identitás »újra fel-találására« is, amelynek célja az iparosodás és urbanizáció globális folyamatai által okozott történelmi hibák és veszteségek korrigálása...

A régít és az újat ötvöző tárgyak lehetővé teszik számunkra, hogy magabiztosabban lépünk a jövőbe, mert megmutatják, hogy a történelmi töredékek még akkor is tovább léteznek és fejlődnek, ha már elvesztették jelentőségüket, elpusztultak vagy elnéptelenedtek...

A konkrét helyekhez és közösségekhez kapcsolódó emlékezés példái inkább a jelen jobb megértésére törekednek, mint arra, hogy a jövő utódai számára képet teremtsenek, ahogyan azt a múltbeli korszakok példái tettek.²⁹

Hallatlanul fontos, mondhatni, felszabadító gondolatok, amit kiegészíthetünk azzal, hogy »a komolyság, a naivitás, az idealizmus és az őszinteség korántsem csak a modernizmus jellemzői. Sőt, a tradicionalizmushoz képest a modernizmus maga is szkeptikus, cinikus és reflektív. A metamodernizmus tehát talán nem csupán a posztmodern és a modern viszonyát jelenti, hanem a premodern érzékenység naivabb formáit is.«³⁰

Jason Ānanda Josephson Storm a *Metamodernism: The Future of Theory* című kötetében így fogalmaz erről: »Ahelyett, hogy választanánk a modernizmus teremtés totalizálása és a posztmodern dekonstrukciója között, a rekonstrukcióra törekedhetnénk, azaz a valóság számos kritizált és dekonstruált részének új egészekké való összeillesztésére. És ahelyett, hogy a modernitás – nagyrészt mitologikus – nagy elbeszéléseinek kétes állításai és a posztmodernizmus különböző értelmezésekre, kisebb elbeszélésekre és ezáltal töredezett történelmi tudatra helyezett hangsúlya között választanánk, az új perspektíva megkísérelhetné a sok értelmezést és kisebb elbeszélést egy átfogó elbeszéléssé, egy úgynevezett »metanarratívává« összehangolni...»³¹

Ennek az új metanarratívának az alapja »a posztmodern relativizmuson, cinizmuson és nihilizmuson túl egy olyan érzékenység felé halad, amely az ironia eszközeivel tér vissza az őszinteséghez, új naivitásra tesz szert még a hiperinformáltság után is, és óvatos pragmatizmusból kiindulva erősíti meg az idealista törekvéseket.«³² Ezeket az építészeti tetteket »nem lehet a modern vagy a posztmodern fogalmaival leírni, hanem a neoromantikával kifejezett metamodernitásként kell felfogni. Ha ezek a művészek visszatekintenek a romantikára, az nem azért van, mert egyszerűen csak nevetni akarnak rajta (paródia),

vagy mert sírni akarnak utána (nosztalgia). Ehelyett azért tekintenek vissza, hogy újból érzékeljék a jövőt, amelyet elvesztettek a szemük elől. A metamodern neoromantikát nem pusztán újra-sajátításként kell értelmezni, hanem újra-jelölésként: ez »a hétköznapi új-jelölése jelentőséggel, a hétköznapi titokzatossággal, az ismerős ismeretlen látszatával, a véges végtelen látszatával.«³³

Mindenki számára érthető, plasztikus képpel kifejezve a fentieket: ma nem kell azon meglepődni, ha Berlin közepén, az egykori pártházban kizárólag angolul beszélnek, és a korábbi funkcióval teljesen ellentétes tevékenység zajlik a műemléki hűséggel megőrzött eredeti, szocialista épületben. És előfordulhat az is velünk, hogy ha Erich Honecker egykori pártfőtitkár egykori irodájából az egyik irányba tekintünk ki, akkor a felesége által a 80-as évek elején ültetett, ma műemléki védeltséget élvező rózsatöveket látunk, de ha a másik irányba tekintünk, akkor egy majd' százötven éves épület tekint vissza ránk, még ha mai fizikai valójában alig öt éve létezik is. Ezek fényében maradinak és cinikusnak tételezhető az a sokszor hallott provokatív kérdés, hogy ha százéves házakat építünk vissza, akkor miért nem közlekedünk hintókon és világítunk gyertyával.

Ugyanakkor azt is meg kell említenem, hogy Makovecz Imre – meglehetősen ökológikus és ökonomikus – faszeretete cinikus támadásoknak volt kitéve még a közelmúltban is, miszerint egy-egy épületéhez egész erdőket kellett kivágni (ha-ha-ha). Ennek fényében mit mondunk ma arra, hogy napjaink egyik leginkább jövőbe mutató építőanyaga a fa. Falakat, földemekeket és tetőföldemekeket építünk tömörfából. Ennek használata kettős ökológiai előnnyel is jár, mivel a kivágott fa a légköri szén-dioxidot hosszú távon tárolja, ugyanakkor a faserkezetek előállításához jóval kevesebb energia szükséges, így az úgynevezett ökológiai lábnyoma is jóval kisebb a modernitás kora óta hagyományosnak tekintett építőanyagokhoz, azaz a betonhoz és az acélhoz képest. A példák hosszasan sorolhatók, de a lényegét a Metamodern Manifesto utolsó bekezdése mindennél jobban fejezi ki: »Ideológiai kötöttségektől mentes pragmatikus romantikát javasunk. Így a metamodernizmust úgy kell meghatározni, mint az ironia és az őszinteség, a naivitás és a tudás, a relativizmus és az igazság, az optimizmus és a kétség közötti és azon túli higanyos állapotot, amely a különböző és megfoghatatlan horizontok sokféleségére törekszik. Előre kell mennünk, és oszcillálnunk kell!«³⁴

²⁹ DANILOVA–BAKSHUTOVA: i. m. (2021)

³⁰ DEMPSEY: i. m. (2023)

³¹ STORM, Jason Ānanda Josephson: *Metamodernism. The Future of Theory*. Chicago. University of Chicago Press, 2021

³² DEMPSEY: i. m. (2023)

³³ VERMEULEN–AKKER: i. m. (2010)

³⁴ TURNER, Luke: *The Metamodernist Manifesto*, 2011
<http://www.metamodernism.org/>

Műemléképítés, műemlékrombolás és az elveszett klasszicizmus művészete

Nagyvárad barokk és neoklasszikus városképének felszámolása a XIX. század végén¹

Fő állítások

Köztudott, hogy Közép-Kelet Európa országai számos példáját adják annak a jelenségnek, amelyben a kis és egykori középhatalmi státusban létező államok örökösei a megrongálódott történeti emlékeiket gyakran olyan állapotba hozzák, hogy azok alkalmassá váljanak a modern nemzeti identitás közvetítésére. Ezt a műemlékek helyreállításaként és tudatos műemléképítésként egyaránt jellemezhetjük. Vagyis nem kell azt egyértelműen azokra az esetekre fenntartani, amikor a múlt valamilyen stílusát karolják fel és másolják le annak érdekében, hogy valamit szándékoltnak autenticusabbnak tüntessenek fel. Persze ez nem csak Európának erre a régiójára jellemző. Számos példa említhető Francia- és Németországból vagy a skandináv országokból. Ami ezekben a példákban különösen érdekes, nem is az, hogy melyik volt alkalmasabb egy bizonyos fajta nemzeti identitás közvetítésére. Hanem az, hogy a régióként egymással is versengő közösségek (például a történelmi Magyarország keleti területein a román és a magyar) hasonlóan álltak hozzá a helyi és regionális sajátosságok műemléki jellegű kezeléséhez, és sokszor egyöntetűen azok megváltoztatása mellett foglaltak állást. Az új bátran felülírta, sőt akár az új világ számára megfelelőbbé is tudta tenni a régit. Ezekben az esetekben tudatosan hanyagolták el azt, amit az adott korban Alois Riegl történeti, és azt is, amit ugyanő régiség-értéknek nevezett. Vagyis sem az épületek idealizált-elképzelte ideális képét, sem pedig annak régről fennmaradt eredeti állapotának elemeit, az objektum ódonágát nem tartották mérvadónak. Az új konstrukciók ódonná vagy autentikussá tett hangulati elemeinek kellett megjavítaniuk a régi, számukra felemás képét. Ez pedig segített vállalni a műemlékrombolásnak egyébként már a műemlékek idealizált „megjavítása” esetén is alkalmazott, de itt mégis jóval drasztikusabb gyakorlatát.

A századfordulós műemlékrombolás hatalmas témáján belül kivételes és keveset kutatott esetnek számítanak az urbanisztikai tervek, illetve különösképpen az egységes történeti városképek átalakítása. Ez azért is lényeges, mivel a XIX. század második felében egyre tudatosabb műveletté váló várostervezés során sokszor gondoljuk

azt, különösképpen Közép-Kelet Európában, hogy az azelőtti városképek alakítása nem annyira precíz döntések, mint inkább organikus körülmények folyamánya. Közismertek a reneszánsz ideális várostervei vagy az augsburgi Fuggerei léte, de mégis gyakran gondoljuk úgy, hogy valamikor az 1860-as években, tulajdonképpen Haussmann báró tevékenysége nyomán kezdtek el tervezetten történeti városmagokat bontani, sugárutakat építeni, új lakónegyedeket, kislakásos telepeket építeni. Az urbanisztika történeti perspektívái egészen biztosan csak az 1980-as évektől kerültek vissza az őket megillető helyre, és vezettek máig fontos eredményekre.² Ennek ellenére a műemlék-destrukció esetében a nyugati szakirodalom még ma is inkább egy módszertanilag individualistább szemléletet alkalmaz, amelyet egészen jól lehet követni az egyházi műemlékek „megszépítő” restaurációja, „modern archaizmus” során.³ A századfordulós lendület azonban – ez az én állításom – nemcsak egyéni építményeket és műemlékeket, hanem teljes, kiépített, önálló karakterrel rendelkező városnegyedeket alakított át a megkívánt változás vagy az üdvös modernizáció jegyében.

A nagyvárad Szent László (Fő, Kis Piac, 1918 után Unirii, vagyis Egyesülés) tér és közvetlen környezete ennek a folyamatnak tökéletes példáját nyújtja. Ez 1900-tól kezdve olyan rohamos fejlesztéseknek adott helyet, amelyek felvonultatták a protomodern, illetve nemzeti romantikus stílusok kronologikusan is jól elkülöníthető sokaságát. Mindezt annak érdekében, hogy egy klasszikus, négyzet alaprajzú, tervezett alföldi mezővárosi főtér beépített tömegének arányait teljes mértékben megváltoztassák. Ennek az átalakításnak a vezéráldozatai pedig elsősorban provinciális barokk, copf és neoklasszicista jellegű épületek voltak.

Az, amit itt elveszett klasszicizmusnak nevezek, nem sajátosan nagyvárad jelenség, hanem sokkal inkább jellemzi Budapest századfordulós városfejlődését. Ellenben éppen az egyesült ikerfőváros és Nagyvárad rohamos fejlődése között vont, és az irodalomtörténetből is jól ismert párhuzam vonalán elindulva érdemes megnézni, hogy a nyilvánvaló előnyök mellett milyen hátrányokkal járhatott egy kétszáz évig folyamatosan fejlődő városkép felszámolása a XIX. század utolsó éveitől kezdve. Ez a folyamat

tulajdonképpen 1945-ig és kis részben utána is tartott, valamint sokáig egyöntetű lelkesedésnek örvendett etnikumtól és vallástól függetlenül.

Nagyvárad szerepe.

A város újkori főterének átalakítása

Nagyvárad sokak szemében pezsgő kultúrájú, elsősorban a hozzáadott értékről és a kreativitásról nevezetes helyként tűnik fel. Ezt a benyomást a város három szinten (reneszánsz, barokk, szecesszió)⁴ ma is leképezhető épített öröksége, illetve az itt – főleg az utóbbi években – megvalósult műemléki rehabilitáció mértéke is erősítette.

Az elmúlt évszázadban folyamatosan épített arculat, vagyis Nagyvárad mint avantgárd kultúrváros képének a magyar (majd kis részben a román) kötődésű emlékezetpolitika nyomán kialakult helyzete azonban éppen azokra a – nagy részben protomodern – építészeti műtárgyakra volt alapozható, amelyeket többek között a város főterén, a Szent László téren és annak környékén emeltek 1900 és 1914 között.⁵ Az bizonyos, hogy az említett szűk másfél évtized döntő, hiszen az előző törzsökös hagyományörzés, majd az óvatos-takarékos fejlődéshívó konzervatív városvezetés után a XIX. század utolsó évtizedében a város élére olyan vezetői garnitúra került, amely maga is hajlandó volt használni a századfordulóra bejáratottá vált, sokszor igen kedvező hitelkonstrukciókat.⁶ Mindezt annak érdekében, hogy nagyobb léptékű víziókat tudjon finanszírozni. A Sebes-Körös két partján levő két központi tér, a Bémer László püspökről elnevezett kisebb teresedés bővítése és díszterré alakítása, illetve az osztrák adminisztráció karteziánus városterve szerint kialakított déli tájolású, de mindenképpen dél felé elnyúló, és a városfejlődést alapvetően befolyásoló, a két nagy kereskedelmi útvonal természetes metszéspontjába helyezett Kispiac (a későbbi Szent László tér) nagyvárosias fejlesztése, a Körös központi szakaszának jórészt optikai rakpartosítása, a központot átszelő patakok (a Páris- és Hévíj-, népi nevén a Pece) elterelése,⁷ csatornázása, a köztemető felé húzott sugárút vagy a tömegközlekedés kiépítése és annak villamosítása egyértelműen ilyenek.

Ráadásul a városrendezési és -modernizálási víziók tervezéséhez és kivitelezéshez előszeretettel vették igénybe külső szakértők véleményét. Ennek voltak presztízs- és gyakorlati okai is. Az új városháza tervezésénél például Ybl Miklóst és Steidl Imrét kérték fel a pályázatok bírálójára, majd végül Hauszmann Alajos javaslatainak figyelembevételével készültek el a végleges tervek.⁸ Volt olyan helyzet, amikor egy kivitelezési gyengeség miatt összeomlott bérház terveinek átdolgozásához Vágó Józsefet és Lászlót hívta meg a városi főmérnök, illetve záratott ki ideiglenesen minden helyi építész a közreműködésből.⁹

Sok családi vagy akár szakmai kötődés vezetett oda, hogy budapesti építészek rendszeresen vállaltak nagyvárad megbízásokat, vagy egyszerűen elindultak Nagyváradkal kapcsolatos pályázatokon. Impresszív a névsor. Az itt építők közül a Vágó fivérek, Jakab Dezső, Bálint Zoltán, Spiegel Frigyes, Sándy Gyula és Mende Valér közül csak a legutóbbinak nem volt családi kötődése a városhoz vagy a megyéhez (legalábbis nem tudunk róla). Ez is eredményezte azt a sajátos helyzetet, hogy Nagyvárad századfordulós építészetében nemcsak kontextuális elemként, eseti kapcsolatként, hanem tulajdonképpen tömegével és szervesen voltak jelen a budapesti nagy építészek, és legalább annyira meghatározták a város arculatát, mint a helyi kis- és középmesterek, akik közül kiemelkedik a két – idősebb és ifjabb – Rimanóczy Kálmán.¹⁰ Az ifjabb Rimanóczy szerepe azért is fontos, mert a korszak egyik jellegzetes építészti típusaként abban a stílusban tervezett, amelyet a folyamatosan változó megrendelői igények elvártak tőle. Így kalocsai hímezsmotívumokkal díszített szőnyegszerű homlokzatot, francia florális stukkózatot, konzervatív historista városházát, velencei gót hatású városi palotát, neobizánci elemekkel tarkított püspöki székházat és reklaszicizáló vasbeton épületet egyaránt tervezett 1900 és 1914 között. Ezért lehetséges, hogy Nagyvárad századfordulós építésze nemcsak a korabeli vidéki Magyarország jellegzetességeinek, hanem a budapesti protomodern építészeti nyelvnek is egyfajta szabadterti múzeumává vált az I. világháború kitöréséig.

Ennek ára azonban az volt, hogy a város megszabadult provinciális, ámde egységes alföldi mezővárosi arculatától. Az átalakítások lényegi elemévé vált, hogy a város főterének (a későbbi Szent László térnek) még a XVIII. században kialakult épülethierarchiáját egyéni törekvések és ambíciók jegyében módosítsák. 1900-ig az épületek alacsonyága ugyanis nemcsak az álmos provincializmust hirdette. Hanem azt is, hogy a tér alapvetően kereskedő funkciókat szolgált ki, mivel azon fizikai értelemben is, szimbolikusan is keresztezte egymást az a két régi kereskedelmi útvonal, amely egyrészt a Baltikum felől vezetett Belgrád, másrészt pedig Bécs és Budapest felől Kolozsváron keresztül Brassó és a Tömösi-hágón keresztül Havasalföld felé. A tér referenciapontjai az azonos magasságú római és görögkatolikus, valamint görögkeleti plébániatemplomok voltak, amelyek mind XVIII. századi eredetűek, és egyöntetűen egyemeletes vagy földszintes tetőgerincek fölé magasodtak. A piactér horizontális kiosztását így csak az egyházi épületek részben hitéleti sajátosságokkal magyarázható vertikálitása tagolta. A két püspöki székház (az egykori, már csak a váradai társaskáptalan által igazgatott római, illetve a görögkatolikus), a Fekete Sas fogadó, a kereskedőházak és lakóépületek tömegüket és ereszmagasságukat tekintve jórészt egylényegűek voltak,



vagyis hierarchiájukban nem akartak a piactér funkciókkal konkurálni. Ebbe komolyan belenyúlt a városháza építése (a portikuszos, huszártornyos római katolikus püspöki lak helyére) 1902–1904-ben, valamint a város által szorgalmazott, a Fekete Sas fogadó hatalmas telkén emelt új „Sas-palota” létrejötte 1909-ben. A Sas-palota tulajdonképpen egy korabeli léptékkel mérve is monumentális bevásárló-szórakoztató központ volt, amely legalább két szinttel emelte meg a kereskedőházak magasságát és – akárcsak a Városháza tűzoltótornya –, homlokzati óratornya révén a három plébániatemplommal is egyértelműen konkurált.¹¹ A Kossuth utcai oldalhomlokzatban rejlő barokk utalások azonban éppen a szűk utca és az itt épült házak takarása miatt is történeti utalásként zárványnak maradtak, és ezen a helyzeten csak az 1980-as évek központi épületbontásai segítettek valamennyire, paradox módon éppen két történeti házsor teljes felszámolása révén.

A városfejlődés természetes velejárójának tekintették,¹² hogy nemcsak a kisebb világi épületektől, hanem a nagyobb kiterjedésű egyházi tömböktől is megszabaduljanak. A római katolikus püspöki lak helyét, mint említettük, éppen az új Városháza vette át. A görögkatolikus püspök, Radu Demetriu ifj. Rimanóczy Kálmánt bízta

meg a püspöki palota teljes áttervezésével és a legtöbb épületrész elbontása után egy reprezentatív új székhely megépítésével.¹³ Az épület eredeti tömegéből semmi nem maradt: az új palota szándékosan keltett masszív hatást, belül sokszor rabicráték révén generált optikai cselegyes boltozást azért, hogy a román görögkatolikus egyház bizánci-keleti gyökereinek identitásformáló szerepét is ki tudja domborítani. A ház sarkára Demetriu egy torony-szerű elemet is terveztetett, így 1905-ben ő is beszállt a nem imahely funkciójú épületek frissen támadt konkurenciaharcába.

A Sas-palota hatalmas tömbje a lechneri magyaros szecessziós dekoráció révén felvállaltan identitásközvetítő szerepet is játszott: vagyis Adorján Emil és Kurländer Ede neológ zsidó ügyvéd és vállalkozó magyar identitásának fontos emlékműveként állt elő. Hasonlóan jártak el a Vágó fivérek is, akik az élelmiszeripari érdekeltségeik révén megvagyonosodott Moskovits Adolfnak és fiainak terveztek egy a Sas-palota ereszmagasságához igazított multifunkciós bérházat a tér keleti oldalán. A keresztiszemes öltés kerámiába áttett motívumai és az élelmiszeripart kiszolgáló mezei munka jelenetei az épület frízdekorációján egyértelművé tették, hogy a régió falvainak urbanizálódó vagy legalábbis az urbanizáció folyamatába bekapcsolt

Századfordulós képeslap alapján a Fekete Sas-palota tömegvizsgálata a környező alacsony épületek kiemelésével
© Zuh Deodáth

lakossága számára is jól érthető jelentéseket kell közvetítenie. Így pedig a mezőgazdaság és az ipar kapcsolatait is egyengetni kellett a kereskedelmi ethosz felkarolása mellett. A főterre csak egyik sarkával néző, de a görögkatolikusok püspöki palotájának oldalhomlokzatával szemben álló, szintén a román egyház kezében levő iskolaépület jóval később, az 1930-as években kapott újromán nemzeti romantikus stílusú formát Szallerbeck Antal¹⁴ tervei szerint. Az eredeti ház a provinciális neoklasszikus és XIX. század közepi romantikus elemeit elveszítve kapott új jelleget.¹⁵

E történet tipikus eleme az, ahogyan a város lakói, és érdekes módon a műtörténeti szakirodalom is reagált Szent László király Fő téri (Kis Piac tér) szobrának esetére. Az 1738-ban tett adományból, Csáky Miklós püspök idején emelt köztéri barokk homokkő szobor 1892-ig állt a város főterén, és az ott eltöltött másfél száz év végére lát-szólag a köznevetség tárgyává vált. Bunyitay Vince akadémiai székfoglalójában csalódást keltő „kicsi, kezdetleges műnek” nevezte a szobrot,¹⁶ majd a korabeli sajtó „szerény

emlékműnek” és „ütött kopott, viharviselte szobornak” titulálta az alkotást, illetve ünnepelte Tóth István még 1892-ben annak helyén felállított ércmunkáját, amely egyébként az I. világháború végéig a helyén állt.¹⁷ Biró József nevezetes doktori értekezése, amely Várad barokk és neoklasszikus emlékeit tekinti át, szintén nem kíméli a régi szobrot. Szerinte a város főterén álló alkotás a század végéig „a váradiak nagy szomorúsága” és az „idegenek gúnyolódására” állt ott. Majd így folytatja: „négyzetes alapú, felfelé karcsusodó s füzéres ión pillérfő-formában végződő talapzaton áll egy aránytalan, ormótlan alak; vállán palást, fején korona, balkezeiben az ország almája s ezek a szent jelvények egy öreg gyermeket ékesítenek, ki aránytalan nagy fejével, meredt szemeivel egy szomorú karrikatúra (sic!) benyomását kelti [...]. A »mester« neve nem maradt ránk s ez egy nagy nyeresége a derék embernek.”¹⁸ A kiváló művészettörténész ítélete azért is sajátságos, mert egyrészt ismerte a szobor eredeti magas talapzatát, amelynek köszönhetően a rövidülésben faragott

Szent László
király szobrának
tömegvizsgálata
a jelenlegi (bal)
és a XVIII. századi
eredetinek
megfelelő
installáció szerint
© Zuh Deodáth



szobor eleve nem adhatta azt a túláradoan diszharmonikus hatást, amelyet a gúnyos szavak egy jóval alacsonyabb pellengérre állítanak. Másrészt könyvében furcsa módon mindeközben azt a főtéri építményt illeti a legdicséretesebb szavakkal, amelyet a városfejlesztés örvében még az 1890-es évek végén is el akartak bontani, vagyis a főtéri Szent László-plébánia templomát, az összes itt álló egyházi építmény legegyszerűbbikét és legdísztelenebbikét, amelynek legfeljebb ha régiségértéke volt. A perspektivikus szemlélet érdekében faragott, jellegzetesen XVIII. század közepi vidéki barokk szobor több mint kíváncsi eltávolítása mellett a Szent László-templom falusias tömegének nagyon szakszerű, fölöslegesen részletes leírása végén „Várad legszebb toronysisakjáról” és a „fejlődő város képét” mutató, az építéstörténet révén is izgalmas, megőrzendő emlékről beszél.¹⁹ Elfogadjuk Biró heves ízlésítéletét és hasonlóan, esetleg még provinciálisabb műtárgyak felmagasztalásában vállalt szerepét, vagy sem, az bizonyos, hogy ez a jellemzés nagy hatással volt a későbbiekben. Egy először 2006-ban kiadott monográfiában a helyi Körösvidéki Múzeum munkatársa is „merev, statikus tartásról”, „anatómiai aránytalanságokról” beszél.²⁰ Ez a mai talapzat által befolyásolt állapot és az archív fotók (amelyeket ő is közöl) által igazolt eredeti installáció összehasonlító tömegvizsgálata nyomán kijelenthetően csak részben tekinthető igaznak.

Az itt elmesélt történet jelentősége bizonyosan nem helytörténeti. Inkább azt mutatja, hogy hogyan terjedhet el egy részben ízlésítéletek által motivált gondolat a szakemberek körében egy ilyen helyzetben. Ezt pedig inkább a fejlődésről szóló diskurzus melletti (a mindennapi szinten nem feltétlenül helytelen) elköteleződés és nem a helyzet megértésének vágya hajtja. Ebben az esetben pedig a barokk, vagyis a kortársak szemében, történeti perspektívában is újító, korszerű stílus bizonyos teljesítményei nem mentek át a fejlődés kívánta esztétikai rostán.

Az egyetlen ellenpélda Nagyváradon az a Spiegel Frigyes maradt,²¹ aki már 1914 előtt is tudatosan reklaszicizált, nem épített a város reprezentatív történeti és régiségértékkel rendelkező tereire, vagyis nem nyúlt a történeti épülettömeg legfontosabb elemeihez. Ráadásul az utolsó itteni, még a protomodern stílusokon belül maradó épülete, a Markovits–Mathézer-féle ház (1910) – a téglaburkolat és a fa kombinációjának köszönhetően – inkább északi hatásokat mutatott, mint helyieket. Nagyon sajátos, hogy a Magyar Általános Hitelbank, amely a háború előtti hitelek kezelésének érdekében telepedett meg a városban 1920 után, új székháza (1924) külső képében egyfajta északi, részben brit klasszicizmus elemeit tűzte a zászlajára. A tervező itt is ugyanaz a Spiegel volt, aki hasonló stílusban, jórészt a brit városi sorházak szerkesztési elveit tükrözve, teljesen emberi léptékben gondolta el a bank

igazgatói lakásának épületét (1924–1925). A Tanácsköztársaság építészeti életében tevékeny részt vállalt Spiegel 1926-ban, a Bethlen-féle konszolidáció jegyében hirdetett általános amnesztia nyomán visszaköltözött Budapestre. Ezzel viszont a vidéki, emberléptékű, neoklasszikus és a modern értékek összefüggéseit hirdető építész távozott el a városból. A két világháború között a magyar után már a román nemzeti stílustörekvések, majd pedig egy nemzetközibb modernizmus jegyében ugyanazt a munkát folytatták. Nem új negyedekben, hanem a város történelmi központjának átalakítása révén igyekeztek közvetíteni egy megváltozott világ törekvéseit.

Magyar sajátosságok

A magyar szellemi környezet és a magyar kontextus általában tipikus példája volt a nemzeti identitással kapcsolatos versengő perspektíváknak, amelyek soha nem vezettek konszenzusos eredményre, és egy részben elképzelt rossz állami politikával (a modern építészet erős elutasításával) folytatott szimbolikus harcból fakadtak.

Ennek emblematikus esete, amikor Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter (aki az új középiskolai hálózat kiépítésének finanszírozásáért is felelt) egy 1902-es alsóházi beszédében²² a magyar nemzeti stílustól idegennek tartott „szecessziós stílus” ellen érvelt, amelyre nem volt egyértelmű meghatározása, csak negatív leírása: az nem hasonlítható a vágyott módon magyar népi ihletésű ornamentikához. A végén kifejezi, hogy nem akar szerződést kötni olyan építészekkel, akik a nemzeti stílust pusztán az ornamentikával akarják elérni. Akik a „szecessziós stílus” per se modernként kezelték, néhány már parlamenten kívüli, de az Országgyűlésben történetekre reagáló cikkben azt válaszolták, hogy a modern stílusmozgalom – és mutatis mutandis – a „szecesszió” és a nemzet önképéről, formakultúrájáról, designkultúrájáról újszerűen gondolkodó mozgalom ugyanaz. Sőt, az építészeti stílusok egyetemes történetét sokan koncipiálták úgy, mint a konzervativizmus és az innováció állandó és dinamikus folyamatát,²³ amely még a barokkot is szecesszióssá, vagyis szakítás-, változáspártivá tette abban a kontextusban, amelyhez tartozott. Nagyvárad esetében az egykori Lechner-tanítvány, Jakab Dezső²⁴ ugyanezt a megjegyzést tette a város építészeti örökségéről: a modern stílus különböző típusai mellett a történelmi fejlődés sajátosságai és az egyéb történeti stílusokkal való szembehelyezkedése miatt az érett és kései barokknak szintén „szecessziós” jellege van.²⁵

Ráadásul amit Wlassics „szecessziósnak” nevez, az nem más, mint az architektonikához nem illeszkedő dekoratív stílus, és ebben a tekintetben akár más szót is használhatt volna. Amire Lyka helyesen rámutat, az éppen az, hogy

a szó már a korban annyi jelentést szívott magába, hogy ezt *genus proximum*ként, majd egyértelműen, a „magyarossal” való ellentét felvázolására használni, nem vall túlzott körültekintésre. Abban Wlassicsnak mégis igaza volt, hogy a magyaros és szecessziós stílus egymással nem azonosítható, sőt ellentét is feszül közöttük. De ez – és ebben áll esetleges tévedése – nem azért van, mert a szecesszió a magyaroséval ellentmondásos (kizáró) jelentést hordoz, hanem azért, mert teljesen bizonytalan, hogy a szecesszió és a nemzeti itt melyik jelentésében használatos.

A sors iróniája, hogy Wlassics gondolata sokkal nagyobb karriert futott be, mint amilyen konkrét hivatali idő adatott annak végrehajtására. Másrészt pedig Wlassics szinte hajszálpontosan ugyanazt mondta 1902-es beszámolójában, amit a Lechner egyik fő időskori pártolójának számító Vágó József 1930-ban.²⁶ Az épületre aggatott sajátos dekoráció nem teszi az épületet valamilyenné, különösen nem egy olyan nehezen megragadható fogalom esetében, mint valaminek a „nemzeti” jellege.

Mindezek a harcok azonban nem voltak igazából érezhetők a vidéki perspektívából, amely sokkal inkább profitált az azokból a lehetőségekből, amelyek az állam konszolidált fejlődése révén vagy pedig a – szintén állami kontroll mellett működő – magántőke előnyös felhasználásának köszönhetően adódtak. A nemzeti identitást erősítő beruházások nagyon sokáig kéz a kézben haladtak a modernizációt elősegítő tervezetekkel, még ha ezek az I. világháború után – már a független királyi Magyarországon – igen élesen szembe is kerültek egymással.

Román sajátosságok

A román építészeti kontextussal kapcsolatban látszólag – módszertanilag – könnyű dolgunk van, hiszen a századfordulós fellendülés időszaka, különösen Nagyvárad tárgyalásakor kiesik a kutatható állományból. A román nemzeti törekvéseknek volt egy sajátos, akár építészeti arculata Erdélyben 1914 előtt, de az mégsem a román állam kontextusában volt értelmezhető, még ha a Bukarestre való fokozott figyelmet minden magyarországi román sajtóorgánumból, politikai kezdeményezésből könnyű is volt kiolvasni. Annál jellegzetesebb viszont a történet, ha figyelembe vesszük, hogy a román nemzeti romantika, vagyis a román nemzeti építészeti stílus megítélésének egyáltalán nem ártott meg, sőt fejlődését nem is térítette el az I. világháború vége.

A román nemzeti stílus fejlődése ugyanis mindig megőrzött egyfajta egyöntetűséget, amelynek alapja a magyar nemzeti stílustörekvéssel szemben egy évtizeden át fenntartott konszenzus megléte volt: az újromán megújulás soha nem veszítette el a „nemzeti” formanyelv szerepét, illetve meglepően jól illeszkedett a nemzetközi moder-

nizmus törekvéseihez. A román nemzeti stílus eszméjének nemcsak hibridizmusa²⁷ volt mérhetetlenül erősebb a környező országok hasonló törekvéseinél, hanem sokkal rugalmasabb is volt azoknál. Jóval több nemzeti–nemzetközi párhuzam lehetőségét tudta megvalósítani egyöntetű tetszést aratva, mint szomszédai építésze.

Átütő sikere részben a nemzeti stílus megteremtésében alkalmazott, az elejétől fogva elfogadott, úgynevezett fordított perspektívájának volt köszönhető, amely ebben az értelemben világosan talán Alexandru Odobescu (1834–1895) esszéiben bukkant fel: a nemzeti stílus nem vitázó szakemberek generációinak kutatómunkája során jutott érvényre, amely hosszas mérlegelés, kiérlelés után tárta az eredményt a laikusok elé, elismerést keresve. Éppen ellenkezőleg: a szakemberek tudatosan állították össze, hogy a laikusokat a saját formakultúrájuk révén kapcsolják a kor szintjén is modern építészethez. Az építészeknek – mondja Odobescu –, akiknek egyébként kiváló anyag- és technikai ismeretekkel kell rendelkezniük, „be kell hatolniuk az élet építészeti szellemébe, a nép kell hogy legyen az új építészeti eszmék kifejezője. Mint ahogyan a kínaiak a sátorformát fogadták el egész építészetükben, a román építészek a parasztház és a kalyiba alakját kell elfogadnia. Épületét csak akkor fogja az egész nemzet elfogadni, ha a román paraszt is fel fogja ismerni a középületek és paloták vonalaiban a maga kis házának vonalait.”²⁸

Másképp történt mindez, mint a magyar nemzeti építészeti próbálkozások esetében, amelyek mindig revidálták a kérdést, hogy miben is áll pontosan a magyar formakultúra. A román nemzeti stílusnak tudatosan románnak kellett lennie, vagyis azt kellett közvetítenie, hogy kifejezetten Romániából származik – ezen belül pedig az egykori havasalföldi fejedelemség területén élő, ideáltipikus parasztember házat választották az azonosíthatóság legfontosabb elemének. A román nemzeti és állami identitás megerősítése érdekében világos stratégiára van szükség. Ezért az ebben részt vállaló építészek sem szerződhetnek arra, hogy aprólékosan mérlegeljenek sokféle elképzelést arról, hogyan lehetünk egyformán európaiak és románok.

A skandináv kontextus

Az északi klasszicizmus a Tiszántúlra és a partiumi régióra tulajdonképpen semmilyen közvetlen hatással nem volt ugyan, de mégis nagyon lényeges erről néhány szót ejtenünk. A skandináv építészeti, főleg a két világháború között, előszeretettel nyúlt olyan eszközökhöz, amelyek erősíthetik az emberi léptékű építés elterjesztését. Az északi modern neoklasszicizmus a II. világháború után legtöbbször alig kapott figyelmet, pedig a legtöbb modern építész számára ez adta a legjobb stíláriskö-

rülményeket saját hangjuk és látásmódjuk megtalálására. Az időtálló megoldások és az egyetemes érthetőség a klasszikus itáliai emlékek vizsgálatában döntő élménynek bizonyult számukra. A kortárs kutatók is felhívták viszont a figyelmet arra, hogy ezek az építészek nem feltétlenül az elsőrendű, a szakma csúcsán levő alkotókra tekintettek akkor, amikor inspirációt kerestek.

„Ezeknek a hallgatóknak és építészeknek az ókori klasszikus és reneszánsz építészet első kézből való tapasztalata nagymértékben erősítette a klasszikus építészet időtlen minőségébe és folyamatos aktualitásába vetett hitét. Ami talán még meglepőbb és teljesen váratlan volt, hogy olaszországi utazásaik során az itáliai névtelen népi építészet – az úgynevezett *Architettura Minora* – iránti érdeklődésük is megnőtt. Hilding Ekelund a Vicenzában tett látogatásakor állítólag ezt jegyezte fel: »Palladio, Palladio egyenruhában, minden utcáson oszlopokkal, architrávokkal, párkányokkal – az egész arzenál. Lenyűgöző, de fárasztó. Köztük egyszerű, csupasz házak, csak falak és lyukak, de határozottan harmonikus arányokkal.«”²⁹

Ebben a kismesterek és „megbízható helyiek” iránti vonzalomban találták meg annak a lehetőségét, hogy külföldi tapasztalataikat, pontosabban egy nagyon különböző régió architektonikus sajátosságait ki tudják aknázni saját céljaik számára. „Ugyanakkor a regionalizmus ellenáramát, amely a nemzeti romantika fő mozgatórugója volt, nem hagyták el teljesen. A kihívás, amelyre az északi klasszicisták válaszoltak, az volt, hogy magukba szívják Itália civilizált városi kultúráját (ahelyett, hogy egyszerűen megpróbálnák azt a skandináv országok hidegebb északi éghajlatán lemásolni), és azt saját aszketikus északi protestáns kultúrájuk és népi építészetük elemeivel fonják össze.”³⁰

A skandináv, emberközpontú racionalizmus azonban soha nem terjedt el igazán Közép-Kelet-Európában. Ha a klasszicizmus (a) és az emberi lépték (b) kombinációjából indulunk ki mint a skandináv kontextus központi eleméből, akkor talán soha nem is lehetnénk messzebb Románia és Magyarország két világháború közötti építészetétől. A két tényező egymástól elválasztva megjelent ugyan, de egymással kombinálva vagy akár egymással egyetértésben annál ritkábban.

A román közegben előszeretettel nyúltak az itáliai-mediterrán forrásokhoz, de ezek inkább az észak-mediterrán villa és a román vidéki családi ház/kúria (az úgynevezett *conac*) jellegzetességeinek ötvözésével igyekeztek jelentéseket közvetíteni. Ezeket az elemeket nemcsak villák, hanem több nagyszabású, monumentális hatású középület is viselte. Ennek jellegzetes példáit nemcsak a világkiállítási pavilonok esetében láthattuk,³¹ hanem a két világháború közötti típustervek között is megtaláljuk, mint azt

az állami egészségbiztosítási pénztár hálózatának Ion Ionescu által tervezett épületei jól mutatták.³² Ennek ellenére a neoklasszikus hatásoknak igazából nem volt emberi léptéke Romániában. Azok leghangsúlyosabb példái itáliai jellegű kvázikoloniális, monumentális épületek voltak (mint a bukaresti Északi Pályaudvar), amelyek távol állnak attól, hogy a finom arányok és az észszerű alaprajzok révén valamiféle lakhatási kifinomultságot, otthonos, de élhető terek hangulatát közvetítsék.

Magyarországon a legtipikusabb „újklasszicista” egy ideig az a Ligeti Pál volt, aki főleg nagyobb hatású városi térformálásban gondolkodott, ami a városépítészet ókori és reneszánsz hagyományaiból és léptékszámításaiból inspirálódott. Az sem véletlen, hogy az olasz műveltség mellett a két világháború között egyértelműen lándzsát törő Vágó József a skandináv nemzeti romantikában is inkább Ragnar Östberg stockholmi Városházájához és a velencei dózsák palotájának monumentalizmusa iránt mutatott egyértelmű vonzalmat.³³ Amikor 1937-ben Budapest művészi újjáépítésének tervezetét vázolta fel, gyorsan kiderült, hogy tervei egy hatalmas volumenű utópiát javasolnak, amely éppen csak – szó szerint – helyel-közel kínálták fel egy-egy kisebb léptékű történeti műemlék megtartását a teljes mértékben felszámolt városnegyedek szerencsésebb sarkaiban.

A klasszicizmus XX. századi magyar és román kutatástörténetének néhány epizódja

A klasszicizmus historiográfiája mind Magyarországon, mind Romániában több közös vonást mutatott, különösen az után, hogy az 1930-as években a szakemberek aktívan kezdték el mérlegelni a XVIII–XIX. századi műemlékek rombolásának igen magas arányát.

A klasszicizmus művészet- és építészettörténeti szempontból korszakos monográfiáját 1933 és 1943 között Zádor Anna és Rados Jenő írta meg. Felmérésük akkor úttörő, de általuk is vállalt módon hiányos volt. Mindketten azt a nézetet vallották, hogy a XIX. század eleji klasszicizmus a regionális és nemzeti fejlődés időszakának legfontosabb művészeti párhuzama volt. De Nagyváradról és a Partium vidékéről csak néhány említést tettek.

Korábban Biró József 1932-es doktori disszertációja szülővárosa barokk és neoklasszicista örökségéről adott támpontokat a „ritkulóban levő”, majd „a XIX. század második felében és azt követően elbontott” közép- és alsó középosztálybeli épületek későbbi elemzéséhez.³⁴ Biró kiemelten érdeklődött a barokk korszak, valamint a vallásos művészet és építészet nemzetközileg is figyelemre méltó példái iránt. De – néhány kivételtől eltekintve – nem sok mondanivalója volt arról, hogy a provinciális harmónia és a népi racionalitás a XVIII. század végén és



Részlet Nagyváradról.

A nagyváradi
Fő tér keleti
oldala
a Szent László-
templom
tornyából,
1900 körül.
Fotografika
az MVM
vonatkozó
kötetének
192. és 193.
oldala közötti
külön táblán.
Fotó:
ismeretlen
szerző

a XIX. század elején hogyan volt jelen a Tiszántúl és a magyar Alföld peremvidékein.

A román klasszicizmus kutatója hasonló kérdésekkel szembesült, illetve útját több ponton keresztezték azok a problémák, amelyekkel magyarországi társa is rendszeresen találkozott. A kutatás alapvető dilemmái a keleti szomszédnál még nagyobbak voltak. Hiszen a klasszicizmus megbecsültsége a XIX. század végén Romániában annak ellenére is igen csekély volt, hogy annak közepén a nemzetépítésre is számottevő hatással volt.³⁵ A XX. századra azonban elvei ellentétbe kerültek a román nemzeti építészeti poszt-Beaux-Arts mozgalmával, a havasalföldi építészek modern „autochtonizmusával”, amely jórészt Ion Mincu hatását tükrözte. A moldvai egyházi építészetben van néhány példa a XVIII. század végi itáliai hatásokra és néhány palladiánus elképzelésre, de a neoklasszikus formákhoz való kifejezett visszatérést leginkább az 1930-as évek végi modernizmus, majd a szocialista realizmus katalizálta, amely sajátosan harmonizált néhány erősen modernista hazafi, például George Matei Cantacuzino háború utáni munkáival (például a jászvásári ortodox metropolisz új épületei).³⁶ A Ceaușescu-kormányzat szemében a klasszicizmus mint nemzetépítő művészeti nyelv nyilvánvalóan veszített az újromán stílussal (vagy a kevésbé pontos kifejezéssel az új-Brâncoveanu stílussal) szemben. Ezt a jelenséget azután paradox módon a Nép Házának (a román parlament épületének)³⁷ neoklasszicista poszt-modernizmusa és az urbánus-vernakuláris klasszicizmus szisztematikus lerombolása tetőzte Bukarest belvárosában.³⁸ Bizonyos neoklasszikus épületekre, mint a régi Nemzeti Színházra utaló elemeket jelzésszerűen visszahelyeztek ugyan eredeti helyükre a 2000-es évek gazdasági fellendülésének folyamataiként. De ezek megvalósulásukat nem annyira stílusuk jelentőségének, hanem ultraközponti fekvésüknek köszönhetők.

Ezzel részben párhuzamosan a partiumi barokk és neoklasszikus emlékek kutatása mindig is az erdélyi középkori és reneszánsz műemlékek árnyékában maradt. Birónak igaza volt abban, hogy „helyi, speciálisan nagyváradi stílusról nem beszélhetünk”.³⁹ Mégis, a historista eklekticizmus, majd pedig a protomodern stílusok XX. századi életforma-értelmezése a XIX–XX. századi városfejlődés rengeteg jellegzetes elemét tüntette el. Ezáltal pedig éppen a Bauforschung központi elemét, vagyis magának az épületnek a dokumentumjellegét károsították visszafordíthatatlan módon.

Borbíró Virgil kései figyelmeztetése és a történet zárata

Az építőművész és építészeti író Bierbauer Virgil (1943-as névváltoztatása után és a továbbiakban ebben a tanulmányban: Borbíró) a két világháború között az első magyarországi modernista építészeti folyóirat, a *Tér és Forma* alapító szerkesztője lett, és támogatott minden kezdeményezést, amely a nyugati modernizmus ideológiáját nemzetközi vagy regionális formákkal próbálta ötvözni. Ebből a szempontból nézve a Bauhaus és Kós Károly „transzilvánizmusa” könnyen összhangba került egymással. Ebben a minőségében kezdeményezései a két világháború között a magyar közegben viszonylag ritka elméleti álláspontot képviseltek. Borbíró történészként a II. világháború előtt már a Magyar Nemzeti Múzeum érett klasszicista épületének tervezőjéről, Pollack Mihályról írta első fontosabb szövegét, amelyben éppen arra tett kísérletet, hogy a Főváros tervtárait átvizsgálva az építész olyan épületeit rekonstruálja, amelyek a századforduló vagy már korábbi fejlődés miatt adták át a helyüket új építményeknek.⁴⁰ Bár a II. világháború után Borbíró viszonylag gyorsan perifériára sodródott az építészeti közéletben, néhány, a neoklasszikus építészetéről szóló megállapítása ma is figyelemre méltó módon foglalja össze azt, amit a XIX. század első felének közép-kelet-európai építészeti örökségéről tudni kell. Először arról beszél, hogy a neoklasszikus építés (a reneszánsz, majd a klasszicizmus) tulajdonképpen nem historista szemléletű ismételése volt bizonyos szerkesztési és díszítőelemeknek, hanem egy szemléletmód adaptálása a meglévő igényekhez és a mindenkori társadalom sajátosságaihoz. „A hellén kultúra társadalmi, filozófiai, irodalmi és művészeti újjáébredését az emberre jellemző általánosítással szokták indokolni: a hellén világ az európai kultúra őstalaja, amelyhez mindig vissza kell térnünk. Ma persze már tudjuk, hogy a hellén világnak milyen sokféle arca van. A XVIII. század végén Winckelmann a »görög derű és fennség« fogalmát hirdette, száz év múlva a görög lélek tragikus vonását ismerik fel. [...] Az olasz reneszánsz mindig a saját hajlandóságainak je-

gyében értelmezte, sohasem utánozta, hanem teljes művészi szabadsággal alkalmazta azokat.”⁴¹

Ez a magyar klasszicizmus építészetében, különösen Hild és Pollack korában volt így, amelynek: „egy másik sajátosságára már előbb is utaltam: e stílus nálunk nemcsak a nagyurak, a gazdagok, a közületi építészet stílusa volt, hanem a kisvárosoké és a falvaké is. [...] A város és a falu illetően egyetértése a kor művelődési eszményeinek meglepő hasonlóságát fejezi ki.”⁴² Vagyis – és ez a legfontosabb – véleménye szerint itt átfogó építői elképzelésekről volt szó, amelyeknek nemcsak a reprezentáció (redoute-ok, vármegyeházák) és a profitfunkciók maximalizálásában (körfolyosós bérházak, palotabérházak), hanem a városi lakás és lakhatás kényelmessé tételében (a budai heggyvidék villái) is elévülhetetlen szerepük volt.

Az emberi lépték a helyi klasszicizmus valódi természetéhez tartozott, mivel minden társadalmi csoportot és réteget elért. Borbíró példaként tizenegy templomot és zsinagógát, tizennyolc egyéb középületet, hét nemesi városi palotát, egy hidat, tizenkét főúri kúriát, négy kis- és közép-nemesi kúriát, illetve tíz vagyonos- és hat szegény-parasztházat sorolt fel, amelyek egymással való stílári hasonlósága könnyen felismerhető. A végén pedig további két példát hozott a háborúban (kezdvé az 1849-es szabadságharccal), illetve az új századfordulós városfejlődés hullámában elpusztult számos klasszicista épületről.⁴³

A Borbíró által említett jellegzetesség 1951-ben, a híres⁴⁴ építészvitában akkor került elő, amikor Lukács György a magyar szocialista realizmusban preferált, ámde emberi léptékétől sokszor megszabadított⁴⁵ klasszicizmus mellett tette le – kétségtelenül laikus – voksát. Az említett helyen Lukács így fogalmaz: „A magyar klasszicista építészet nemcsak vármegyeházákat és nemcsak falusi kastélyokat épített, hanem Budapest első nagyszabású nagyvárosi megjelenési formája, a Lánchíd és a hozzá alkalmazott alagút ebből a tradícióból nőtt ki és vált Budapestnek ma is egyik centrális szépségévé.” Lukács persze nemcsak hogy nem szólt a Duna-korzó sokáig egységes klasszicista városképéről, hanem hozzászólása éppen azt a nagyvárosiasságot emelte ki döntő faktorként, amellyel szemben Borbíró igyekezett kidomborítani a vidéki lakhatás kis léptékű, de szerves formáinak racionális szerkesztettségét. Vagyis pontosan arra helyezte a hangsúlyt, ami Borbíró szerint is a régi világban még fellelhető, él-

hető kilátások romlásához vezetett. Borbíró megemlíti azt is, hogy a XIX. század végi és a XX. század eleji hatalmas veszteségek helyrehozhatatlanok voltak, mert a – XIX. századi liberális felfogásban értett, nem etnikai, hanem kulturális alapon szerveződő – nemzet alig-alig tanúsított tiszteletet saját alkotásai iránt.⁴⁶

Ez az általános gondolat egybecsengett Budapest XVIII–XIX. századi épített öröksége első teljes jegyzékének bevezető szavaival, amelynek szerkesztője – egy másik kor szempontrendszerét érvényesítve – a „kapitalista földspekulációnak” és a „fasiszta háborús uszítóknak” tulajdonította a régi város (értve ez alatt annak középkori, török, osztrák, reformkori és XIX. század közepi korszakait is) pusztulását.⁴⁷

A magyar klasszicizmus kevés, de fontos maradványa tehát az 1960-as években került reflektorfénybe (Pollack nagyobb művei és a Hild család építészeti hagyatéka), majd 1989 után szórványosan felértékelődött. De ez leginkább a főváros esetében történt meg. A néhány álló klasszicista épülettel büszkélkedő Budapest belvárosa az elveszett XIX. század nosztalgiáját erősítette.⁴⁸

Egy határral odébb, a XIX. századi román klasszicizmus és a neoklasszikus építés újjáéledése az 1930-as évek végén kevés érdeklődést keltett a sztálini szocialista realizmus bukása óta. Erre nagy hatással voltak Ceaușescu Nép Házának paradox aránytalanságai: a többnyire neoklasszicista épületet az új Polgári Központ és a Kommunizmus Dicsőségének sugárútja vette körül, amely negyvenhektárnyi alacsony építésű történelmi városrész elpusztítását eredményezte. Bár a Nép Házának díszítése neoklasszicista volt, rossz híre még ma is problematikusá teszi az építészeti sajátosságainak alapját adó korstílus megbecsülését.

Ennek eredményeként végül kijelenthetjük, hogy erőfeszítéseinket főleg az a vágyunk táplálja, hogy megértsük, miként vesztette el Budapest és néhány mai nyugat-romániai város a maga eredeti önképét. Ezek jellegzetes, emberi léptékű XVIII–XIX. századi városok voltak azelőtt, hogy a különböző, látványos fejlődésre törekvő modern nemzeti tendenciák áramlatai szerint vették volna őket kezelésbe. Ezek megértésének útját viszont, mint láttuk, gyakran elhomályosítja a helyi klasszicizmus elveszett művészetének problematikus és nem teljesen reális megítélése.

¹ A tanulmány alapja az az előadás volt, amelyet 2022 júliusának elején tartottam Zürichben, az ETH-n, a műemlékek kezelésének esztörténetéről rendezett konferencián, *Heritage Construction, Heritage Destruction and the Lost Art of Classicism* címmel. Az ezzel kapcsolatos előzetes vizsgálatok nyomán született meg az a cikk, amelynek témája a szecesszió és az újromán stílus helyzetének tisztázása volt a XX. század eleji nemzeti romantikus építészeti törekvések között. Ott is, és

itt is az derült ki, hogy Nagyvárad igen jó esettanulmányok számára szolgáltathat anyagot. ZUH Deodáth: *Nemzeti építészet és nemzetépítés. Szecesszió és újromán stílus Nagyváradon* = BUKSZ, 2022, 2. sz., 61–69. Köszönöm Cosmin Mineának a konferencián való szereplés lehetőségét, illetve Dzsacsovszki Helkának és Moravánszky Ákosnak az előadásomhoz fűzött megjegyzéseit, amelyek nagyban segítettek a megszületett tanulmány jobbá tételét. A nagyváradi körülmények

- objektív megítélésében nagyon sokat köszönhetek annak a közös munkának, amelyet a város műemlékeinek megismertetése érdekében az utóbbi években Hausmann Ceciliával folytattunk.
- 2 Ennek különösen jó példája KOSTOF, Spiro: *The City Assembled. Elements of Urban Form through History*. Little Brown, Boston 1992; second printing: Thames & Hudson, New York, 2005
 - 3 Lásd ehhez újabban DEEN SCHILDGEN, Brenda: *Heritage or Heresy. Preservation and Destruction of Religious Art and Architecture in Europe*. New York, Houndmills, Palgrave Macmillan.
 - 4 A városnak egyetlen területre, a középkori eredetű várra összpontosul a reneszánsz öröksége (ez az erődítményrendszer és a belső várkastély ötszögét foglalja magába). A város egyházi barokk épületei még ma is jelentős tömeget képviselnek, bár a civil barokk épületek jórészt csak maradványoknak tekinthetők a belvárosban és környékén. Erre épült rá a máig igen jelentékeny historista, illetve hatalmas részben protomodern („szecessziós”) épületállomány.
 - 5 Amint azt többször igyekeztem jelezni: Nagyvárad kereskedőváros jellegét a XX. század folyamán végig megőrizte, és a nagyobb volumenű kulturális beruházások mindig felemás módon valósultak meg. Lásd ehhez ZUH Deodáth: *Párhuzamos műcsarnokok. Sikeres és sikertelen műcsarnoképítések Erdélyben 1920 után, illetve ezek tanulságai = Magyar Művészet*, 2020, 3. sz., 61–70.; Uő: *Modernista művészek Nagyváradon = Újvárad*, 2022, 9. sz., 22–31. A város jelentős, gyors, de nem egyöntetű kulturális fejlődéséről rendkívül reálisan ír Kormányos László. KORMÁNYOS László: *Városfejlesztés Nagyváradon a 20. század elején.* [Partiumi Füzetek 39.] Kiadja a Partiumi és Bánsági Műemlékvédő és Emlékhely Bizottság et al., 2005. Ennek oka nem elsősorban a pénz volt, hanem egy olyan cizelláltabb akarat hiánya, amely képes lett volna tartósan összefogni a város tökeerősebb és a kultúrátámogatásban érdekelt szereplőit. A művészetmecenatúra időről időre fel-lángolt, mind egyházi, mind pedig magánkezdeményezések váltották egymást, létre is jöttek olyan (elsősorban magán-) gyűjtemények, amelyek több mint figyelemre méltók. Azonban a döntő lépést egy szervezett modern művészeti közgyűjtemény, egy korszerű felsőoktatási intézmény felé igen későn, a II. világháború után sikerült csak megtenni, a városi kultúrpalotát/hangversenytermet soha nem sikerült felépíteni. A kulturális élet szervezésében a látványszerűség máig fontosabb, mint a szakmai alapon szervezett maradandó termékek létrehozása. Az 1900-as évek kezdetén a szellemi élet igen fontos impulzusait adó sajtó egy-egy újságíró-garnitúrája csak rövid időre tudott konszolidálódni, a progresszív kulturális kezdeményezések is igen gyorsan felszívódtak a rohamos fejlődésen átesett budapesti szcénában, amely a város geopolitikai helyzetének és a gyorsan kiépülő kö-töttpályás közlekedésnek egyenes következménye volt. Az 1908-as *Holnap* antológia szereplői közül már csak hárman éltek Váradon a kiadás évében, és a Sonnenfeld Nyomda által a pesti Singer és Wolfner bizományában megjelentetett kötetet gyorsan el is homályosította a városban az azonos évben indult *Nyugat*. Nagyvárad nyomdaipara technikailag és művészetileg a történeti Magyarországon az egyik legfejlettebb volt ugyan, de nem jelent meg itt helyi szerkesztésű kulturális folyóirat (még ha a *Nagyvárad* és a *Nagyváradai Napló* vagy a *Szabadság* kulturális írásai részben el is tudták látni a kérdéses feladatot). *Tipográfia régtől fogva. A nagyváradai nyomdászat 450 éves története*. Szerk. BOKA László, EMŐDI András, Bp., OSZK, Argumentum, 2016. Igazán furcsán hat, hogy a város egyetlen olyan kiadványa, amelyet tartósan kulturális tartalmaknak tartottak fenn, az a Iosif Vulcan által még a kiegészés előtt (1865-ben) Pesten alapított, és 1880 tavaszán Budapestről tudatos döntéssel Nagyváradra települt, román nyelvű *Familia*. *Foia enciclopedică și beletristică cu ilustrațiuni (Képes közismereti és szépirodalmi lapok)*, majd *Foia beletristică și socială (Szépirodalmi és társadalmi lapok)* volt. A *Familia* szándékai szerint abból is inspirációt kapott, hogy a magyar állam területén élő románok kulturális életét bekapcsolja az összromán és a nemzetközi vérkeringésbe, amelynek legfontosabb eszközeként a szépirodalomra, a nyelv-

és történettudományra, illetve művészettörténetre, valamint a komolyzenére hivatkozott, miközben a helyi kultúrét klerikális, polgári és az idő előrehaladtával népi-identitáspolitikai elemeit is igyekezett csokorba gyűjteni. Ez a lap is megszűnt az idősödő Iosif Vulcan közélettől való visszavonulásával 1906. december 31-én.

 - 6 Lásd főleg FLEISZ János: *Nagyvárad gazdasága 1900–1950. Nagyvárad gazdasági fejlődésének szakaszai és sajátosságai a 20. század első felében*. Nagyvárad: Varadinum Script, 2022. Különösképpen a bank-szektorról írott fejezetek.
 - 7 Lásd ehhez PAȘCA, Mircea: *Arhitectul Anton Szallerbeck. Stil național românesc. Școli greco-catolice în Oradea și Beiuș*. [Szallerbeck Antal és a román nemzeti stílus. Katolikus iskolák Nagyváradon és Belényesen] Nagyvárad, Primus, 2011
 - 8 *Szabadság*. Politikai Napilap. A Bihar megyei és nagyváradai Szabadelvű Párt közlönye, 1900. augusztus 2.: „Hausmann” [sic!] Alajos 1900. július 31-i véleménye az új nagyváradai városháza alaprajzi kiosztásáról, illetve arról, hogy a főtér felé néző homlokzathoz a Körös-parti oldal-szárny derékszögben kapcsolódjon, és így a folyómeder által kijelölt utca nyomvonalával bezárt háromszögben egy előkert is kialakítható. Ugyancsak Hauszmann Alajos javaslata volt, hogy az óra- és tűzoltó-tornyot a városi rendőrszék helyével együtt vonják hátra, és az egyenes oldalhomlokzat síkjából fordítsák vissza a Szent László tér felé.
 - 9 A Breider Ármin-féle házról történt, tizenhárom halálos áldozattal járó baleset nyomán kibontakozott krimiről hosszan írt a *Nagyváradai Napló* (1907. július 5.; 1908. január 9.; 1908. január 31.; 1908. szeptember 3.), majd az újraépítés után 1909-től folyamatosan a „buda-pesti műépítésszek” közreműködésének tényével mint pozitív sajátosság-gal hirdették a bérleményeket (1909. január 13.). A vidéki építési morál problémáin a műegyetemisták szatirikus lapja, a *Megfagyott Muzsik* is élcelődött: „Mi a vasbeton? Beton, amelyben vasbetétek vannak, hacsak ki nem felejtik azokat, mint Nagyváradon vagy Maros-Vásárhelyt [sic!] szokás. (Akkor t.i. bedűlnék).” *Megfagyott Muzsik*. A *Budapesti Műszaki Egyetem építész karán tanuló hallgatóinak periodikája*, 1908, 12. sz.
 - 10 Az idősebb Rimanóczy helyi szinten elsősorban sikeres tervező és kivitelező, de országos szinten is jelentékeny kivitelező volt. Ennek jó példája az Uránia palota felépítése Schmal Henrik tervei szerint. Lásd ehhez újabban RIMANÓCZY Jenő – FERKAI András: *A Rimanóczy építészdinasztia története. I. rész: A nagyváradai ág = Építés – Építészettudomány*, 2017, 3–4. sz., 249–270.
 - 11 Hauszmann Alajos már idézett szakvéleményében szintén tudatosan javasolta, hogy az új Városháza tornyát a főhomlokzatról vonják vissza. Ennek nyilvánvaló célja volt, hogy a Szent László-plébániatemplom és a városi előjárók új székhelyének tornyai hatásukban ne oltsák ki egymást.
 - 12 KÉMENES Mónika: *A nagyváradai római katolikus püspökök 18. századi régi rezidenciája = Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiség-tárából*. Szerk. PÓSTA Béla, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015, 121–151.
 - 13 *Familia*, 1903. május, 18–31., 239.
 - 14 A pozsonyi születésű Szallerbeck a Felső Építő Ipariskola 1905-ös elvégzése után került Temesvárra majd Bukarestbe, hogy végül a már román adminisztráció alá eső Bihar megyében a görögkatolikus egyház tulajdonképpeni udvari építészévé váljon a két világháború között. Nagy valószínűséggel Bukarestben ismerkedett meg az újjomán nemzeti romantikus stílus elemeivel, amelynek egyik legautentikusabb bihari tolmácsolójává vált.
 - 15 Ugyancsak Szallerbeck tervei szerint kapott az egykori kapucinus kápolna egy közeli, orsó alakú téren (Kápolna tér, ma: Piața Rahovei) szintén újjomán jellegűt.
 - 16 BUNYITAY Vince: *A mai Nagyvárad megalapítása. Székfoglaló = Értekezések a történeti tudományok köréből* [Az MTA II. osztályának székfoglalói]. 12. kötet. Szerk. PESTHY Frigyes, Bp., MTA, 1898 (1895), 1.

- 17 SAS Ede: *Szent László emlékszóbra Nagyváradon = Ország-Világ*, 1993, 37. sz., 595.
- 18 BIRÓ József: *Nagyvárad barok [sic!] és neoklasszikus művészeti emlékei*. Bp., Centrum, 1932, 16.
- 19 Uo., 9. CHIFOR, Agata: *Oradea barocă*. Nagyvárad, Muzeul Țării Crișurilor – Arca, 2006
- 20 CHIFOR, Agata: *Oradea barocă*. Nagyvárad, Muzeul Țării Crișurilor – Arca, 2006, 231.
- 21 Vö. különösen PAȘCA: i. m. (2010). Spiegel Frigyes nagyváradai korszakáról egyértelműen ez az egyetlen összefüggő elemzés. Az építész működése azért igen sajátos, mert egyike azoknak, akik nemcsak rendszeresen írtak is építészeti elveikről, hanem sajátosan gondolkodtak a modern építés, népiesség és a neoklasszikus stílusok viszonyáról. Spiegel sikertelen nagyváradai műcsarnoktervezetéről lásd még ZUH: i. m. (2020).
- 22 Az 1901. évi október hó 24-re hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója. Ötödik kötet. Hiteles kiadás. Bp., Athenaeum, 1902. Az 1902. április 17-i, csütörtöki ülésének leirata. A Nessi Pál interpellációjára adott válaszában Wlassics egyértelmű dolgokat mond, ellenben eltáncsolná az olvasókat attól, hogy ennek közvetlen következményeként lássák azokat a felhangokat, amelyekkel a nemzeti építészeti szecessziós formáját illették az első világháborút követő években.
- 23 LYKA Károly: *Szecessziós stílus – Magyar stílus = Művészet*, 1902, 164–180.; LECHNER Ödön: *A magyar formanyelv nem volt, hanem lesz* (1906) = LECHNER Ödön írásai. Szerk. SÜMEGI György, Bp., Corvina, 62–76. Lyka Károly cikke több, jól elkülöníthető érveléssel szolgál, amely a Wlassics felszólalása kapcsán támadt helyzetben próbált rendet rakni. Az egyik gondolata az, hogy a modern vagy az új (tehát: újító) és a szecessziós stílus tulajdonképpen ugyanaz, mert nincs olyan modernizációra törekvő művész, aki valamilyen szinten ne akart volna az aktuálisan legterméketlenebb („amelyek már nem képesek a fejlődésre”, 165.) hagyományokkal szembehelyezkedni, vagyis olyan dolgokkal, amelyek az adott formában nem vezetnek tovább eredményekre. A további, termékeny folytatás gondolata jól megfelel a kor tudományosságigényének is, vagyis annak, hogy a tudományos ambíciókkal (vagy ehhez hasonlókkal) fellépő diskurzus célja, hogy olyan eredményt mutasson fel, amely abban a formában még eddig nem volt ismert.
- 24 Vö. *Megfagyott zene [Beszámoló Jakab Dezsőnek a nagyváradai város-házán tartott nyilvános előadásáról]* = *Nagyváradai Napló*, 1908. február 19., 4.
- 25 Ezt a sajátosságot Várad esetében nem lehet eléggé hangsúlyozni. Komor Marcell és Jakab Dezső Sas-palotájának Kossuth utcai homlokzata egyértelműen egy közepizalitos barokk kastély sziluettjét idézi meg. Jakab előadásának tükrében ez az építészeti utalás egyáltalán nem meglepetés.
- 26 „A brutális módon felnagyított és »átstilizált« motívumok, az azóta piszkossá vedlett vakolatból értelmetlenül vannak a ház falára ragasztva. Gocar [sic! – Josef Gočárról van szó – Z. D.] ma letagadja ezt a tényleg csúf házat, amely úgy indult el, hogy úttörője legyen nemzeti építészeti tükrenek.” VÁGÓ József: *Városokon keresztül*. Bp., Biró Miklós, 1930, 15.
- 27 Lásd ehhez a kifejezéshez TEODOROVICI, Dan: *George Matei Cantacuzino. Modernismul hibrid*. București, Simetria, 2016
- 28 ODOBESCU, Alexandru: *A művészetek jövője Romániában (1851) = Uő: Pszeudokünetikosz*. Ford. M. FINTA Edit, Kolozsvár, Dacia, 1984, 24–42. 39. Különösen fontos, hogy már Odobescu számára is a fejlett technika és a nemzeti identitást sugalló jelentéses külső „öltözet” harmonikusan egészítették ki egymást.
- 29 STEWART, John: *Nordic Classicism. Scandinavian Architecture 1910–1930*. London, New York, Bloomsbury, 2018, 10.
- 30 Uo., 13.
- 31 Ilyen volt Octav Doicescu úgynevezett *Román háza* a Flushing Meadows-i Corona Parkban, 1939–40-ben.
- 32 Az úgynevezett mediterrán pitoreszk stílusban fogant épület négy darabja épült meg Désen, Segesváron, Azugán (a Prahova völgyében) és Ismailon (a két, ma Ukrajnához tartozó egykori moldvai tengerparti megye egyikében). POPESCU, Dragoș: *Pitoresc mediteranean in arhitectura Bucureștiului interbelic*. Bukarest, Igloo, 2022
- 33 VÁGÓ: i. m. (1930), 40–45.
- 34 Vö. BIRÓ: i. m. (1932), 76.
- 35 A katalán származású, majd Bukarest főépítészeként is tevékenykedő Xavier Villacrosse által 1846-ban tervezett, 1852-re felépült Román Nemzeti Színház épülete jellegzetes példája volt a neoklasszikus építésnek a XIX. század közepén. Különös jelentősége volt annak, hogy a román kultúrában máig központi szerepet betöltő színjátszás mintegy száz évig legfontosabb épülete neoklasszikus arculatot kapott. Még közel fél évszázadot kellett várni addig, ameddig a román nemzeti stílustörékvések végérvényesen más irányt vettek. Az 1944-ben bombatalálat által megrongált, majd később elbontott épület közepizalitját-portikusát a 2010-es évek elején rekonstruálták.
- 36 A G. M. Cantacuzino tervei szerint épített ikerpalotákat, teljesen rendhagyó módon, 1957 és 1960 között fejezték be.
- 37 A Nép Háza (románul: Casa Poporului) megnevezést a szocialista rendszer használta az egyébként az eredeti tervezet szerint is több közéleti funkcióknak helyet biztosító, gigantikus építmény jelölésére. Az erőfeszítések dacára ez a megnevezés ma is széles körben használatos.
- 38 Vö. ZAHARIADE, Ana Maria – MOLDOVAN Horia 2020. *Avatars of the Classical Tradition in Romanian Architecture = The Routledge Handbook of the Reception of Classical Architecture*. Eds. TEMPLE Nicholas et al., London, Routledge, 2020, 302–316., 307–315. Bukarest kiterjedt belvárosának a látványos 1930-as évekbeli fejlődés ellenére is megmaradt kertvárosiassága és vidékiessége gyakran mutatott fel neoklasszikus építészeti elemeket.
- 39 BIRÓ: i. m. (1932), 89.
- 40 „Persze az idők viszonyosságai, Pest városának előre nem látott, nem várt rohamos ütemű fejlődése e palotáknak igen nagy részét elpusztították. Az itt tárgyalandó tizenöt ház közül alig hat áll.” BIERBAUER Virgil: *Polláck Mihály, a régi pesti paloták építőmestere = Magyar Művészet*, 1925, 534–546., 534.
- 41 BORBÍRÓ [BIERBAUER] Virgil: *A magyar klasszicizmus építészete*. Bp., Hungária, 1948, 6.
- 42 Uo., 8.
- 43 Uo., 13–105.
- 44 Lásd Lukács György 1951. április 24-i felszólalásában tett megjegyzését a magyar klasszicizmus pozitív örökségével kapcsolatban. MAJOR Máté: *Egyetlen vitám Lukács Györggyel – az építészetéről = Valóság*, 1981, 3. sz., 37–41., 39.
- 45 Farkasdy Zoltán vagy Pintér Béla néhány 1950-es évekbeli épülete éppen XIX. század eleji emberi léptéke miatt tartalmazott „regionalista elemeket” az elemzők szerint. Lásd ehhez MORAVÁNSZKY Ákos: *Lehet-e építészeti tendenciáról beszélni? = Magyar Építőművészet*, 1984, 1. sz., 13–33., 29.
- 46 BORBÍRÓ: i. m. (1948), 11.
- 47 Vö. ZAKARIÁS G. Sándor: *Magyarország művészeti emlékei* 3. Bp., Képzőművészeti Alap, 1961, 6.
- 48 Vö. KOLLIN Ferenc: *Grüsse aus dem alten Budapest*. Bp., Corvina, 1988 (1984). A kötet több nyelven is napvilágot látott.

Városépítészet a klasszicizálás és a modernitás irányzatai közt

A dél-budai Szentimreváros kialakulása

A századelő városépítésze tervezéstörténeti szempontból a pluralizmus idősza. A korszakban egyszerre volt jelen a klasszikus városépítészeti hagyomány és a kertvárosi törekvések, miközben már érzékelt a modernizáció eszméjének hatásait is. A nemzetközi tendenciák a korszak nagyvárosaiban, így Budapest korabeli fejletéseiben is tükröződtek. Dél-Buda épp ebben az időszakban épült ki a Duna-part menti mocsaras terület feltöltésével, a terület mesterséges kialakításából adódóan szinte városépítés-történeti előzmények és korábbi beépítési rétegek nélkül. Ebben a helyzetben a korabeli városépítészeti hatások tisztán érvényesülhettek. A beépítés során északról dél felé több ütemben alakult ki a városrész a II. világháborúig, az egyes fázisok a beépítési minták evolúcióját is megmutatják.

A vizsgálat során a korszak átalakuló beépítési mintáit tekintjük át, és arra keressük a választ, hogyan kom-

binálódott a történeti jelleg és a modernitás. Az elemzés során több léptékben, a városi struktúra, a beépítési mintázatok és az építészeti formálás felől elemezzük a tervezéstörténetet. A tanulmány forrásaként a helytörténeti források, illetve a városrész építéstörténetét feldolgozó korábbi publikációk szolgálnak. A városrész fejlődésében kezdettől fogva fontos szerepet játszott a Műegyetem. Az Urbanisztika Tanszék már a jogelőd 1929-es alapításától kezdve kiemelt figyelemmel tekintett az intézményt körbevevő terület fejlődésére, és ez a megkülönböztetett figyelem az oktatásban és a kutatásban a mai napig megmaradt. A városrész történetét az egyetemi oktatásban a környező beépítési mintákat a helyszínen bemutató, nagy hagyománnyal rendelkező sétákon ismertetjük meg a hallgatókkal. Épp ezért fontos forrást jelentett az Urbanisztika Tanszék történetét, tudásközösségét feldolgozó intézménytörténeti könyv és a városrészrel foglalkozó

Kilátás
a Gellérthegy
dél felé.
Előtérben
a Gellért
Gyógyfürdő és
a Műegyetem,
távolabb
a Lágymányosi-tó
és a Déli összekötő
vasúti híd, 1926
Fotó: TEHTUBE
© fortepan



korábbi kutatások is.¹ A helytörténeti vizsgálatok eredményeit a korszak hazai és nemzetközi városépítészeti történeti feldolgozásai kontextualizálják. A tanulmánnyal a célom a nemzetközi városépítészeti eszmétörténeti tendenciáinak és a lokális városfejlődés mintázatainak összehasonlító vizsgálata. Arra keresem a választ, hogy az épületléptékű értékeléseken túl milyen tágabb léptékszinteken mutatható ki egy korszak eszmétörténetének hatásmechanizmusa.

A történeti városrész elemzésének tágabb perspektívájához érdemes megismernünk a történeti települési táj fogalmát. A fogalom az UNESCO 2011-es bécsi memorandumában jelent meg, hazai adaptációját Sonkoly Gábor történész alakította ki, a városépítészeti értelmezésére pedig először Meggyesi Tamás tett kísérletet,² majd további városépítészeti kutatásokban is megjelent a fogalom.³ A történeti városi táj (Historic Urban Landscape) koncepciója a korábban elsősorban az épületeket előtérbe helyező műemlékvédelmi szemléletet szerette volna tágabb összefüggésbe helyezni.⁴ A történeti települési táj fogalom ugyanis nemcsak az egyes épületekben rejlő, hanem a városszövetben megmutatkozó történeti értékekre is rámutat. Az egyes helyett a többesre, az egyéni építészeti karakter helyett a közösségre helyezi a hangsúlyt. A tájfogalom beemelésével pedig lehetővé válik a homlokzatok nézetéből megszerkesztett városképen túl a látvány komplex észlelésének az értelmezése is. Épp ezért a történeti települési táj fogalmában nemcsak az örökség védelme, hanem az örökség kezelése, az örökségmenedzsment is meghatározó. A tájfogalom lehetővé teszi a város eltérő nézőpontjainak, perspektíváinak az integrálását. Ebből adódóan pedig a hivatalos intézményi narratívákon túl felértékelődnek a helyi közösségek történetei, értelmezései, amelyek új dimenziókat nyithatnak meg az örökségvédelemben. Ez a perspektíva számunkra azért is érdekes, mert, ahogy látni fogjuk, Szentimreváros kialakulásában és jelenkori fejlődésében is kiemelt a sajátos lokális társadalom jelentősége.

A történeti települési táj az eltérő építési rétegek közt is kontinuitást teremt. A városi szövetet a történeti kontextusból kimozdítva a jelen városfejlődési dinamikáján keresztül szemléli, ami lehetővé teszi, hogy az építési rétegeket a kortárs tendenciákkal együttesen értelmezzük. Ez egy olyan városrész esetében, amelynek kialakulása

is egy plurális időszakra tehető, és a jelen fejlődésében is meghatározók a kortárs irányzatok, különösen fontos. A vizsgálatunk elsősorban a városrész kialakulásának folyamatára, történeti rétegeire összpontosít, ugyanakkor épp ez a történeti rétegzettség adhatja a jelenkori városmegújítási kísérletek alapját is. Érdemes először megismernünk azokat a korabeli irányzatokat, amelyek a XIX. század második felében, majd a XX. század elején hatással voltak a városrész kialakulására.

Budapest XIX. századi városfejlődésén legerőteljesebben az európai városépítészeti klasszikus hagyományának hatásait fedezhetjük fel.⁵ A gyűrűs és sugaras szerkesztés a korabeli európai nagyvárosok fejlesztési modelljeinek ötvözéséből alakult ki. A sugárutak Georges Eugène Haussmann Párizs-víziójából, a körgyűrű a bécsi városfal helyén kialakuló Ring példájából eredeztethető. Ezek a reprezentatív városformák a historizáló városépítészeti alapotívumaivá váltak. Alternatív modellként Ildefonso Cerda hálós Barcelona-tervét említhetjük. A város fejlesztésére ugyanis nem a társadalom hierarchikus berendezkedését és szegregációját elősegítő centralizált elrendezést, hanem egy kiegyensúlyozott csomópontokból álló hálózatos tervet fektetett le. Mindez új perspektívát nyitott az urbanisztikában, és előkészítette a későbbi modern városépítészetet is. A századfordulóra egyre inkább jelentkeztek a városiasodás problémái. Megjelentek azok a mozgalmak, amelyek a nagyvárosok alternatíváját a természeti és a városi környezet ötvözésében keresték. Ezek közül az irányzatok közül kiemelkedik az angol várostervező, Ebenezer Howard kertvárosmozgalma. Az 1898-ban kiadott *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* című könyvével indította útjára az új kertvárosi életformát. A városrészeket zöldfelületekbe integrálva, alacsony intenzitású beépítéssel tervezte meg, ahol a lakosok számára a természetközeli vidék és a városi szolgáltatások egyaránt elérhetővé váltak. Ezek a tendenciák már a modern városépítészeti előfutárai voltak. A XX. század első felében kibontakozó Modern Mozgalom nemcsak az építészettel, de a városi léptékkel is kiemelten foglalkozott. A funkcionális város eszméjében az eltérő használatokat megkülönböztetve, tiszta övezetekre bontotta fel a település terét. Az analitikus szerkesztés a historizáló városépítészeti reprezentatív formáival szemben a beépítések funkcionális szempontjait helyezte előtérbe: a benapozást, a közleke-

¹ PÁLFY Sándor: *Egy tanszék 80 éve. A BME Urbanisztika Tanszékének története (1929–2009)*. Bp., Terc, 2009

² MEGGYESI Tamás: *A történeti települési táj / The Historic Urban Landscape = 4D Tájépítészeti és Kertművészeti Folyóirat / Journal of Landscape Architecture and Garden Art*, 2011, 20–26.

³ ALFÖLDI György – BENKŐ Melinda – SONKOLY Gábor: *Managing Urban Heterogeneity. A Budapest Case Study of Historical Urban Land-*

scape = Reshaping Urban Conservation. The Historic Urban Landscape Approach in Action. Eds. PEREIRA RODERS, Ana, BANDARIN, Francesco, Singapore, Springer, 2019, 149–166.

⁴ SONKOLY Gábor: *Historical Urban Landscape*. New York, Palgrave Macmillan, 2009

⁵ A korszak városépítészeti eszmétörténetéhez és irányzataihoz lásd MEGGYESI Tamás: *A városépítés útjai és tévtíjai*. Bp., Műszaki, 1985



A mai Szentimréváros a Gellérthegyről, 2023
Fotó: Wettstein Domonkos

dést és a zöld környezethez való hozzáférést. Mindez szorosán összefonódott a korszakban kibontakozó technológiai forradalommal és az életforma modernizációjával. Ugyanakkor egyik tendencia sem vált kizárólagossá, a századelő időszakában a historizáló városépítészet és az új tendenciák egy időben, egymást áthatva voltak jelen.

Bár Budapest belső kerületeinek kialakulásában elsősorban a XIX. századot uraló történeti városépítészet esz-köztárát ismerhetjük fel, az új városrészek, különösen Dél-Buda kialakulásában már az új tendenciák hatása vált dominánssá. Ez az időszak a városépítészet szakmatörténetében is meghatározó. Ekkor kezd mind a nemzetközi, mind a hazai gyakorlatban egyre inkább önálló diszciplínává válni. Ezt a folyamatot jelzi, hogy a Műegyetemen is ebben az időszakban, 1929-ben jön létre az önálló Városépítési Tanszék (a mai Urbanisztika Tanszék jogelődje) Warga László vezetésével. Mindez azonban nemcsak szakmatörténeti szempontból jelentős. A Műegyetem és Warga László Szentimréváros fejlődésében is fontos szerepet játszott.

Dél-Buda városfejlődésének történeti előzményei

A városszerkezeti tervek megismerése előtt érdemes áttekintnünk azokat a tényezőket, amelyek a terület fejlődését meghatározták.⁶ Kelenföld-Lágymányos (későbbi nevén Szentimréváros) városépítészet-történeti szempontból nagyon gyorsan, mindössze harmincöt-negyven év alatt jött létre. Geográfiai szempontból a városrész egy kelet felé megnyíló katlan, mivel északon és nyugaton a Gellért-hegy, a Sas-hegy és a budaörsi hegyek határolják. A Gellért-hegy hőforrásokban gazdag, ami a történelem folyamán kedvezett a fürdőkultúra kialakulásának. A hegy lábánál hagyományos tevékenység volt az agyagtégla-égetés. A mai Fehérvári út és Budafoki út környéke a XIX. században is még mocsaras, vízjárta terület volt. Ezzel szemben a Gellért-hegy megfelelő tájolásából adódóan déli lejtőin kedvezett a szőlő- és gyümölcsstermesztésnek. A környék utcanevei ma is árulkodók: Somlói, Villányi, Ménesi, Badacsonyi utca. Nem véletlenül települt át Pestről az Entz Ferenc alapította Haszonkertészeket

⁶ A helytörténethez forrásként szolgált: A XI. kerület építészeti emlékei. II. rész. XI. kerületi füzetek 5. Szerk. HORVÁTH Edina, Bp., Etele Helytörténeti Kör, 1999; SEIDL Ambrus: A Szent Imre város története

és szellemiségének kialakulása. Szentimréváros története 2. Bp., Szentimrévárosi Egyesület, 1993

Képző Gyakorlati Tanintézet 1859-ben, amely innentől kezdve Kertész- és Vincellériskola néven működött. Ennek keretében alakították ki azt a kertet, amely Budai Arborétum néven ismert. Az intézmény többször átalakult, ma a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem részeként működik. A campuson folyik ma a tájépítész- és településmérnök-képzés. Mindez jól mutatja, hogy a terület fejlődésében a Műegyetem mellett egy másik szakmai műhely is meghatározóvá vált.

A városrész fejlődésének a vízpartrendezés, majd a vasúthálózat kiépülése adott lendületet. Az 1870-ben elfogadott X. törvénycikk rendelkezett a Fővárosi Közmunkák Tanácsa megszervezéséről és a Duna fővárosi szakaszának rendezéséről. A munkálatokat a Gellérthegy és a Lágymányos oldalán már a törvény elfogadását követően megkezdtek. Az építkezés kettős célt szolgált, egyrészt az állandó árvízveszély elhárítását, másrészt a város fejlődéséhez új építési területeket szerettek volna nyerni. A Duna menti gát kiépítésével azonban egy tó alakult ki a töltés mögött, ezt hívták a későbbiekben Lágymányosi-tónak, amelyet egészen a háború utáni évekig több ütemben töltöttek fel. Ezzel közel egy időben épült ki a vasúthálózat is a dél-budai területen. A Déli Vasút 1861-ben adta át az Adriát és a Balatont a fővárossal összekötő új vasútvonalat. A vasút városfejlesztő szerepét tovább erősítette a déli összekötő vasúti híd elkészülte és 1876-ban az Új Buda (mai Kelenföld) vasútállomás átadása. 1900-ban épült ki a Gellért tér és Budafokegyetem között a HÉV-forgalom, ami tovább növelte a városrész vitalitását. 1901-ben készítette el a Fővárosi Közmunkák Tanácsa a Gellérthegy parkosítási tervét.

A víz- és vasútépítés mérnöki munkálatai azonban közvetett módon egy új mérnöki intézmény számára is teret nyitottak. A Fővárosi Közmunkák Tanácsa 1899-ben döntött a Műszaki Egyetem budai oldalra történő áthelyezéséről. A központi épületet 1902 és 1909 között tervezte a műegyetem építész tanára, Hauszmann Alajos, és ezzel egy időben a rakpartot is kiépítették az egyetem előtt. Az intézmény átköltöztetése nem csak építészeti szempontból határozta meg a városrész jövőképét. Az egyetem kollégiumok létrehozását inspirálta, 1910-ben létrejött a Szent Imre Kollégium, 1911-ben az Eötvös Kollégiumot is átköltöztették a Gellérthegy oldalába, miközben az oktatói kar révén egy új társadalmi réteg telepedett le a környéken. Mindez sajátos szellemi közeget alakított ki a területben, az értelmiség társadalmi életét erősítette a szerzetesrendek megtelepedése és iskola építése is.

Közigazgatási szempontból a terület fokozatosan önállósodott. 1873-ban még az I. kerület része volt a Várne-

gyed, Krisztinaváros mellett. A városrész a vasúthálózat kiépülése és a vízpartrendezés eredményeként a századfordulón gyors fejlődésnek indult. 1934-ben a korábbi nagy kiterjedésű kerületet felosztották, ekkor jött létre a XI. kerület és a XII. kerület. Előbbi a Szentimreváros, utóbbi a Mátyás király város nevet kapta. A háború után Budapest népessége jelentős növekedésnek indult a vidéki lakosság beáramlásával. Az 1949-ben kialakított új közigazgatási rendszerben huszonnégy új kerület jött létre, a XI. kerület pedig Lágymányos, Kelenföld és Albertfalva egyesítésével új lehatárolást kapott.

Városrendezési tervek

Az eszmetörténeti irányzatok hatását a települési táj eltérő léptékszintjein vizsgáljuk, először a városszerkezeti tervek koncepcióin, majd ezt követően a város beépítési mintázatain, végül az épületek formai kialakításán keresztül. Kelenföld városszerkezeti koncepcióinak tervezéstörténeti jelentőségét az adja, hogy Budapest egyetlen olyan kerülete, amely spontán fejlődés helyett tervezett elrendezés szerint alakult ki.⁷ Az első elképzelések már 1868-ban megfogalmazódtak, a főpolgármesteri hivatal megbízásából Varásdy Lipót főmérnök egy utcahálózati tervet készített. A terv hálós struktúrát vetített a területre. Ezt az alaphálót további tervváltozatokban fejlesztették. A fennmaradt alternatívák közül a C jelű terven az utcahálózatban egy körgyűrű jelent meg, a tengelykeresztben a fő útvonalakat kiszélesítették, a metszéspontokban pedig teresedések alakultak ki. Megjelenik a lóvasút körjáratának a nyomvonala is a Gellért tértől a Kelenföld vasútállomás és a Kopaszi-gátnál megjelölt kikötőt érintve. A tervváltozatot Spolarich Lajos szignózta 1871-es dátummal.

Egy másik szerkesztést mutat a D jelű tervváltozat, amely Adolf von Tóth aláírással, azonban dátum nélkül ismert. A tervező a Varásdy által kidolgozott utcahálózat szerkesztését elvetette, és helyette egy centrális pókháló struktúrát alakított ki az előző tervhez hasonló helyzetben felvett középponttal. Mindez szerveesebb rendszerben egységesíti a hálós rasztert és a centrális elrendezést. A hálózatban meghatározók a széles sugárutak, egyes csomópontokban pedig teresedések tűnnek fel. A terven nagyvonalú parkosítás és összefüggő zöldfelületi rendszer látható. A beépítések elsősorban szabadon álló házak mintázatát mutatják. Az intenzív zöldfelületi rendszerbe ágyazott szabadon álló beépítéssel egy korai kertvárosi vízió jelenik meg.

⁷ A városszerkezeti és szabályozási tervek történetének forrása GERLE János: *A kerület építésze a századfordulón = A XI. kerület építészeti emlékei. i. m. (1999), 13–18.*

Ez a gondolat elébe ment az európai tendenciáknak, hisz Ebenezer Howard csak jóval később, a századfordulón publikálta kertváros-koncepcióját. Ugyanakkor a tervekben közös motívumként megjelenő centrális-hálós elrendezés egyszerre utalt a történeti városépítészet motívumaira, a központra és a védelemre, miközben a kiterjesztett háló a terület kiegyensúlyozott belakását szolgálta. A tervek már nem a bécsi és párizsi modellből egyesített gyűrűs-sugaras rendszert követték, hanem egy újszerű, kora modern hálós rendszert. Ennek előképét a Cerdà-féle Barcelona-tervben fedezhetjük fel. Kérdés persze, tudatos átvételről van-e szó vagy inkább ösztönös innovatív elképzelésről.

Végül 1876-ban fogadták el a szabályozási terv hivatalos változatát. Ez a verzió a korábbi tervváltozatok motívumaiból állt össze. Alkalmazta a korábban Varásdy Lipót által kidolgozott hálózatos szerkesztést, és egyes helyzetekben átvette a parkosítás gondolatát is. A teresedéseknek pedig, amelyek a korábbi változatokban is rendre megjelentek, karakteres íves térfalakat alakított ki. A tervet később többször átdolgozták, így nem valósulhatott meg tisztán az eredeti koncepció. Egyes szerkezeti elemei ugyanakkor ma is jellemzik a városrész szerkezetét. Ilyen karakteres elemnek tekinthetők a sugárutak (Bartók Béla út, Karolina út, Bocskai út, Október huszonharmadika út, Irinyi József utca, Karinthy Frigyes út), valamint a csomópontokban kialakított íves térfalú teresedések (például Móricz Zsigmond körtér, Kosztolányi Dezső tér). A város szerkezetében tehát eltérő tendenciák ötvöződtek: a historizmusból átöröklött tágas városi térsorok a reprezentáció helyett a város funkcionális működését szolgálták, miközben a tengelyekre ráfűződő kiegyensúlyozott hálós struktúra a modernitás felé való nyitásként jelenik meg.

A beépítési mintázatok és a városszövet kialakulása

A terület részletes szabályozási terveinek elkészítése és a beépítés kialakítása már a XX. század első felében valósult meg, és Warga László nevéhez köthető.⁸ Warga több szálon is kötődött a negyedhez. Az egyetemi képzést a Duna-parton álló Műegyetem épületében végezte el, majd sok más műszaki értelmiségihez hasonlóan itt is épített házat a Gellérthegyen. A városrész rendezési tervének kidolgozásában is részt vett, majd az egyetemen a Városépítés Tanszék megszervezésében és irányításában is szerepet kapott.

Warga László 1910-től a Főváros Városrendezési Alosztályán számos rendezési tervet készített, elsősorban olyan területekre, amelyek a közlekedés szempontjából

is kiemelt jelentőségűek voltak. 1913-ban készítette el Kelenföld rendezési tervét. A munkája során a közlekedés és a városszerkezet kapcsolata foglalkoztatta, ami már egyfajta kora modern szemléletre utal. A rendezési tervben a korábban már ismertetett hálós rendszert alkalmazta, a csomópontokban karakteres kör alakú térformákkal jelölte ki az alközpontokat. A Duna-parton a világkiállítás céljára egy barokkos, reprezentatív térsort alakított ki. Érdekesség, hogy a rendszerváltást követően szintén ezt a területet jelölték ki az expo számára, a posztmodern térbeli szerkesztés pedig szintén a historikus városépítészet klasszikus formáiból merített inspirációt. Bár Warga szemléletében a historikus építészethez kötődött, és reprezentatív városépítészeti gesztusokat is megfogalmazott, mégis erőteljesen hatottak rá az új évszázad modernizációt előtérbe helyező városszemléi. Nagy hangsúlyt helyezett a funkcionális városszervezésre, a közlekedési hálózatok, a korszerű beépítési formák kialakítására. Megoldásai külföldi kiállításokon is megjelentek, amelyekkel nemzetközi elismerést is szerzett. Ugyanakkor Warga tervei még nem tekinthetők modern városépítészeti terveknek, későbbi megoldásai is távolságot tartottak a kibontakozó modern építészettől, miközben egyre inkább hatott rá a modernitás racionális, funkcionalista szemlélete.

Jelentős szerepet vállalt az európai tendenciákban megjelenő, korszerű beépítési formák meghonosításában. Míg Pálóczy Antal városrendező az angolos sorház beépítési mintázatot kívánta itthon elterjeszteni, Warga terveiben elsőként alkalmazta a csatlakozó udvaros, keretszerű beépítést. Az új beépítési forma felülírta a korábbi szabályozásban rögzített, körülépített udvaros elrendezést. Míg a pesti oldalon a hagyományos tipológiát követő bérházak mindegyike egy saját, kis méretű belső udvar köré szerveződött, amely a benapozás lehetőségét jelentősen beszűkítette, addig az új modell már a hátsó szárnyak elhagyásával számolt, és a tömbön belül egyetlen, nagy udvar köré szervezték az épületeket. Az egyes telkeken csak az utcafrontot építették be, a körfolyosós elrendezést a fogatolt lépcsőházak zárt rendszere váltotta fel. A Szentimreváros kiépülésénél épp ezt az átalakulást figyelhetjük meg. A belső, Gellért tér felé eső területeken még több, hagyományosan körülépített udvaros elrendezést láthatunk, de ahogy haladunk dél felé, a beépítési formák átalakulnak. Megjelennek az úgynevezett francia-udvaros megoldások, ahol a kedvezőbb benapozás érdekében az utcai homlokzatok egyes szakaszait visszahúzták, hogy nagyobb felületeken több ablakot nyithassanak a nap felé. Több helyen az egész tömböt keresztülvágta egy belső utcával a kedvezőbb benapozás érdekében.

⁸ Warga László munkásságának forrásához lásd PÁLFY: *i. m.* (2009).

Máshol tekervényes, lendületes homlokzati elrendezés alakult ki a felületnövelés érdekében. A korszak art déco építészetére jellemző dinamikus formák nemcsak az építészeti részletekben, hanem az épület egészét áthatva a tömegelrendezésben is megmutakoztak. Tovább haladva dél felé az újabb, két háború közti beépítések esetében már a Wargha-féle rendezési tervben propagált tágas, csatlakozó udvaros elrendezésekkel találkozhatunk. Ezzel a folyamattal egy időben a Gellérthegy oldalát is kezdték egyre sűrűbben beépíteni. A hagyományos polgári villa-építészet mellett megjelentek a társasházakhoz hasonló, több lakóegységből álló társasvillák is. Mindez egy társadalmi átalakulással párhuzamosan zajlott. Az új városrészben ugyanis elsősorban az egyetem vonzáskörzetében megtelepedő értelmiségiek vásároltak lakást. Ez a polgári réteg már egy önállóbb, komfortosabb elrendezést igényelt, miközben a korábbi bérházmodell differenciált lakásminőségeire épülő összetett társadalmi rétegzettség nem alakult ki.

Wargha a későbbiekben egyes területek rendezésével részletesebben is foglalkozott, tervet készített például a Tabán és a Duna-part rendezésére is. Kiemelt figyelemmel foglalkozott a zöldfelületekkel, különösen a Gellérthegy értékeivel és a Fenegetlen-tó helyének hasznosításával. Az

ő érdeme a később Mőcsényi Mihály által megtervezett tó körüli park lehetőségének megteremtése. Összességében elmondható, hogy városrendezési szemléletében több olyan előremutató gondolatot is felvetett, amelyhez hasonlókat később, a Modern Mozgalom által 1933-ban elfogadott Athéni Charta is megfogalmazott. Kiemelt figyelmet fordított a táji adottságokra és a természeti környezetre, a zöldfelületi rendszer előtérbe helyezésére, valamint a differenciált funkcionális övezetek kijelölésére, a közlekedési hálózatok megszervezésére és a megfelelő benapozottságot biztosító telekosztás kialakítására.

Építészeti irányzatok az épületek megformálásában

A városszerkezet és a beépítési mintázatok léptékszintjein megfigyelhetjük már a plurális esztétorténeti időszak összetett hatásmechanizmusát, ami kirajzolja a klasszikus városépítészet és a modernitás közti átmenet folyamatát. Mindez az építészeti léptékben is megjelenik. Szentimreváros utcáin sétálva a századelő világa és a két háború közti időszak változatos homlokzatképzéseit figyelhetjük meg. Az építészeti formálásban lezajló változások azonban komplexebbek. A beépítési mintázatok kapcsán már

Szentimreváros
Bartók Béla út,
2023
Fotó:
Wettstein
Domonkos



érintettük az új csatlakozó udvaros elrendezés kialakulása mögött felsejlő társadalmi változásokat. A szűkös bérházakat egy új modell, a társasházak váltották fel.⁹ A polgárság autonóm társadalmi berendezkedéséből adódóan már elsősorban a saját tulajdonú lakásokat keresték. A társasházak komfortos lakásai jellemzően fogatolt lépcsőházakból vagy a tágas belső udvarra néző folyosókról nyíltak. A belső elrendezésük a polgári életvitelhez alkalmazkodott, és a korszakban elérhető modern közműszolgáltatásokat is beépítették.

Az épületek tervezői közül ki kell emelnünk a kerülethez személyesen is kötődő Fischer Józsefet.¹⁰ Az építész műterme a Kosztolányi Dezső tér 12. számú házban működött. Pályája elején építőmesterként részt vett a Szent István-bazilika építésén, ezt követően Párizsban tanult. 1905-ben Detoma Alfonzzal, a korszak kiemelkedő műmárványkészítő mesterével közös vállalkozást alapított, és épületek tervezésével foglalkozott. Épületei a XX. század első felének stíluspluralizmusát és átmeneti formálását mutatják. A történeti építészet formái fokozatosan letisztulnak, és bár a finom tagozatok később is jellemzik épületei részleteképzését, egyre inkább közelít a modern építészet szerkesztéséhez. Formakincsére a korszak különböző irányzatai hatottak, például Fischer mellett dolgozott ebben az időben a nemzeti romantikus irányzat képviselője, Jánszky Béla is.

Fischer József komplex szemléletére jellemző, hogy nemcsak tervezéssel, de ingatlanfejlesztéssel is foglalkozott. Érdekeltek a gazdasági és társadalmi kérdések is, épp ezért a gazdasági válság idején reformprogramot dolgozott ki, amelyben a beruházási javaslatok mellett az elszegényedett társadalmi rétegek támogatására is felhívta a figyelmet. Nemzetközi tájékozottságát mutatja, hogy folyamatosan követte az európai lakásépítési folyamatokat, 1908-ban részletes beszámolót tartott a Magyar Építőmesterek Egyesületében a német lakásépítésről. A szakmagyakorlásnak ez a komplex felfogása jól illeszkedett a városrész polgári világához. A társasházépítés ösztönzője és a műfaj propagálója volt, a városrész több lakótömbjének kialakításában nemcsak tervezőként, de, mint említettem, ingatlanfejlesztőként is részt vett. Tevékenysége nagyban hozzájárult a frissen kiépülő kerület kiegyensúlyozott építészeti színvonalához.

A város építésze mellett a közösségi élet is formálódott. A szentimrevárosi házak lakói sajátos társadalmi atmoszférát alakítottak ki a városrészben. Az egyetemi oktatók mellett az értelmiség más rétegei is megtelepedtek, köztük számos művész, alkotó vagy a műszaki egye-

tem közelségét kereső ipari szakember. A családok gyermekei számára fokozatosan kiépültek az iskolák, köztük a kerület összképében ma is meghatározó felekezeti intézmények: a Szent Imre és a Szent Margit Gimnázium. Az állandó lakosok mellett a kollégiumokba beköltöző diákok is hozzájárultak a kerület pezsgő társadalmi életéhez. A középosztály a környezet fenntartására is gondot fordított. 1893-ban megalakult a Gellért-hegy Barátai Egyesület, amelynek célja a környezet rendezése és kultiválása volt. Mindez jól mutatja a korabeli polgári társadalom alulról építkező, önkéntes részvételét a közügyek és közterületek kezelésében.

Összegzés: a városi táj eltérő léptékszintjei

A háborút követő években a városrész tovább fejlődött. Lágymányoson elindult a lakótelepek építése, az 50-es években még a klasszicizáló építészethez visszanyúló szocialista realizmus jegyében reprezentatív keretes beépítéseket alakítottak ki, majd az ideológiai kényszer feloldása után a modern építészet elvei szerint már a benapozáshoz tisztán alkalmazkodó sávok beépítéssel tervezték a lakóépületeket. Mindez már a modern építészet térnyerését mutatja. Ahogy az elemzés eltérő léptékszintjein láthatuk, a századelő plurális eszmétörténeti hatásmechanizmusa a városrendezésben, a beépítési mintázatokban és az építészeti formákban is megmutatkozott. A klasszikus és a modern eszmék közti átmenetben fokozatosan helyeződtek át a tervezés értékhangsúlyai. Ez az átrendeződés azonban nem éles váltásokat, hanem szerves átalakulási folyamatot mutat, amely a városrész építési periódusaiiban is kirajzolódik. A beépítési mintázatok evolúciós folyamatában a fény jelentette a motivációt. Az épületek fény felé fordulása, a lakások modernizációja hátterében a korabeli társadalom átrendeződése áll. A polgári rétegek szerepvállalása egy alulról építkező civil társadalom képét alakította ki. Ez az alulról építkezés a városkép analógiájában is megjelenik. Az egymás mellett felépülő, saját tulajdonú lakásokból álló társasházak együttese formálta azt a sajátos városképet, amely a korabeli eltérő eszmétörténeti irányzatok közt kiegyensúlyozott minőségével hozott létre koherens összképet. A kerület civil társadalma ma is pezsgő életet ad a városrésznek. Az örökségvédelemben bevezetett történeti városi táj koncepciójában is kiemelt szerep jut a lokális civil társadalom nézőpontjainak. Szentimreváros közelmúltbeli megújulása, a közterek, kulturális terek újraértelmezése épp ennek a lokális perspektívának az identitásteremtő szerepét mutatja.

⁹ FERKAI András: *A társasház, mint a budapesti lakóházépítés megújításának egyik módja = Úr vagy megélt tér. Építészettörténeti írások.* Szerk. FERKAI András, Bp., Terc, 2006, 103–123.

¹⁰ GERLE: i. m. (1999)

Levelek Kolozsvárott

Reményik Sándor Dsida Jenőnek – Létay Lajos Kós Károlynak

„Inkarnációja az erdélyi irodalom jövődjének”

*

**Reményik Sándor levele Dsida Jenőnek,
Kolozsvár, 1932. szeptember 14.**

Kedves Jenő,
nagyon, nagyon köszönöm, hogy ideadtad elolvasásra ezt a csodálatos, zengő himnuszt, amelynek csapongó, játsszi formájában a legmélyebb igazság és a teljes bölcsesség lakozik: az örömben megtalált és megölelt élet. Régen nem tudtam valaminek úgy örülni, mint ennek a versnek, s hidd el, hihetetlenül nagy szó az, amikor én ma még örülök.

Persze furcsa fájdalom is vegyült ebbe az örömbbe. Ebben a versben szinte minden benne van, ami én sohasem voltam, az egész merő ellentéte az én élettelen életemnek és élettelen irodalom-csinálásomnak. Irigyellek mélyen és fájdalmasan az életed és az írásod ragyogó fiatalságáért. De ebben az irigységben szeretet van. Milyen jó, hogy vagy, hogy nekünk vagy, és hogy ilyen vagy. Régóta figyelem, amennyire figyelni bírom még, pályád hatalmas felfelé-lendülését, tudnod kell, hogy régen nem ígéret vagy már, hanem beteljesedett bizonyosság. Inkarnációja az erdélyi irodalom jövődjének. És amit hozol – erősen hiszem –, az kell ennek a nyomorult világnak is leginkább ma, ami ebben a versben is leginkább megragad: nyomorúságok fölé lendülő tiszta életöröm csakazértis!

Isten tartsa meg ezt a nagy erődet, ne engedd magad semmi által letörni, s ha bármikor elővenne a csüggedés, Te viszont vedd elő a Tinti kutyád személyén át az élethez intézett himnuszodat, örök vigasztalásod lehet az, hogy bár egyszer így tudtál írni.

Arra gondoltam első percben költeményed elolvasása után, hogy versben írok párt sort Neked – de én nem tudok már verset írni. Az utolsó éveim sok halottja közt ott fekszik az én állítólagos költészetem is a házsongárdi temetőben. Vigasztalásom, hogy van folytatása, és hogy egészen más folytatása van.

Szeretettel ölel R Sándor

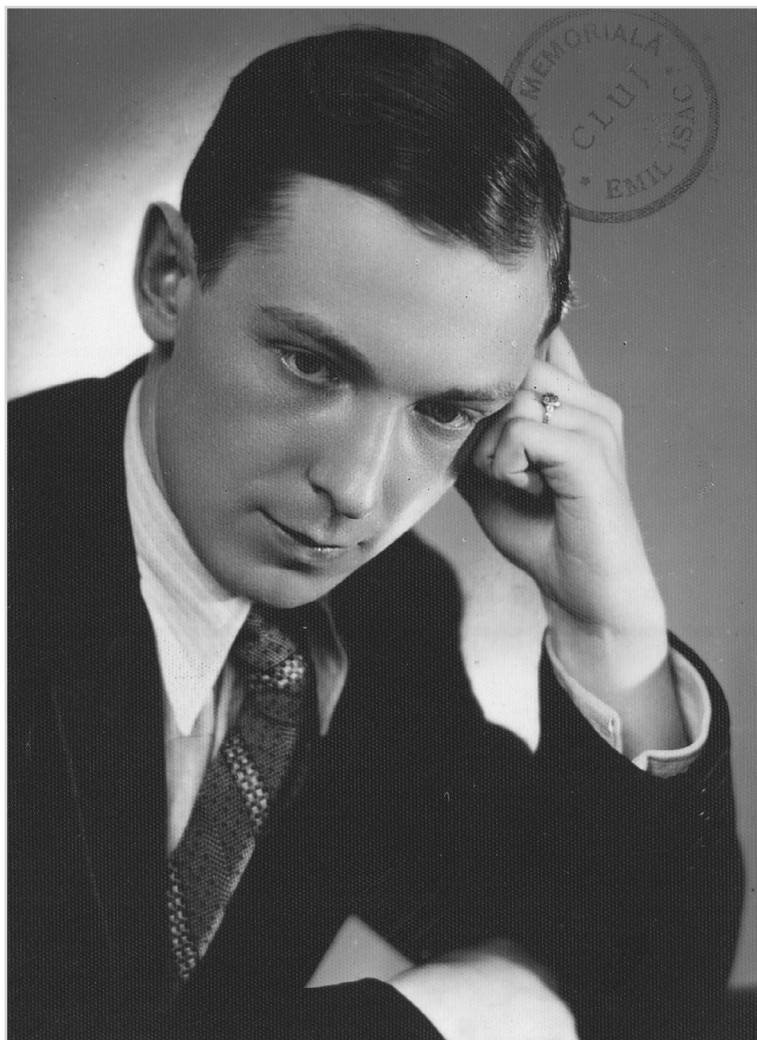
Elfogadott irodalomtörténeti bizonyosság, hogy Dsidára – az őt fiatalon fölfedező Benedek Elek mellett – Reményik Sándor volt a legnagyobb hatással.¹ Kettejük levelezését, pontosabban a Reményiknek elküldött versekre a véleménykérést Dsida kezdeményezte. Ő Baumgarten László barátjára hivatkozva jelzi Reményiknek: „felbátorított, [...] hogy milyen szeretettel és megértéssel teljesítette Ön kérését”, és ebből kiindulva „küldöm reménnyel és bizalommal telve Önhöz dolgaimat, szigorú és hibákat felsoroló választ várva. [...] Várom Öntől a megnyugtató és érélyes feleletet, amelyhez azután szilárdan akarok alkalmazkodni, és várom az engedélyt, hogy felvilágosítást



Reményik
Sándor
1910-ben
Fotó: Joánovics
testvérek
© Wikimedia
Commons

¹ „1925 táján elsősorban Reményik közvetítése révén fedezte föl és illesztette költői világképébe a transzilvanizmus jegyében fölvirágzó romániai magyar irodalom sajátosságait és értékeit. Pl. *Erdély* című verse. Dsida Reményiknek ajánlotta *Csak egy jó van: a béke* című,

1925. április 28-án írt versét”. LISZTÓCZKY László: *Ég és föld közt lebegő örök gyermek. Dsida Jenő pályaképe*. Eger, Pomáz, Dsida Baráti Kör, Kráter Műhely Egyesület, 2020. 51–58.



Dsida Jenő
1930 körül
Fotó:
Octavian Goga
© Wikimedia
Commons

kérő soraimmal ezután is felkereshessem Önt.”² Alig egy hónappal később, a második levelében Dsida megköszöni a küldött verseiről formált Reményik-véleményt: „A végtelenül megtisztelő soroknak nem győztem eléggé örülni. [...] A kritika egyes pontjait hosszú gondolkodás tárgyává tettem. [...] Az Ön élesen világító kritikája többet használt nekem, mint amennyiért egyáltalán szavakkal köszönetet lehet mondani. Engedje meg, hogy tájékozatlanságom vagy kétségeim közepette többször írassak Önnek, mint olyanak, akinek vezetése alá legtöbb bizalommal vetem magamat.”³ Mindebből következik, hogy a küldött versekről Reményik többször, bizonyos rendszerességgel megírhatta levélben a véleményét az arra áhító fiatal

költőtársnak. Reményik az első Dsida-kötetről megjelent ismertetőjében elmondja, hogy „már figyeljük egy-két éve”, s leszögezi: „Húszéves költő – és költő a javából”, s még azt is hozzáteszi, mintegy a most közölt levele előérzeteként: „benne lássuk irodalmi »utánpótlásunk« egyik komoly lehetőségét.”⁴

A fönti levél gépirati másolata – autográf aláírással – Létay Lajos költő, szerkesztő levelezésében maradt fenn azért, mert kapcsolatban volt Dsida özvegyével, Imbery Melindával, akitől a levél származhatott. Panek Zoltán szerint Dsida Jenő „műfordításai nagy részét [...] Létay Lajos összegyűjtötte, s csak kiadóra vár...”⁵ Imbery Melinda a Dsida-vers- és -kéziratanyagáról: „Házasságkötésünkkor maga Dsida megsemmisített egy halom régi levelet, kéziratot. Aztán a háború alatt veszett el sok. Teljesen földúlva találtuk a lakásunkat, óriási halomban heverték a papírok a szoba közepén. Később Létay Lajos segített a megmaradt kéziratanyag és levelezés rendezésében.”⁶ Létay tehát rendezte Dsida levél- és kéziratanyagát, és ezért – talán publikálási céllal – maradhatott nála ez a Reményik-levél.

A levelet olvasva először az jutott eszembe, hogy a kortársak között kéziratban terjedt versről,⁷ a *Psalmus Hungaricus*-ról írhatott ilyen szárnyalóan becsülő levelet Reményik. Azután utánanéztam: a vers keletkezéséről elfogadott nézet szerint „1936. május 26 és 29 közt írta a kolozsvári sétatér szelíd gesztenyefái alatt, és Jolánnak, drága kis munkatársamnak” ajánlotta „annyi szeretettel, amennyi egy ajánlásba bele sem fér”⁸ Gyorsan el kellett vetnem a *Psalmus* korábbi keletkezésének a kényszerű ötletét is, mert ezt pontosan rögzítették: „1936 május utolsó napjaiban megmutatta Reményiknek, majd a befejezett példányt ajánlással adta át: »Reményik Sándornak, hittel és barátsággal: 1936. június 3-án Dsida Jenő«.”⁹ Az önéletrajzi ciklusának a *Tarka-barka strófák* című versében Dsida Jenő megkülönböztetett tisztelete jeléül Reményiket említi elsőnek:

„Reményik, Áprily és Tompa László
s a mindig zsémbes, mindig harapós,
mindig teremő tettekért parázsló
öreg harcos, a kajlabajuszú Kós
és Kuncz, akit korán elvitt a gyászló
s a hullócsillag, Sipos Domokos,
Nyíró, Tamási, – s még ki fér a listán?
Molter, Tabéry, Berda, Bartalis tán...”

² DSIDA Jenő: *Séta egy csodálatos szigeten*. Szerk. MAROSI Ildikó, Bukarest, Kriterion, 1992, 313–315.

³ Uo., 315. Mindkét Dsida-levelet közli: *Tükör előtt. In memoriam. Dsida Jenő*. Szerk. DOMOKOS Mátyás, Nap, Bp., 1998, 18–21.

⁴ REMÉNYIK Sándor: *Dsida Jenő: Leselkedő magány. Versek. Minerva kiadás, 1928 = Pásztortűz, 1928, 8. sz., 189.*

⁵ PANEK Zoltán: *Dsida Jenő ébresztése = Utunk*, 1956, 38. sz., 4.

⁶ *Tükör előtt. i. m.* (1998), 115–124.

⁷ „Szamizdatban, gépirással terjesztették, nagyon sokáig csak legendákban létezett.” hu. wikipedia.org/wiki/Dsida_Jenő

⁸ MÁTRAJ Béla: *Emlékezés Dsida Jenőre = Vigilia*, 1958, 1. sz., 26.

⁹ LISZTÓCZKY: *i. m.* (2020)

Tudjuk, hogy a költő életében nem jelen(hetet)t meg a vers, az irodalomtörténetünk szerint először Budapesten, a *Pesti Napló*-ban (1939. szeptember 3.), majd rámajdnem pontosan egy évre Kolozsváron, a *Keleti Ujság*-ban (1940. szeptember 15.) közzétették.¹⁰ Rajzokat, képzőművészeti írásokat kerestem a „szélsőjobboldalinak” minősített *Egyedül Vagyunk* „társadalompolitikai és szépirodalmi folyóiratban”,¹¹ és meglepődve találtam meg az 1939-es évfolyamban Dsida Jenő *Psalmus Hungaricus*-át.¹² Ez lehet a költemény első közzélése, mert megjelenési idejével megelőzte a *Pesti Napló*-beli publikálását. Imbery Melindától kapott egy verslenyomatot Láng Gusztáv: „A *Psalmus Hungaricus*-nak egyébként még egy közzeléséről [a *Pesti Napló*-én és a *Keleti Ujság*-én kívül] tudunk. Imbery Melinda ajánlódzkodott meg egy nyomtatott példánnyal, melynek formátuma és papírmínósége, valamint az, hogy a költemény kezdete előtt egy novella utolsó bekezdései olvashatók, évkönyvre vagy kalendáriumra enged következtetni. (Valószínűleg 1940–44 között jelent meg.) A kiadványra azonban nem sikerült rábukkannom.”¹³ A Láng Gusztáv által leírt s kapott nyomtatvány nem lehet azonos az *Egyedül Vagyunk*-ban megjelent, egész oldalon kezdődő közzéléssel, ami első megjelenése.

Tovább kerestem a Reményiket levélírássá készítő Dsida-verset lehetőleg keletkezése vagy megjelenése szerint, tehát a levél megírása (1932. szeptember 14.) előttieket. A következő évben megjelent *Nagycsütörtök*-kötetről¹⁴ ugyancsak írt Reményik,¹⁵ s kiemeli a csúcs-verseket: *Nagycsütörtök*, a két, Kuncz Aladárhoz írott: *Szobor és drágakő*, *Immáron ötvenhárom napja...*, aztán a *Kettőtört óda a szerelemhez* és az *Amundsen kortársa* címűeket. Ismertetésében megállapítja, hogy az alkotójuk „ma szuverén ura minden versformának”. Ám ennek az igazán elismerő hangú könyvismertetésnek sokkal hűvösebb a hangja, mint az átforrósodott levélnek.

Akkor melyik Dsida-versről lehet szó? A levél utalásai sokatmondók, mert Reményik „csodálatos, zengő himnusz” említi, és ami megragadja benne, az a „nyomorúságok fölé lendülő tiszta életöröm csakazértis!”. S a következő levélbekezdés egyértelművé teszi a lelkesültségét kiváltó verset: „vedd elő a Tinti kutyád személyén át az élethez intézett himnuszodat”. Ez a *Kóborló délután kedves kutyámmal – Lírai riport öt fejezetben* című vers lehet,¹⁶ amelynek az első közzéskor a keletkezési dátumát is odaírta Dsida: Kolozsvár, 1932. szeptember 8.¹⁷ A szöveg véglegesítése után kaphatta meg Reményik a kéziratot,¹⁸ és ő napokon belül, 1932. szeptember 14-én e levélben reagált is rá. Az általa korábban megismert Dsida-versek és az újonnan olvasott tanulmányoként fogalmazza meg a költő emelkedő pályaszakaszában azt, hogy ő: „Inkarnációja az erdélyi irodalom jövődjének”. Reményik ugyanakkor önreflexív megjegyzéseket is belefoglal a levelébe, „furcsa fájdalomról” ír, mert „ebben a versben szinte minden benne van, ami én soha sem voltam”, és saját költészetét a Házsongárdba költözöttnek láttatja.

A fiatal költőtársát a költészet magas régiójába helyező Reményik joggal minősíti „csodálatos, zengő himnusznak” a verset, amelyből a „nyomorúságok fölé lendülő tiszta életöröm” sugárzik.

„Áldom a hang szent élvezetét is: a fák suhogását,
ég morajos dörgését, záporosó zuhogását,
kis verebek csipegetését, nagy motorok dohogását,
nők csacsogó fecsegését, pajkos ebek csaholását,
fürgé lovak dobaját és társszekerek robaját és
zongora mély akkordjait este, ha kedvesem ujjá
surran a billentyűkön s halk futamok szeliden hűs
hullámozása csobog körül. Ó „Traviata” szerelmes
dallama, ó zengő „Pathétique” s valamennyi szonáta!
Szép dolog élni, kutyuskám. Szembe haladni a széllal.”

¹⁰ LÁNG Gusztáv: A „magyar zsolnárt” polifóniája = A sorsvállalás drámája. Írások Dsida Jenő magyar zsolnárról. Eger, Pomáz, Dsida Jenő Baráti Kör, Kráter Műhely Egyesület, 2004, 14–24.

¹¹ Az *Egyedül Vagyunk* 1938 októbertől és 1944 októbertől között jelent meg, Oláh György (főszerkesztő), Pongrácz Kálmán, Kárász József szerkesztette, s közzétették a népi írókat (Darvas József, Illyés Gyula, Németh László, Veres Péter, Szabó Pál), továbbá Illés Endre, Csuka Zoltán, Szabó Lőrinc, Takáts Gyula, Tatay Sándor és Weöres Sándor írásait. hu.wikipedia.org/wiki/Dsida_Jenő

¹² A szerkesztőség, valószínűleg ugyancsak egy gépiratban terjesztettből, ezzel a bevezetővel közölte: „Ez a költemény Dsida Jenőnek, a fiatalon elhunyt erdélyi költőnek utolsó önvallomása. Talán már a vég közelébe érezte, mikor Kolozsvárról megírta. Megilletődötten adjuk át hagyatékából olvasóinknak”. DSIDA Jenő: *Psalmus Hungaricus* = *Egyedül Vagyunk*, 1939, S. sz., 6–8.

¹³ LÁNG: i. m. (2002) Dsida munkásságáról szóló alapkönyvek LÁNG Gusztáv: *Dsida Jenő költészete*. Kolozsvár, Kriterion, 2000; Uő: A lá-

zadás közzététel. Dsida-tanulmányok. Szombathely, Savaria University Press, 1996

¹⁴ A *Psalmus Hungaricus* kötetben: *Angyalok citeráján*. Cluj-Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh X., 1938

¹⁵ REMÉNYIK Sándor: „Nagycsütörtök” (*Dsida Jenő új vers-kötetéről*) = *Pásztortűz*, 1933, 22. sz., 407–409. Szemlér Ferenc szerint „A Nagycsütörtök adja meg Dsida igazi költői arcát. [...] A *Tükör előtt* című töredékben hátrahagyott lírai regény – már-már a Nagy Költészet.” SZEMPLÉR Ferenc: *Dsida Jenő = Tükör előtt i. m.* (1998) 100–101.

¹⁶ DSIDA Jenő *összegyűjtött versei*. Szerk. LÁNG Gusztáv, URBÁN László, Arad, Irodalmi Jelen, 2012, 93–101.

¹⁷ *Erdélyi Helikon*, 1932. október, 528–534.

¹⁸ Ez a *Pásztortűz* szerkesztőségében is megtörténhetett, mert az 1930. június 15-én megjelent 12. számtól az 1933. november 30-án kiadott 22. számig a címlapon így szerepeltek: szerkesztő: Dsida Jenő, főmunkatárs: Reményik Sándor.

**Adatok az *Utunk XY írja* című rovatának
keletkezéséhez**

**Létay Lajos levele Kós Károlynak,
Kolozsvár, 1970. szeptember 22.**

Drága Károly Bácsi!

Mióta nemrégiben Károly Bácsinál jártam, nem hagy nyugton a gondolat, hogy Károly Bácsit valamilyen módon megnyerjem, megszólaltassam az Utunkban. S ki-mondottan az a töprengésem vezetett az ötlethez, hogy az Utunkban egy új rovatot indítsak. És pedig az első oldalon egy szép tablettasorozat, legfennebb egy gépelt oldalnyi terjedelműt, irodalmunk nagyjai tollából. És itt természetesen Károly Bácsié az első hely. Nagyon-nagyon szeret-

ném, ha Károly Bácsi ki se lépve a szobából, legfennebb az ablakon kinézve, lábát pihentetve a nagy karosszékből, elmondana az Utunk olvasóinak hetenként valamit gazdag életéből, tapasztalataiból, gondolataiból, emlékeiből. Egyszóval amiről éppen jónak látná Károly Bácsi. A rovatot így képzelném el:

Kós Károly:

- Kertemről
- A szemközti házról
- A motorokról
- A fiatalságról
- A harc szépségéről

stb. stb.-ről, mert én itt kapásból ízelítőként csak néhány címszót, témát soroltam fel, elsősorban olyanokat s azokat, amelyek éppen azokból a kedves percekből adódnak, amelyeket nemrégiben Károly Bácsinál töltöttem.

Ez a levél amolyan előzetes tapogatózás, felderítés akar lenni. De nehogy azt remélje Károly Bácsi, hogy ennél maradok. Pár nap múlva, ha megengedi, személyesen is felkeresem, abban a reményben, hogy addig már ki is alakította számunkra téma-tervét, s amikor belépünk, már azzal fogad: Jól van fiam, meglesz.

Addig is sok szeretettel köszöntöm Károly Bácsit:

Létay Lajos

*

Az *Utunk* című folyóiratba egy rovatindításhoz Kós Károlytól is írást kérő Létay-levelel nem szerepel a *Kós Károly levelezése*-kötetben,¹⁹ ugyanis az féloldalas, csak a Kós által írottak zömét közli. A Kós Károlynak írt levelek jelentős együttese a szobrász fia, Kós András szerint: „apámnak az 1944. októberi (szótári) »nagyதாகarítás« következtében még megmaradt, vagy véletlenül utólag előkerült (a kertből, a szeméttől), apám halála után reám bízott hagyatékrésze”.²⁰ Ezt a hagyatékrészt (több száz tétel, jegyzéke harminchét oldal) Kós András kérésére e sorok írója Csapody Miklós irodalomtörténész (akkor országgyűlési képviselő) segítségével juttatta el 2004-ben a Magyar Építészeti Múzeumba, Budapestre.²¹

Létay Lajos (1920–2007) költő, író, országgyűlési képviselő (1969–1989), az *Utunk* folyóirat főszerkesztőjeként (1958–1989) fordult bizalommal 1970 szeptemberében – többek között – Kós Károlyhoz, hogy rövid írásokat kérjen tőle a lapjában megindítandó „legfennebb egy gépelt oldalnyi terjedelmű” sorozatához. Természetes gesztus, kihagyhatatlan annak a Kósnak, akinek már a lap megszületésekor szoros köze volt az *Utunk*hoz, ugyanis

Létay Lajos
Fotó:
Csomafáy
Ferenc
© Wikimedia
Commons



¹⁹ KÓS Károly *levelezése*. Szerk. SAS Péter. Bp., Mundus, 2003

²⁰ Kós András levele a szerzőnek, 2004. december 31.

²¹ Utódja: Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ.

tációs Központ. A Létay-levelel pontos hivatkozása: Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (MÉM MDK) Múzeumi Osztály, Kós Károly hagyatéka 918/S. doboz.

„a lap címfejeként” ő volt a megalkotó tervezője. Ám rá jellemző módon ehhez is önkritikusan viszonyult, és tizenkét év múlva, az ötszázadik lapszámot várva a tördelésével, a betűtípusok használatával kapcsolatos elvárásait és kritikáját is megfogalmazta.²² Kós Károly később még kétszer írt a szerkesztőségnek: megköszönte a nyolcvanadik születésnapjára küldött jókívánságokat, és az *Utunk* „25 éves évfordulója alkalmára rendezett költői estre, valamint baráti vacsorára” szóló meghívást ugyancsak megköszönve ismét megemlítette, hogy „Gaál Gábor jóvoltából én rajzoltam meg az újszülött lapnak 5 betűből álló s a mai napig sem változott címfejét”.²³ Az új rovatban Kós Károly írja címmel megjelentették ezt a levelet,²⁴ és így mintegy eleget tett Kós a fölkérésnek is. Ő még ezután is fontos föladatának tartotta a tapasztalatai és információi átadását az öt fölkereső vendégeinek, az ezután írt leveleiben (Czine Mihálynak, Féja Géának, László Gyulának, továbbá építészeknek) és a *Kiáltó Szóról* született tanulmány igényű visszaemlékezésében.²⁵

Horváth Imre írja címmel a rovatindítóban foglalkozik az írásra fölkérő levéllel, s megállapítja, hogy „ezt a levelet szeptember 1000-én írta” a főszerkesztő. Ebből kiindulva írásában elábrándozik azon, hogy „az év legszebb hónapja, szeptember is csaknem végtelen”, főleg a nagyvárosokban (például Kolozsvárt). A felesége világosítja föl, hogy „az ezres – a levélsorszámot jelenti” (a Kós Károlynak küldötté 996).

Az *XY írja* rovatnak gyakori szerzője Horváth Imre,²⁶ és folsorakozott mellé az erdélyi írók idősebb generációjának több jelentős képviselője (Bartalis János,²⁷ Kovács György,²⁸ Molter Károly,²⁹ Szemlér Ferenc,³⁰ Zaharia Stancu³¹). „Ezen a héten nem költő beszélget ebben a keretben”, hanem Az *Utunk írja* cím alatt a bukaresti magyar hetilap, *A Hét* 1970. október 23-ai megindulását köszöntötték.³² Összességében nagyon változatos a rovat tartalma az élet apró-cseprő dolgainak a följegyzésétől fontos irodalomtörténeti adalékok közléséig. Bartalis János emlegeti az első verskötetének (Erdélyi Szépmíves Céh, Kolozsvár, 1926) az illusztrációit és fedelét rajzoló Kós

Károlyt és Áprily Lajost, a kötet címadóját: *Hajh, Rózsafa*.³³ Természetesen nem kerül minden héten, minden lapszámba a kis keretes írásból, különösen a politikai események és mondanivalók szorítják ki, s talán a rovatba írásra fölkértek lassúsága is. A rovatindítástól alig egy év elteltével már a fiatalabb írónemzedék is szóhoz jutott (Beke György, Bálint Tibor, Lászlóffy Aladár, Panek Zoltán, Mikó Imre, Majtényi Erik, Szilágyi István, Szász János stb.).³⁴ Bálint Tibor magáról a rovatról ír, amely szerrinte „apró lírai vallomások a lap jobb felső sarkában”, és örül, hogy abban „a mi őszülő öregeink [...] aranykrajcárjait” olvashatta. Ám csalódott, amikor látta, hogy „mily hamar átadják a stafétabotot a fiatalabb nemzedéknek”, és így kimaradtak a „villanó emlékek ebből a zsebtükréből”. Írását – ami már több, mint az eredetileg megszabott „legfennebb egy gépelt oldalnyi” – az öregek tisztelete hatja át (emlegeti a Szilágyi Domokos–Plugor Sándor *Öregek könyvét* is). „A mi hazai magyar irodalmunk nem egyéb, mint a mi kézfogásunk öreg kollégáinkkal két világháború, annyi ínség és a reménység fölött.”³⁵ Gyakorta megszólal a főszerkesztő, Létay Lajos is, aki elsősorban politikai, írószövetségi eseményekre reagál,³⁶ de tiszteleg a költőfelesek előtt is: „Miért irigyelnek titeket, költőfelesek? Asszonyok vagytok ti az asszonyok között, s bizony nem sokkal különb a sorsotok, mint épp azé, ki értetek e sorokat írja.”³⁷ A rovatnak változatos a tematikája, az „érettségizik a lányomtól”³⁸ a „megcsinosodott könyvekről”, könyvgrafikáról, illusztrációkról, borítókról szólóig.³⁹ Ahogy minden állandó rovat esetében, ennél is lehetett íráshiányos időszak, mert néha több lapszámból is kimaradt, vagy fogalmazhatunk így is: más, fontos írás – sokszor versek – vagy illusztráció került a „helyére”. 1975-ben pedig a címét is megváltoztatva, egy-egy városból, településből jelentkeznek a szerzők, s ezt a főcímben is közlik (például Létay Lajos írja *Dobrudzásból*,⁴⁰ Beke György írja *Nagyváradról*,⁴¹ Szász János írja *Bukarestből*,⁴² Szilágyi István írja *Szatmárról*.⁴³) Ezután az írás témáját is kiemelik a címben, például Lászlóffy Aladár írja *a kolozsvár-napocai Kriterion-napokról*⁴⁴, Szemlér Ferenc írja *a ten-*

²² KÓS Károly: *Újratördelem az Utunkat...* = *Utunk*, 1958, 21. sz., 10. Újraközlí SÜMEGI György: *Levélpótlás Kós Károlytól*, *Utunk*, 1957. = *Korunk*, 2005, 8. sz., 84–88.

²³ KÓS: i. m. (2003), 484., 595.

²⁴ *Utunk*, 1971. június 25.

²⁵ KÓS: i. m. (2003), 692–828. Az egyik utolsót 1977. május 26-án e sorok írójának.

²⁶ Például: 1970. október 9., 16.; november 27.; december 4., 11., 25.; 1971. február 26.; március 26.; december 10.; 1972. április 14.

²⁷ Például: 1970. december 4.; 1971. augusztus 6.

²⁸ 1970. november 20.

²⁹ Például: 1970. november 13.; 1971. április 16.; május 21.

³⁰ Például: 1970. október 23.; november 6.; december 18.; 1972. január 7.

³¹ 1971. június 18.

³² 1970. október 30.

³³ 1970. december 4.

³⁴ Legelőszőr: BANNER Zoltán írja = *Utunk*, 1971. december 17.

³⁵ 1972. június 16.

³⁶ Például az írókonferenciára elkészült tézisekről. *Utunk*, 1972. márc. 31.

³⁷ 1972. március 31.

³⁸ SZÁSZ János írja = *Utunk*, 1972. június 30.

³⁹ 1972. október 20.

⁴⁰ 1975. június 6.

⁴¹ 1975. június 27.

⁴² 1975. július 4.

⁴³ 1975. június 13.

⁴⁴ 1975. július 11.



Kós Károly
Fotó:
Csomafáy
Ferenc
© Wikimedia
Commons

gerpartról címen négy rövid versét közlik,⁴⁵ Lászlóffy Aladár írja egy esőcseppről.⁴⁶ Létay Lajos megidézi a sokat látott és szolgált főszerkesztői asztalát is, mert „mindenki innen

indul el, ettől az asztaltól”, s rajta „a kéziratban, az oldalban egy mondatért, szóért folyik a küzdelem”.⁴⁷

Az 1970 őszén indított, változatos tartalmú és gazdag szerzőgárdájú rovatot – kisebb-nagyobb kihagyásokkal – még az 1980-as évek elején is írják. E rövid példatárral csupán a fölkérő levél elindította írások változatosságára, sokféleségére, az erdélyi irodalom néhány „aranykrajcárjára” szerettem volna fölhívni a figyelmet. Azért is, mert a Kós Károlynak 1970. szeptember 22-én írt *Utunk*-főszerkesztői levél egy jelentős, nagy, több száz darabos dokumentumegyüttes egyetlen fontos darabja. Kós Károly által András fiára „bízott hagyatékrésze”, amelyről a Magyar Építészeti Múzeum nevében az ajándékért köszönetet mondó Hadik András művészettörténész Kós Andrásnak küldött levelében közli: „Terveink között szerepel, hogy a múzeum forrásközlő sorozatában (*Lapis angularis*) válogatást adunk ki az anyagból”.⁴⁸ Tudtommal e levélben jelzett „válogatás” mind ez ideig nem jelent meg, pedig Kós Károlytól legalább száz dokumentumot (köztük bizonyosan közöletleneket is), továbbá több száz őhozzá írott levelet (Áprily Lajostól, Czine Mihálytól Sütő Andrásig, Entz Gézától, Ilia Mihálytól, Kacsó Sándortól Pál Balázsig) tartalmaz. Bizonyosan fontos, talán eddig közöletlen adatokat is föl lehetne tární belőle Kós Károly építészeti és írói életművéhez, és gazdagítani lehetne a *Kós Károly levelezése* kötettel fölrajzolt kapcsolati hálóját.

Kós Károly „hagyatékrésze” 2004 óta, lassan negyed százada alussza Csipkerózsika-álmát a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központban.⁴⁹ Kós Károly példája és életműve Erdélyben, Romániában és Magyarországon gyakori hivatkozások, emlegetések tárgya. A fölnövekvő kutatói generációk azonban nem érdeklődnek iránta, vagy erre senki sem hívja föl a figyelmüket. Még meddig?

⁴⁵ 1975. július 25.

⁴⁶ 1976. augusztus 20.

⁴⁷ LÉTAY Lajos írja. Gaál Gábor íróasztalánál = *Utunk*, 1976. július 2.

⁴⁸ A 2006. február 20-án keltezett levél másolata e sorok írójának tulajdonában van.

⁴⁹ Tudtommal ebből az anyagból eddig egyetlen fontos dokumentumot, följegyzést közöltek az 1956-os forradalomról. KÓS Károly: „Életemnek legnagyobb, legmegrázóbb élménye” = *Korunk*, 2005, 12. sz., 92–98.

Kemény, Katalin, Veszelszky, Béla

A hiányzó fejezet

A Veszelszky Béla halálának huszadik évfordulóján a festő emléke előtt gyűjteményes kiállítással tisztelő Műcsarnok akkori igazgatója, Beke László szerint „[Veszelszky Béla] művészetét ebben az évszázadban még legalább egyszer újra fel kell fedeznünk” [...], hisz nemcsak hogy „egyedülálló, új festői minőséget hozott létre”, hanem „a magyar művész mintaképül is szolgálhat a ma élő művész- és gondolkodó nemzedékek számára”, amennyiben egyszerre volt „avantgardista és radikálisan konzervatív, filozofikusan bölcs és mélyen naiv, nemzeti és európai”.¹

Első, felületes pillantásra úgy tűnhet, Kemény Katalin Veszelszky-esszéje, *Az ablak, a táj, a valóság* a festő (újra)felfedezésének bekei imperatívuszát teljesíti be a festő halálát követően az életmű egyik első „felfedezéseként”. A posztumusz (újra)felfedezés közhelye persze több sebből is vérzik ez esetben: egyrészt, mert a festő halálának (1977), illetve Kemény Katalin írásának az *Ars Hungaricában* való megjelenési évszáma (1981), úgy sejtem, semmilyen kapcsolatba nem hozható egymással, a látszat ellenére sem: ugyanis a festő halálával való mindenfajta, akár áttételes értelmű kufarkodást – egyféle kulturális sírbráslást, avagy sokszor a kegyelet örvén történő odadörgölözést –, Hamvashoz hasonlóan, Kemény Katalin is indiszkrétnek tartott, és zsigerileg utasított el. Másfelől, ami a Veszelszky-redivivust illeti, korántsem ítéltethető meg egyértelműen, hogy a Kemény-esszé hozzájárult-e egyáltalán (s ha igen, mennyiben) a festő életművének recepciótörténetéhez; e vonatkozásban támpontnál többet aligha adhat az a tény, hogy a jó másfél évtizeddel később, az 1997-ben megjelent Veszelszky-katalógus szerkesztői fontosnak érezték Kemény Katalin írásának újraközlését. Ellenben, ha Tandori Dezső vagy még inkább Jovánovics György közismert Veszelszky-rajongására gondolunk, amelynek legeklatánsabb megnyilatkozása Jovánovics részéről, hogy szerinte az egyetemes magyar festészettörténet öt legfontosabb neve: Csontváry, Kosztka, Tivadar, Veszelszky, Béla [sic!], akkor annak kialakulásában közel sem biztos, hogy ez a 81-ben publikált esszé játszott a perdöntő szerepet.

Kemény Katalin egyébként már csak azért sem a „felfedező” értelmezői pozíciójából közeledik Veszelszky életművéhez, mert azt már jóval korábban (a 40-es években) felfedezte magának – már akkor, amikor hovatovább még nem is nagyon volt felfedeznivaló a festő munkásságán... Legalábbis erre következtek az alábbi, akár freudinak is nevezhető elszólásából: „[Veszelszky nevét] nem említjük könyvünkben [az 1947-ben megjelent *Forradalom a művészetben*]. Ezt ma is erősen fájjalom. Az az igazság, hogy Veszelszky képeit csak hónapokkal a könyv megjelenése után ismertük meg.”² A kiáltó logikátlanság, az ok-okozatiság és az időrendiség normáinak felrúgása (úgy kívánni elemezni Veszelszky festését, hogy maga az elemzés tárgya még nem is ismert a számára...) olvasatomban indirekt módon Kemény Katalin értelmezői pozíciójáról árulkodik, illetve a Kemény–Veszelszky-kapcsolat természetéről, amit abban ragadhatunk meg, hogy Kemény Katalin nem „felfedezte” Veszelszky festését, hanem mintegy visszamenőlegesen „rátalált” arra. Érdekes ráhagyatkoznunk a nyelvre (nyelvérzékünkre) ezen a ponton, ugyanis épp e szinonimák – első hallásra talán csak nüansznyinak tűnő – eltérésében mutatkozik meg Kemény Katalin befogadói tapasztalatának unikalitása, amely meghatározó lesz írásának alaptónusát tekintve. Anélkül, hogy túlságosan leragadnánk a nyelvi pragmatikánál és a szintagmaanalízisnél, annyit talán mégis megkockáztathatunk, hogy felfedezni az ember általában valami rajta kívülit és/vagy az eszével szokott (ahogy a lepidopterológus egy eddig ismeretlen lepkefajt, a röntgenorvos a tüdőben burjánzó tumorsejteket, a turista egy egzotikus ételspecialitás ízvilágát), míg rálelni a szerelemre szoktunk (ha szoktunk), az igaz barátságra, esetleg az életünk értelmére... Túl azon, hogy a fenti különbség megragadható az „ész” és a „szív” világának, illetve konnotációinak eltéréseként is, legtömörebben talán úgy fogalmazhatnánk: felfedezni a mást, az objektíve idegent lehet, rálelni viszont a saját(unk)ra tudunk. E fenti, elismerem, botcsinálta (nyelv)filozófálgatással csupán arra

¹ BEKE László *előszava* = Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. Bp., Műcsarnok, 1997, 7.

² Lásd MAZÁNYI Judit: *Beszélgetés Kemény Katalinnal* = *Párbeszéd*, 1997, 7. Egy másik helyen, a György–Pataki-féle *Európai Iskola*-monográfia ürügyén papírra vetett, kéziratban maradt írásában is fel-

bukkan Veszelszky neve, szinte szó szerinti egyezéseket mutatva az előzővel: „Sajnálatos módon, s ez a könyv [a *Forradalom a művészetben*] egyik hiánya, többen, kik méltán helyet kaphattak volna, kimaradtak, Veszelszky, Hantai és mások.”

szerettem volna rávilágítani, hogy mivel Kemény Katalin nem „felfedezi” Veszelszkyt, úgy írása sem elsősorban a „felfedezés izgalmából” táplálkozik – még akkor sem, ha a szóban forgó (a 70-es évek elején keletkezett?) esszéje valóban az első (k egyike), amelyről nem túlzás azt állítani, hogy egyszersmind indirekt módon kísérletet tesz Veszelszky művészetének kanonizálására is.

Az elmondottak fényében nemcsak hogy furcsának, hanem már-már érthetetlennek tűnhet számunkra, hogy ha ilyen szoros és bensőséges kapcsolat fűzte őt Veszelszkyhez (és ez minden jel szerint kölcsönös volt), vajon Kemény Katalin miért hagyja ezt említetlenül írásában. Pontosabban: majdnem említetlenül. A szemfüles olvasó ugyanis a terjedelmes szöveg utolsó harmadában az alábbi, rejtőzködő mondatra lehet figyelmes: „»Miért kíváncsi kudarcaimra?« – így vonakodott Veszelszky Béla, mielőtt rászánta volna magát, hogy önarcképeit megmutassa.” A mondat a tágabb szövegkörnyezetbe (Veszelszky arcképfestészetének jellemzésébe) szinte észrevétlenül simul bele, pedig nem akármilyen „irodalmi anyag” lehetőségét hordozza magában, méltó párját a Balzac tollából származó *Az ismeretlen remekmű* ama jelenetének, amikor a festő Frenhofer az ifjú Poussint a saját, legbelsőbb alkotói titkaiba avatja be, az elrejtteni és a felfed(ez)ni akarás antagonizmusába, művészi és emberi drámájába, a festő rejtekező, illetve a titkokat kifürkészni igyekvő néző tekintete közötti feloldhatatlanság komplexitásába. Ahhoz, hogy Kemény Katalin visszafogottságát, szemérmességét, illetve az elirodalmiasítás veszélyeitől ódzkodó beállítódását megértsük, fel kell idéznünk a Veszelszky-esszé legelejéről azt a másik konkrét utalást is a szövegben található mindösszesen háromból, amely a festőművész és értelmezőjének bensőségesen közeli kapcsolatát sejteti. „Aki ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga, Szemlőhegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi.” Irodalmiasabb feldolgozásban ugyanez a motívum például így hangzik a Molnár Sándor-i változatban: „Láttam festeni [Veszelszkyt] a Pusztaszeri úti manzárdlakásban. Ültem a rozoga, öreg fotelben, mint aki ott sincs, és néztem, hogyan fest. Kinézett az ablakon hosszan, nézte a tájat, majd a vásznat nézte hosszan, aztán a palettát. Újra a tájat, újra a palettát, s újra a képet nézte, hosszan, koncentráltan. Majd kikevert egy színt. Újra a tájat nézte, ellenőrizte a kikevert szín szempontjából, újra a képet nézte, ellenőrizte a színt a kép szempontjából, és vagy módosított a színen, vagy ha mindent rendben talált, lassan az ecsettel fölvette a színt a palettáról, és nyugodt, megfontolt mozdulattal a képre festett egyetlen pontot.

Most minden kezdődött előlről: hosszan nézte a fölfestett pontot, majd a fölfestett pontot ellenőrizte hosszan a tájon, és megnyugodott. Előlről kezdődött a következő pont értékeinek megállapítása. Ez így tartott egész délelőtt. Néha újságpapírral eltakarta a felfestett pontot, és tenyerével végigsimította. Levette a festék zsírosságának egy részét. »A tisztázás keresése követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert pillanatnyi tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegelnem kell.«³

Minthogy most bennünket nem elsősorban Veszelszky festészete, nem is annak recepciótörténete, hanem a Veszelszkyről író Kemény Katalin érdekel, a két visszaemlékezés részleteinek felidézésével legfőbb célom az volt, hogy ily módon is az ő műkritikusi nyelvhasználatának enigmatikusságára és visszafogottságára irányítsam rá a figyelmet, nem utolsósorban a velük magyarázható idegenszerűségére és a jórészt ebből fakadó visszhangtalanságára. Meglátásom szerint épp az idézett hommage fényében világosodik meg csak igazán az az írói teljesítmény, amely képes csupán pár szóban és jól megválasztott jelzőben („rozoga”, „repedt”, „évek hosszú sora”, „számtalanszor”, „valóság”), hitelesen megragadni és egyetlen mondatba sűríteni egy élet(mű) kvintesszenciáját, mindenfajta kiszínezés, „elregényesítés”, lírizálás nélkül is, amelyek alkalmazásával pedig jóval könnyebben csalhatta volna búvkörébe olvasóját... Az író Kemény Katalin módszerválasztásának, stíluseszmenyének háttérében feltehetőleg az munkál, hogy műkritikusként (is) próbáljon minden esetlegességen, efemerén felülemelkedni, elhatárolódni minden olcsó szenzációhajhásztól, bulvártól, kávéházi kultúrpletykalkodástól – tegyük hozzá, még olyankor is, amikor pedig az írás tárgya mindezt nemcsak hogy lehetővé tenné a számára, hanem már-már meg is követelné. Mégis, jól érzékelhető nála a lemondás a könnyen adódó (ráadásul még a tárgyban is inherens módon meglévő), csábítóan könnyen meglovagolható adomázásról és anekdotázásról. Persze, a velük együtt járó veszélytől is, amely, akarva-akaratlan, könnyen torkollik vagy túlfutott heroizálásba és misztifikálásba, vagy épp ellenkezőleg: olcsó poénkodásba. Ezért is lehetnek megfontolandók Csáji Attilának a Hamvas Bélára vonatkozó emlékek és emlékezőkéségek ürügyén megfogalmazott averziói: „Meg kell jegyezmem – írja Csáji –, hogy a »nagy emberekre« való visszaemlékezések többször riasztanak, mint vonzanak. Az idő és az átpúderezés, amit a kötelező kegyelet követel meg, nemcsak természetességüktől fosztja meg, hanem kiszolgáltatottá is változtatja őket. [...] aggaszt a visszaemlékezőnek való kiszolgáltatottságuk.”⁴

³ Lásd MOLNÁR Sándor: *Egy ismeretlen festő. Veszelszky Béla = Kortárs*, 1997, 1. sz., 104–105.

⁴ Hamvas Béla és a modern magyar művészet. Szerk. BOSNYÁK Sándor, Bp., Kultúra és Közösség, 1990, 99.

Felesleges lenne bizonygatni, hogy Csájinak mennyire igaza van az emlékezőnek való kiszolgáltatottság veszélyeit illetően. Egy-egy visszaemlékezés, rosszabb esetben visszamenőleges minősítés olvastán ráadásul nem is az a legfontosabb kérdés, hogy a visszaemlékező szavai igazak-e vagy akarva-akaratlan torzítanak-e, hanem hogy rendelkeznek-e továbbgondolásra és megfontolásra méltó relevanciával. (Tévedése ellenére is releváns visszaemlékezésnek tartom például Szántó Piroskáét, aki bár a *Forradalom a festészetben* róla szóló fejezetét tévesen Hamvasnak tulajdonítja, mégis képes tömör pontossággal megragadni a hamvasi oeuvre önmagán túlmutató jelentőségét – beleértve recepciótörténetének furcsaságait is. Csáji állításának igazáról, indirekt és némileg paradox módon, talán épp az a slusszpoén árulja el a legtöbbet, hogy a szerző, miközben teljes joggal szeretné megvédeni az emlékezet torzító hatásától, illetve a minősítésektől Hamvast, ugyanezzel a lendülettel öntudatlanul mégis „hírbe hozza” őt, amikor írásának erőltetett analógiáit sérelmezi, illetve tévedéseknek bélyegzi Szántó Piroska és Jakovits József művészetének elemzése kapcsán a *Forradalom a művészetben* lapjain, noha az inkriminált fejezetek egyikének sem Hamvas Béla a szerzője... Bár a tényyszerűség ez esetben is csorbát szenved, Csáji megjegyzését úgyszintén relevánsnak tekintem, éspedig az „igazat mondd, ne csak a valót” Arany János-féle elvárásának értelmében: a tények és a filológia szempontjából jöllehet téves Csáji-féle állítás akaratlanul is rávilágít egy fontosabb tényre, jelesül arra, hogy a *Forradalom a művészetben* valódi négykezes, közös alkotás, ugyanabból a forrásból fakadó mű – hisz hogyan másként lett volna lehetséges, hogy Csáji éppúgy, mint Szántó Piroska, a Kemény Katalin tollából származó fejezeteket maradéktalanul Hamvasnak tulajdonítsa...)

De mégse menjünk el szó nélkül, ne bagatelizáljuk el a hús-vér Veszelszky – egyébként nagyon ritka – vallo-másos-személyes megnyilatkozásait, amelyek jórészt a „kultúremler” (a művész) „létjogosultságával” kapcsolatos „kételyekből” fakadnak, meg a „külső nehézségeknél” is súlyosabb „belső szárnyaszegettségéből”, a „letörő tehetetlenségéből”!⁵ Távolról sem tarthatjuk véletlennek tehát, ha Veszelszkynek az alkotással kapcsolatos elvi kételyei és a mindennapi festészeti tevékenységével együtt járó „szárnyaszegettsége”, már-már a tehetetlenségig fokozódó elbizonytalankodásai szinte valamennyi méltatójánál és elemzőjénél meghatározó szólamként van jelen: Mándy Stefániánál a „rejtőzködés”,⁶ Körner Évánál a „magányos úton” járás,⁷ Károlyi Zsigmondnál a „helyes hely” tételezésének formájában.⁸ A már említett Molnár Sándor (akinek 1997-es írása viszont valóban a felfedezés



Veszelszky Béla,
Csendélet,
1963
© Jáky
Gyűjtemény

jegyében és igényével íródik, a Múcsarnok-béli gyűjteményes emlékkiállítás egy időben) a festő alakját ugyan csupán a neutrális hangzású „ismeretlen” jelzővel illeti, ám e jelző egy olyan szöveggörnyezetbe íródik bele, amely Veszelszky magányát, hányatott művészsorsát, művészetének idegenségét és (el)ismeretlenségét a művészetkritika, pontosabban a műkritikusok számlájára írja: „A művészetelmélet emberei nem ismerik a vizuális nyelvet, nem beszélnek, fogalmuk sincs róla, azaz éppen hogy csak fogalmuk van róla. A fogalmi nyelvet ismerik, filozófiát, és pszichológiát és szociológiát és tudományt (úgy-ahogy), mindenféle ideológiát és még a meteorológiát is. És egész fogalmi készletüket ráöntik a művészetre. Ha konkrét képpel kerülnek szembe, nem tudják megkülönböztetni a remekművet a hitvány és silány terméktől. De így, vakon is bátran döntenek, hogy ki és mi a magasrendű szellemi teljesítmény, és ki és mi a jelentéktelen. Iránytűjük ebben olthatatlan karriervágyuk. Hogy mit nem neveznek ma

⁵ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 65.

⁶ Uo., 51.

⁷ Uo., 17.

⁸ Uo., 53.

tehetségnek és művészetnek! És milyen sületlenségeket hordanak össze művészetkritika címén! Ezért ismeretlen festő Veszelszky Béla.”⁹

Nem egyetértőleg, nem is elutasítólag idézem most Molnár szavait, hanem, ha úgy tetszik: „leírólag.” Ugyanis, bár se pró, se kontra nem mernék állást foglalni az itt megfogalmazott sarkos vélemény jogosultsága mellett vagy ellen, e diagnózis több olyan elemet is érint, amely jelen gondolatmenetünk reflexiós terének szintúgy a részét képezi. Hogy mást ne mondjak, Kemény Katalin írásának (a Veszelszky-redivivuson túl) érzésem szerint a legfontosabb hozadékát épp az a tapasztalat adja, hogy a fogalmiság és a művészetről való gondolkodás jó esetben nem-hogy nem zárja ki egymást, hanem szimbiózisuk nagyon is termékeny lehet annak érdekében, hogy a „remekművet” képesek legyünk megkülönböztetni a „hitvány és silány terméktől”... Vagy miként mint maga a festő fogalmaz: hogy világosan megérthessük, mi a különbség „kép” és a vászonra „felkent festék” között. Ez utóbbival egy 1966-os, a lányának írott Veszelszky-levélre utalok, ahol a következőket olvassuk: „Az önarcképen még mindig dolgozom. Kezdttem egy újat is, de a régit is folytatom. Egyelőre semmi mást nem festek, csak önarcképet. Ez az egyetlen modellem, mindig rendelkezésemre áll. Befejezni, azt hiszem, soha nem fogom, de befejezetlenül hagyni sem tudom. Arra törekszem, mint máskülönben is, hogy minden legapróbb mozzanatában is igazat mondjak – ez annyit jelent, hogy mindent el kell mondani –, és ez lehetetlen. Mégis muszáj, mert egy dologban legalább szeretnék biztosat tudni. Ez természetes, főleg akkor, mikor máshol mindenütt homály vesz körül. És rosszindulatú homály, félrevezetnek, becsapnak. Muszáj biztosat tudnom! Szóval most ebből megértettél valamit: mi is egy kép. Úgy, ahogy más küzd az életéért, ugyanazt a küzdelmet küzdi a festő, amikor képet fest. Ez a kép értéke, máskülönben csak felkent festék. És hogy többnyire kudarc következik: az életben másutt is így van.”¹⁰

Kapóra jöhetne most nekünk Esterházy Péter közismert bonmot-ja – miszerint igazi író az, akinek az írás (a) probléma –, mert ennek analógiájára úgy fogalmazhatnánk, hogy akkor viszont az igazi festő is az, akinek a festés (a) probléma, az igazi művész, akinek a művészet, az igazi műkritikus pedig az, akinek mind a művészet, mind a kritika...

Kajánkodhatnánk persze Szentkuthyval, hogy hiú ábránd komoly várakozásokat táplálnunk ott, ahol már eleve túl sok problémával (magával a „problémázással”) szembesülünk, de Veszelszky festő- és persze Kemény Katalin írás-művészete kapcsán és ürügyén mindezt mégsem olyan könnyű egy laza kézmozdulattal félresöpörni. A festő „képért” való heroikus és egyben kudarcra ítélt küzdelmének e Veszelszky-féle ars poeticáját Kemény Katalin írásának két kitüntetett pontján is meghatározó, sőt egyeduralkodó szólamná teszi: egyrészt a szintén Veszelszkytől származó mottóban („Minden ecsetvonás a vásznon felelősségvállalás az egész emberi viláéért”), másrészt az esszé befejező soraiban: „[Veszelszky] önarcképei az e világnak megrozsdásodott és levedlő pikkelyei, azok (a maguk törvénye szerint) sistergő, tűzokádó, démoni tájak, amelyeket, alvilágunkba szálláskor, homályos tükreink levetése érdekében, mindannyiunknak meg kell járnunk... De miért rejtette el Veszelszky Béla önarcképeit művészetének értői elől? Tükörképeink összetörése, »a kudarc« egyetlen dicsőségünk – ezt ne tudta volna? Bizonyára tudta, ám ennél többet is tudott: azt, hogy az alászállás passióját mindenkinek egyedül kell (mert nem is lehet másképp!) végigszenvedni. Hisz épp ez a passió: a homályos tükörből ránk vigyorgó démonarc iszonytató valótlanágát magányunkban kell áttörni. Együtt csak a kezdetekhez, a múlhatatlan tavaszi tájba érkezve *vagyunk*.”

Kemény Katalin esszéjének most idézett, utolsó néhány sora reményeim szerint képes visszaadni valamit írásának igencsak különös, egyébként a Vajda Lajosnak szentelt, szintén e kései alkotói korszakából származó másik fontos esszéjét is jellemző hangoltságból.¹¹ E két életút-értelmezéskísérlet (amelyeket szerintem joggal tekinthetünk Kemény Katalin művészetkritikusi életművének nem csupán summázataként, hanem betetőzéseként is) egyrészt visszamenőlegesen képes még erősebb fénybe állítani a szerző „műkritikusi” pályája során alkalmazott gondolkodási stratégiáit, másrészt talán hozzájárulnak ahhoz is, hogy – a Beke László-i imperatívusz értelmében – modelljeihez hasonlóan, maguk is „mintaképül” szolgáljanak „a ma élő művész- és gondolkodó nemzedékek számára”. Nem elsősorban a Kemény művészetfelfogásának vagy krédóinak ideológiai üzenetére, még csak nem is a Mándy Stefánia- vagy a Molnár Sándor-féle opciókkal való rokon-

⁹ MOLNÁR: i. m. (1997), 104.

¹⁰ Vö. Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 71. Némileg előreugorva írásunk gondolatmenetében, már most figyeljünk föl a szóhasználat párhuzamosságára; az impresszionizmus történetében ikonikusnak számító, az *Impresszió, a felkelő nap* (1872) címet viselő festmény korabeli kritikusa, Émile Cardona a La Presse-ben így ír Monet képeről: „Piszkoljuk be egy vászon háromnegyed részét fehérrel vagy feketével, dörzsöljük be sárgával a maradékot, szórjuk tele véletlenszerűen piros és kék foltokkal, és már kész is a tavasz imp-

ressziója, amely előtt a beavatottak eksztázisba esnek.” TUFFELLI, Nicole: *A XIX. század művészete. 1848–1905*. Ford. HAVAS Lujza, Bp., Helikon, 2001, 47.

¹¹ Az *Arc – maszk – ikon* című írására gondolok itt. Egyébként a Veszelszky-esszében hangsúlyosan, a záró-összegző gondolatfutamok egyikében kerül elő Vajda Lajos neve, amikor a szerző a két festő arcképbábrázolásának párhuzamaira-eltéréseire irányítja rá az olvasó figyelmét.

ságára, hanem pusztán arra a, ha úgy tetszik, fenomenológiai mozzanatra célok itt, hogy eme imperatívusz tudatosítása nélkül egyszerűen ellehetetlenül számunkra a keményi gondolatvilághoz való közelebb kerülés esélye.

Ugyanakkor az is igaz, hogy ha festészetten céhez tartozást vagy klubfoglalkozást, akadémiát vagy épp kreatív szabadidős tevékenységet, rekreációt értünk (amelynek természetesen sok-sok minden része a műkedvelőitől kezdve a profi műértelmezésen át a műkereskedelemmel bezáróan), ha festőn pusztán mindezen tevékenységek sine qua nonját, e gépezet nélkülözhetetlen aktorát, első mozgatóját értjük, aki a műtárgyként felfogott kép előállításával mintegy mozgásba lendíti magát ezt a rendszert, nos, úgy persze nem nagyon tudunk mit kezdeni Kemény Katalin Veszelszky-írásával, és akár bosszúsan dobhatjuk sutba: a művészettörténész-hallgató nagy valószínűséggel éppoly keveset profitál belőle, mint a műkereskedelemben utazó handlé vagy a potenciális műtárgyvásárló... És valóban, úgy tűnik, Kemény Katalint Veszelszky személyében szinte egyedül, Balassa Péter szavaival élve annak a „tragikus”, a „válságát megnevezni” és a „néma végzetet szóra bírni” tudó embernek az alakja érdekelte, aki egyetlen művészi problémájának „a kisszerű hanyatlásunk mélyén rejtőző, elképesztő jelentőséget és nagyságot”, a „méltatlan körülmények” és „saját méltatlanságunk méltósággal való viselését”, a „méltóságunk visszaszerzését” tekintette. Veszelszky Béla belső utazásai, katabasisának természete, a művésznek a szekuláris értelemben vett passiója,¹² azt hiszem, sokkal jobban megmozgatta a műértelmező Kemény Katalin fantáziáját, mint a festőnek a festészet-történetben elfoglalt helyére vonatkoztatható kérdések. Ezt látszik erősíteni az a tény is, hogy minimálisra redukálja a festőportré műfajával kötelezően együtt járó kliséegyüttest az olyan obligát motívumokkal, mint alkotói pályáiv, külső hatás, stílustörténeti beazonosíthatóság, műfajelméleti megfeleltethetőség és így tovább. A Kemény-esszé mondandóját szimplán festésztörténeti szempontból tulajdonképpen egyetlen, szikár mondatban így foglalhatnánk össze: Veszelszky olyan „érett”, a „pointillizmuson” túllépő festő, aki elsősorban az önarckép- és a tájképfestészet területén hoz létre maradandót. Innen nézve talán nem is olyan meglepő, hogy Kemény Katalin írásában

miért maradnak el szinte teljesen a konkrét képleírások és -értelmezések; hogy miért nem az egyes műalkotásokra külön-külön vagy a Veszelszky-művek genealógiájára koncentrálnak; hogy, másfelől miért nem törekszik valamiféle „szellemi-történeti művészéletrajzra” sem – érdeklődésének homlokterében szinte kizárólag az áll, amit számára a „Veszelszky” névvel fémjelezhető életmű természete szimbolizál. Mondhatnánk, az életmű fiziognómiája, abban a sajátos értelemben, ahogy ő és Hamvas Béla használja a kifejezést: vagyis egy (az) életmű egyediségére, utánozhatatlanságára, a létezésben elfoglalt, a létezésben betöltött, megismételhetetlen helyére vonatkozó kérdésekre koncentrálnak elsősorban.

Ez persze első látásra épphogy a festő személyéhez tapadó legendárium, a „nagy embert” jellemző csodabogárság és/vagy a hozzákötődő sztárallűrök fontosságának a kiemelését sugallná, holott, ahogy feljebb utaltunk rá, Kemény Katalin épp a kultuszgyártás legitimitását megkérdőjelezve, a szimbolikust, illetve az egyéni kvalitások, a személyre szabott „tehetség” individualizmusa mellett a közösségi (ha úgy tetszik, az egyetemes érvényűség, az általános emberi) mozzanatait hangsúlyozza: „Művész az, aki olyan emléket idéz, aminek nincs emléke, amit még senki sem festett, mondott, énekelt, és ami oly magától értetődő, hogy mindnyájan ráismerünk.”¹³ Ha a művész megalkotta mű, „rejtelve nem egyéb, mint örök énünknek, az anyagi arcnak felfedése”,¹⁴ ha „minden mű tükör”,¹⁵ és ha „minden nagy művész ebből az egyetlen, alapvető felismerésből építi fel a maga művészetét”,¹⁶ akkor „a látott és megfestett kép színvonalát az határozza meg (vagyis attól eredeti), hogy [az] nem a tükrök tükre, [...] nem a már valaki más által megragadott (tehát megszokott és megmerevedett), hanem a keletkezésében, a minden pillanatban újra születő látványt ragadja meg, a megismételhetetlen pillanatot – azt, ami magában a festőben egyetlen, tehát örök”,¹⁷ és ezért azután „minél közelebb van a kép az univerzálishoz, annál inkább csak saját [a művész] szubjektumának egyetlen kategóriája közelítheti meg. Stílust teremtő eszközei is mind saját szubjektumának megéléséből erednek.”¹⁸ S hogy még nyilvánvalóbb legyen, hogy a művészetfilozófia elvont spekulativitása Keménynél a nagyon is konkrét, nagyon is individuális meghatározottságokból

¹² A szöveg utolsó mondatainak egyikében találkozunk a szóval, az „alászállás passiója” alakjában. Ezúttal is érdemes felfigyelnünk Kemény Katalinnak mindenfajta nagyotmondással, túlszínezéssel, a hatásadás eszközökkel szembeni tartózkodására.

¹³ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 33. Egyébként „a művész az” kezdetű definíciók nemegyszer előfordulnak már a *Forradalomban* is. Lásd például: „A művész [az], aki [...] az elsüllyedt képek fenyegető világán át a képek forrásával a kapcsolatot fölvetve” – olvassuk például Csontváry ürügyén. HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 52.

¹⁴ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 34.

¹⁵ Uo., 39.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo. A *Forradalomban* ugyanez a gondolat e megfogalmazásban kerül elő: „A művész tudása az, hogy a képek »fent« és »lent« nem különböznek, de lent az át nem világított összefüggésben eltévednek.” HAMVAS – KEMÉNY: i. m. (1989), 54.

¹⁸ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 39.

táplálkozik, arra a mimészis alapmetaforájául szolgáló *tükör* kettős használata tanúskodik: „...minden emberi életnek egyetlen értelme van, és pedig az, hogy, a tükörbe nézve, mulandó arcában meglássa a múlhatatlant. A tükör kifényesítése maga a mű.”¹⁹ Az úgyszintén kettős értelemben használt életmű maga is egyrészt a „kimeríthetetlen” és „megunthatatlan remekművek” létrehozási folyamatára utal, ám ugyanúgy a műként felfogott életre is, a teológia nyelvén az életszentségre, minden(ki) élet(ének), magának az életnek a szakralitására.

„Az írás ott kezdődik, ahol nincs semmi írni való”, olvassuk az esszé egyik bekezdésében Mallarmé apropóján, s mindehhez nyugodtan hozzátehetjük: a festészet is ott kezdődik, ahol nincs semmi festeni való. Kevés ennél különösebb definíciót ismerhetünk a paradoxonként felfogott művészetről. Mert ha nem is mondódik ki, nyilvánvaló, hogy a művész (aki fest, költ és énekel, de legfőképp „emléket idéz”), az, a semmiből (semmit) alkotva, a művészet terében (a művészet semmijében) tevékenykedik: ily módon a művész konkrétsága, egyszerűsége, másfelől pedig a művészet semmije egymást feltételezik, hasonlatosan ahhoz, ahogy egy kijelölhető (látható), konkrét pont valóságának (megragadhatóságának) is feltétele kell hogy legyen egy mögöttes háttér, mely különbözik (eltér) tőle. Művész és művészet úgy viszonyul egymáshoz, ahogy a pont (a festékpötty) a háttérül szolgáló, tőle különbözőhöz: csak az egymástól való különbségük, a differenciájuk valóságos, hisz a mögöttes üresség határtalanságát, behatárolhatatlanságát csak a pont lehatároltságának tapasztalata révén érzékelhetjük, ahogy viszont a pont is csak akkor válik ponttá (önazonossá, pontként azonosíthatóvá), ha elválik attól, ami nem (a) pont. Nincs pont a háttér (a nem-pont) nélkül, vagy ugyanezt másként fogalmazva: a pont teszi jelenvalóvá azt is, ami nem (a) pont. Kemény Katalinnak visszaadva a szót: „a művészet nehézsége és egyetlen hivatása a szupramentális világot megnyitni [...], a *kezdetet* megragadni. A dolgokat eltávolítani magunktól, hogy megjelenhessenek.”²⁰

Mindezek fényében jól látható, Kemény Katalin írásának mennyire szerves részét képezik a művészetfilozófiai spekulációk, amelyek a szerző definíció- és aforizmaszerű megfogalmazásaiban érhetők tetten, ahogyan azt sok más transzcendentális, azaz a művészet lehetőségfeltételeire rákérdező rendszerek esetében is tapasztaljuk. (Kant neve merülhetne fel bennünk elsőként e vonatkozásban.) És valóban: ahhoz, hogy Veszelszky művészete par excellence művészetként – művészetként mint olyanként – válhas-

son témájává, Kemény Katalin szemében már előzetesen („transzcendentálisan”) megfeleltethető kell legyen azon kritériumoknak, amelyek egyáltalán lehetővé teszik, hogy róla mint „művészetről” beszélhessünk. Másként, talán kritikusabban fogalmazva: úgy tűnhet, Kemény Katalin csupán olyan illusztrációs anyagot lát Veszelszky festésztében, amelyet példatárul használhat saját művészetfelfogásának „igazolására”. Még kritikusabban fogalmazva: úgy tűnhet, Veszelszky életművét egy alapvetően elitistakirekesztő művészetszemlélet szolgálatába állítja, hiszen, mint feljebb idéztük, kizárólag az a valaki nevezhető művésznak, aki osztozik a Kemény Katalin által a művészet létfeltételeiként kijelölt alapelvek elfogadásában.

El kell ismernünk, ezek a most felvetett aggályok a Kemény Katalin-i művészetfelfogással szemben sem egészen alaptalanok. Nem véletlenül visszhangozhatnak bennünk Molnár Sándor feljebb idézett szavai a vizuális nyelvet nem ismerő művészeteoretikusról, aki csak a fogalmi nyelvet ismeri, filozófiát és pszichológiát és szociológiát és tudományt (úgy-ahogy), mindenféle ideológiát és még a meteorológiát is, és aki egész fogalmi készletét mintegy ráönti a művészetre, miközben ha konkrét képpel kerül szembe, már képtelen lenne a remekművet egy hitvány és silány terméktől, a képet a vászonra kent festéktől megkülönböztetni... Molnár Sándor szarkazmusának persze aligha Kemény Katalin a címzettje; pusztán azért hozom mindezt ismételten szóba, mert Molnár Sándor egy általánosabb érvényű problémára világít rá, de, tegyük hozzá, nem egyedül, hanem a művészetfilozófia számos más kritikusával egyetemben: arra tudniillik, hogy a transzcendentális művészetfilozófia művészetnek túl filozofikus, filozófiának viszont túlon túl rapszodikus... (Ezért valóban elengedhetetlennek tűnik, hogy komolyan vegyük a műalkotás „evidenciáját” a Gottfried Boehm-i értelemben, miszerint egy műalkotás attól evidens, hogy „ellenáll a fogalmakba történő átfordításnak vagy elméleti általánosításnak”, illetve hogy „a művel való szembesülést nem helyettesítheti a rá való pusztá hivatkozás”. Egyébként a német szerző az esztétika vagy a művészetfilozófia „árnyéklétét” is „az igazság kisajátításával és monopolizálásával” magyarázza, valamint módszertanának kevésbé meggyőző voltával, amennyiben a művészetre irányuló beszéd előadható önállóan, értsd: a művészet megtapasztalása nélkül is.²¹) Így aztán, ha Kemény Katalin Veszelszky-eszéje kizárólag művészetfilozófiai babérokra pályázna, úgy kétségtávol nehezebben vonhatná ki magát az efféle kritika hatálya alól. Csakhogy nem értekezéssel, hanem

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 34.

²¹ Vö.: Gottfried Boehm: *Absztrakció és realitás. Művészet és művészetfilozófia viszonya a modernitás korában* = *Athenaeum*, 1991, 1. sz., 105–106.

Ezen a ponton ismételten Kant nevével példálózhatnánk, nem állva meg, hogy ne utaljunk párhuzamosan itt Várad Szabolcs szellemes limerickjére: „Angolul értett bár Kant, / nem tudta, mi az, hogy cunt. / A bölcsek bölcse lett, / ámde a bölcselet / megölte benne a kant.”

esszével állunk szemben, amelynek bár fontos, de nem egyedüli és nem kizárólagosan meghatározó tárgya a mi a művészet kérdése.

Ennek belátásához elég magukat a címben szereplő szavakat ízelgetnünk: miközben az ablak, a táj, a valóság egyszerre a leghétköznapibbnak, legegyszerűbbnek (nek tűnő) kifejezéseink, nagyon könnyen válhatnak metaforikus tartalmak hordozóivá is, amellet, hogy egyszersmind a festészetről való diskurzus alapkategóriáiként szolgálnak: a perspektíva, a perspektivikusság konnotációinak hallgatolagos megidézésével egyenesen a „nézés” (ablak) és a „látás” (táj, való) gondolkörébe vezetnek bennünket. Egyáltalán nem tarthatjuk tehát véletlennek, hogy Mallarmé, Kemény Katalin számára emblematisztikus érvényű, *Az ablakok* című versének elemzési kísérlete ugyanolyan fontos és elhagyhatatlan részét képezi írásának, mint a tér- és tájfogalmunk megkülönböztetésére irányuló vagy épp Veszelszky önarcképfestését a középpontba állító betétek.²² Itt érdemes megjegyeznünk, hogy az egyívnyi hosszúságú szövegben mindösszesen harmincegy-néhány alkalommal bukkan fel Veszelszky neve, ráadásul az esetek közel harmadában a „Veszelszky-univerzum” valamilyen variánsának a formájában (Veszelszky-táj, Veszelszky-kép, Veszelszky-folt, Veszelszky-pont).

Ugyanilyen fontosnak tartom másrésről annak tudatosítását is, hogy a szövegnek egyetlen olyan egysége sincs, ahol viszont ne hangzana el a festő neve – s ez igaz még az olyan helyekre is, ahol az esszé adott gondolatmenete ezt vajmi kevésbé indokolja. A legmellbevágóbb módon rögtön az első tematikus egység elején, a második bekezdésben szembesülhetünk evvel. Itt botlunk ugyanis az inkriminált, fentebb egyszer már idézett mondatba („Akik ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga, Szemlő-hegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi”). A mondat elhangzását követően azonban a szerző, Veszelszkyről látszólag teljesen elfeledkezve, minden erejével Mallarmé versének értelmezésére, illetve az ablak metafora kibontására koncentrálnak. De ha már a szövegegységeknek a szövegegészben betöltött szerepéről gondolkodunk, külön is ki kell térjünk a harmadik betétre. Ez, a formai-műfaji konvenciókhoz többé-kevésbé illeszkedve, olyan ekphraszisznak is tekinthető, amely a tényleges érzéki-percepcionális élménytől indítva jut el a művészettörténeti relevanciáival rendelke-

ző tételmondat kimondásáig, jelesül addig, hogy a közvélekedés ellenére Veszelszky nem tekinthető pointillistának, legalábbis abban az értelemben nem, amit e technikán a nyugati festészettörténetben érteni szokás. Az impresszionisták pointillizmusa ugyanis, érvel Kemény Katalin, az illúzió (a hangulatok) foglya: „autonóm valóságnak” vélve „a matéria kvantitását” (a festékpötty kiterjedését), hallgatolagosan azt sugallja, hogy maga a kép (egész) végeredményben nem egyéb, mint felhordott festékpöttyök, mint festékpöttyök egymás mellé helyezése a vászonra. Így aztán, folytatva Kemény Katalin gondolatmenetét, még „a legszebb impresszionista-pointillista tájkép sem több, mint a pillanat fátyla, melyben törekeny szépsége rejlik. De ha az időt elveszük belőle, nem marad nyomában más, csak a ruhájától megfosztott üresség. Ez a jóllehet csillogó, de mégis porszemekből épített jelleg okozza, hogy az összképet csak bizonyos távlatból lehet felismerni, abból az egyetlen helyzetből, ahonnan a festő látta, és csakis onnan.”²³

Ezzel szemben Veszelszky Béla számára bár szintén „varázslat”, ámde nem „illúzió” a világ: a nagy művész tudása épp a varázslat valóságának, a szép megragadni tudásában rejlik. Ami azonban, a látszat ellenére, nem a látvány konstruálásában, nem festékpöttyök egymás mellé helyezésében mutatkozik meg, ellenkezőleg: inkább olyan dekonstrukcióként írható le, amelynek célja, hogy lehántsa a látványról a fölöslegeset, azt, ami arra rátapadt, és ami eltakarja, sötétté és zavarossá teszi a néző szemében. A művész nagy tudása, hogy az univerzumot a „születés örömeiben” képes visszatükrözni, illetve kicsit másképp fogalmazva, hogy tükröt tud tartani a mindig új, mindig tiszta és mindig friss, a még nem volt elé: „Veszelszky Béla tájképeinek lebegése távoli és közeli pontjainak táncoló zenéje s valamennyi állandó keringésben, állandó megszületésben a teremtés szüntelen hajnalát sugallja a szemlélő számára, a hajnali napot, amely még nem válik pontsugaraiban tűzővé és forróvá, a fény nem sűrűsödik izzóvá, mert minden pontban mértékre világít. Mindegyik fénycsepp önmaga örömeiben játszik, nem keveredve a másikkal, mégis annak szférájába tartozva. Számtalan helyváltoztatás lehetőségét kínáló, apró csillagok konstellációi, amelyek azonban ritmikus pályájukról le sem térhetnének. Ez az élő mozgás varázsol a szemlélőben minden alkalommal új képet, ez fogja össze egyetlen tájban a tér egészét. Ez a mindig megújuló térvizonylat egyesíti ben-

²² Ez utóbbi két témát a negyedik, illetve az utolsó, a nyolcadik bekezdés tárgyalja; az első, Mallarmé versének elemzésével, az ablakmetafora körüljárásának szenteli a szerző, a hetediket például a tér, a táj és az arc összefüggéseinek; az összes közül a harmadik betét áll talán a legközelebb a műkritika formai-műfaji elvárásaihoz, amennyiben esetében egy ekphraszissal állunk szemben.

²³ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 36. Iskolásan fogalmazva ugyanez így hangzik: „[az impresszionisták kinyilvánítják] hogy az érzékelés, a látás a művészeti élmény alapja. A festő valóban azt akarja ábrázolni, amit érzékel, »személyes impresszió alapján, nem törődve az általánosan elfogadott szabályokkal«” TUFFELLI: i. m. (2001), 48.)



Veszelszky Béla,
Filodendron (II.),
1965
© Jáky
Gyűjtemény

ne az időt a térrel. Ez a titka annak is, hogy a kép egy-egy részletét is egésznek érezzük.”²⁴

Vagyis, míg az impresszionisták a természet mulékony jelenségeit ábrázolva (a levegőég párasságát, a víztükröt borzoló légáramlatot, a tengerfelszín csillogását, a színek vagy a felhők játékát, a napsugarak útját, a füstöt, a ködöt, az esőt, a havat), e „csillogásban” és „vibrálásban” magát az „elillanást”, a mulandót és az esetlegest hangsúlyozzák, addig Veszelszky éppenséggel a folytonos születést, a „te-

remtés szüntelen hajnalát”, az idő teljét, a „hajnali napot”. Veszelszky festészeti törekvését így az „ellenprizma” metaforájával írhatnók le: nem a fehéret igyekszik minél színesebben és „szivárványosabban” az azt alkotó színekre és színárnyalatokra bontani, hanem a színeket, a színeséget a pasztellre (mintegy a fehérségig) próbálja meg „visszavezetni”. Csupán a két legkifejtettebbet idézem ide a szöveg néhány utalása közül, amelyekben Kemény Katalin a Veszelszky-féle színkezelés egyediségére hívja fel a figyelmet: „Veszelszky fehér alapozásra szeretett festeni, és amikor kész lett a kép (ha egyáltalában késznek fogadott el egyet is!) fehérebben világított, mint a még érintetlen váson, s az a kevés, amelyet kék alapon bontott ki, még fehérebben ragyog, akár egy-egy kivételes pillanatban a megnyugodott tenger felett a bőrától kitisztított levegő ég.”²⁵ És: „Midőn egy alkalommal méltatlan környezetben s annak megfelelően félhomályos megvilágításban kerültek a falra Veszelszky Béla képei, a látogató rendkívüli fényélmény részese lett. A helyiséget úgy világították meg a falon függő képek, mint az Alhambra fényből szőtt rezgése, mint olyan fényszínek, amelyeknek forrásuk a szívünkbe rejtett primordiális világosság.”²⁶ (Ez utóbbi megjegyzésével alighanem arra az 1964-es lakás-kiállításra utal, az úgynevezett műterem-kiállításra, amelyre Petrigalla Pál Vécsey utcai lakásában került sor, Veszelszky Béla életének első és egyben utolsó egyéni kiállításaként. Lehetséges, bár bizonyíthatatlan, hogy Kemény Katalin ekkor találkozott először a művész ezen „érett korszakának” tájképfestészetével, többek között a Veszelszky-esszében konkrétan meg is nevezett, az Újlaki templomot „ábrázoló” *Tájrészlet* cíművel is. Az ekkortájt, a 60-as évek elején keletkezett, s majdnem mindig kizárólagosan a *táj*, *tájkép*, *tájrészlet* címet viselő festményekből álló sorozat egyik, 1963-as datálású darabja, feltehetőleg a festő ajándékaként, Kemény Katalin tulajdonába is került, és a Hamvas–Kemény házaspár Erzsébet királyné úti lakásának falát díszítette.)

Az imént nem véletlenül használtam az ábrázolás kifejezést idézőjelesen: Veszelszky absztrakt tájképei ugyanis nem ábrázolják a tájat, a szó hétköznapi értelmében legalábbis nem;²⁷ ha indokolt Veszelszky kapcsán absztrakciót emlegetnünk, akkor azt úgy kell értenünk, mint elvonatkoztatást, elemelkedést a látvány magától értetődőségétől, az ábra és az ábrázolt közvetlen módon történő azonosíthatóságától: „az absztrakt művészet által” ugyanis, olvassuk például Boehmnél, nem a „természet” által adottat ismerjük meg, ám az absztrakt festőnek nem is az a fel-

²⁴ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 40.

²⁵ Uo., 36.

²⁶ Uo., 39.

²⁷ Kemény Katalin szintén fontosnak érzi e nyilvánvaló nézői tapasztalat

hangsúlyozását, amikor, látszólag Veszelszkyvel vitakozva, szövegében úgy fogalmaz, hogy az elemzés tárgyául szolgáló kép a „festő állítása szerint az óbudai Újlaki templomot »a maga realitásában ábrázolja«”. Vö. Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 36.

adata, hogy „visszaadja”, hanem hogy „láthatóvá tegye” azt, ami van. Boehm egyébként egy ilyenfajta alkotásmód igényét történetileg az impresszionista képalkotásból eredezteti, hiszen „a látható természettel való szembesülés imperatívuszában törvényszerűen alakul ki az a tendencia, hogy megszülessen a nem-tárgyas kép, a természet észlelésének konkrétabb és pontosabb visszaadása céljából”. Monet-t hozza fel annak példájára, amikor a „festő nem valamely látványnak a perspektivikus térben megjelenő fantomképét” festi meg, hanem a „benyomást”, a látványnak a „szemre gyakorolt” hatását. Az absztrakció azonban nem lehet „szimpla önkény”, hanem olyan megfogalmazási kísérletnek kell lennie, amely „a megjelenőt a maga lényegében, az általa keltett érzellel és indulattal együtt, összefüggésként” kívánja értelmezni. Ennek persze feltétele, hogy a „valóságot” ne „dolgokból álló szilárd képződménynek”, hanem „távollétekkel és metamorfózisokkal teli, alakatlan energiaszerűségnek” tekintsük, amely „dinamikájában”, „erő-voltában” nyilvánul meg, és az absztrakt kép – a szilárdnak tapasztalt valóság helyett – épp ezeknek az alakatlan, láthatatlan erőknél válhat adekvát művészeti kifejezésformájává, egyben magyarázatot is adva arra, hogy egy absztrakt festmény miért nem „fordítható le” fogalmi nyelvre. (A válasz: azért, mert elválaszthatatlan a látás aktusától). „Erejét” ebből következően a megmutat(koz)ásnak köszönheti, „evidenciái” pedig túl vannak minden általa lehetővé tett „magyarázaton és interpretáción”; fontosabb, hogy végigkísérnek bennünket a „művészet tapasztalatának útján”.²⁸

Valóban. Alighanem ebben az utolsó fél mondatban foglalható össze Kemény Katalin Veszelszky-esszéjének legfontosabb tétje, egyben hozadéka és „eredménye” is: hogy az absztrakció ürügyén nem csupán végigvezetni akar a „művészet tapasztalatának útján”, hanem hogy írásában végig is tud kísérni bennünket ezen az úton. A (be)látás ugyanis ebben az esetben egyszerre aktus és aktivitás – abban az értelemben, hogy a befogadás során a kép a néző aktív részvételét követeli meg, mintegy rákényszeríti, hogy ő maga is a kép „szerzőjévé” váljon, a kép általi megérintettség egy magasabb szintjére érve. A *Forradalom a művészetben* alaptételét aláhúzva: hogy valóban átélhesse azt a tapasztalatot, miszerint nemcsak ő nézi a képet, hanem a kép is nézi őt, a nézőt. Ismételten az absztrakció és a szürrealizmus Hamvas–Kemény-féle fogalmához jutottunk tehát vissza: a „látás felfokozásának” követelményéhez s egyben tapasztalatához, amikor nem

a „derengő tudatalattiba”, a pszichológia „félhomályába”, hanem a „tudatfölötti egzakttság”, a „szellem” világába nyerünk betekintést;²⁹ amikor a kompozícióban a „véletlennel, a szeszéllyel és az önkénnyel” szemben fel tudjuk ismerni a dolgokban lévő „törvényszerűséget”;³⁰ amikor meg tudjuk élni azt a „szabadságot...”, amelyet ezen a földön csak a művészek sejtettek, amelynek hiányába belezavarodtak;³¹ és amikor rájövünk, hogy az absztrakció nem stílus vagy technika, hanem „emberi magatartás (forma)”.³² Nem kell különösebben bizonygatnunk, hogy azok a művészetfilozófiai (s egyben művészettapasztalati) megfontolások, amelyeket a *Forradalom*ban kifejezesezni láttunk, most, a Veszelszkyvel kapcsolatos értelmezéskísérlet során, ugyanúgy háttérül szolgálnak. Olyannyira, hogy megkockáztathatjuk: Kemény Katalin műkritikusi pályáján sem törést, sem úgymond, „fejlődést” nem látunk: az általa felvetett alapkérdések, valamint azok megközelítésének módja a pálya kezdetén és végén szinte maradéktalanul egybeesnek.³³ Nem csoda hát, ha úgy érezzük: Az *ablak, a táj, a valóság* bizonyos szakaszai maradéktalanul beilleszthetők lennének (lehetek volna) a *Forradalom* lapjai közé, illetve, máshonnan közelítve, mintha a Hamvas Bélával közösen írt könyve egy fiktív (akkor és ott megjeleneni nem tudó) fejezetével állnánk ezúttal szemben.

A tény, hogy a szóban forgó Veszelszky-írás terjedelme sokszorosan meghaladja a *Forradalom* egy-egy művészportréjának átlagos hosszúságát, önmagában természetesen nem túl lényeges. Jóval fontosabbaknak érzem a *Forradalom*, illetve a Veszelszky-esszé közt megnyilvánuló tartalmi-tematikai (világnézeti-művészetfilozófiai) hangsúlybéli eltéréseket: ha ugyanis a *Forradalom* minden egyes kisesszéje tulajdonképpen annak az alaptételnek a kibontására törekedett, hogy a „kép (miként) nézi a nézőt”, addig a Veszelszky-esszé mintha még egy lépéssel továbbmenne, és immár a köré a vezérgondolat köré szerveződne, hogy a kép nem egyszerűen nézi, hanem mintegy „megteremti a nézőt” (pontosabban a „valóságot”): „És ez a sok kép, ez a szüntelenül változó és azonos táj vajon hogyan függ össze az Újlaki templommal, a gyér fákkal szegélyezett, apró óbudai ligettel, fényesre koptatott padjaival? Teret alkotva maga is a térben leng, miközben lebegésével a helyet örök helyére emeli, az ősképek méhébe, az ideák szférájába, ahol minden megvan – s amit a festő csak leolvas és leutánoz. A hegyoldalból ráismerni, hogy valóban a vakolatát vedlő templomot lát-

²⁸ Zanzásítva körülbelül így foglalhatnánk össze a szóban forgó Boehm-tanulmány ide vonatkozó gondolatmenetét.

²⁹ HAMVAS–KEMÉNY: i. m. (1989), 105.

³⁰ Uo., 95.

³¹ Uo., 38.

³² Uo., 94.

³³ A legelektársabb példa erre Vajda Lajos művészetének kitüntetett szerepe Kemény Katalin művészetteoretikusi-műkritikusi életművében, mintegy kezdő- és végpontját adva annak.

juk, a satnyuló, előregedett fákat, a végtelenbe emelkedő padot. Felismerjük, de nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát. Az Újlaki templom korhadó fáival már rég nem lesz, és ki tudja, mi lesz a sorsa ennek az előtttem fekvő festménynek is, de a lebegő és szikrázó és felhőző ritmusban keringő, egyetlen egyszer meglátott kép örök, mert az örökből vétetett.”³⁴

Mint látjuk, Kemény Katalin a visszájára fordítja és ezzel mintegy diszkreditálja a realista-naturalista módon felfogott mimézis-elvet, e tekintetben feltűnő párhuzamot mutatva Hamvas Béla „metapoézisz”-konceptiójával természet és művészet viszonyáról: „...magától értetődik, olvassuk Hamvasnál, hogy az emberi lény magát teljesen otthon csak a művészetté emelt természetben tudja, csak akkor, ha a természetet teljes egészében a természet köréből kivonta, és metapoétikusan a maga élete számára átalakította. Nem a természetben, hanem a művészetben vagyunk otthon. De a különös az, hogy mintha maga a természet is életre teljesen készen csak abban az esetben és akkor érezné magát, ha az ember művészi létébe magához fölemeli. [...] A metapoétikussá tett természet felszabadult és boldog, minél művészibb, annál boldogabb. ...Az egész föld a vita nuovára sóvárog, mert nincsen kavics, amely ne a teljes értékű létet kívánná. [...] a természet az ember művészetétől várja, hogy az a vita nuovába magához húzza.”³⁵ A poézisz-metapoézisz fogalmainak Hamvas Béla-i értelmezéskísérlete jelen gondolatmenetünk szempontjából kifejezetten gyümölcsözőnek tűnik. Hamvas Béla a poiésizst – megegyezően Arisztotelész humanista értelmezéshagyományával – olyan mesterségnek („mesteri tevékenységnek”), önelvű tevékenységnek tekinti, olyan „...aktivitás[nak], amely nem a közvetlen biológiai életre vonatkozik, hanem a létért való küzdelemben felvett célszerű magatartáson túllép. Abban, ami poiétikus, van valami többlet, és ez a többlet az, ami benne a fontos.”³⁶ Modern terminológiával ez a „többlet” tulajdonképpen az az „esztétikai többlet” lenne, amely a művészetet mintegy kiemeli a cél- és érdekelvű tevékenységformák közül, és elkülöníti tőlük.

E közmegegyezéssel értelmezéstől azonban két mozzanatában is eltér a hamvasi fogalomértelmezés. Ő ugyanis a „művész munkájához” nem elsősorban a „szabadságot”, az „érdek nélküliséget”, a „játékot” stb. társítja (vagyis mindazt, ami nem az „ergont”, értsd: a „megélhetést” szolgálja közvetlenül), hanem mindenekelőtt az „ideát” (az

ideálisat, az idealitást): „Abban, amit a művészet [poézisz] tesz, nemcsak van valami idealitás, hanem éppen mintha a tevékenység értelme ez az idealitás lenne.” De Hamvas nem elégszik meg a közmegegyezéssel fogalom-értelmezés áthágásának ezen szintjével: szerinte ugyanis a művészet öncélúsága kizárólag az „objektív célokat maga elé állító külvilággal” való összevetésben lehet igaz, hisz ha a művészet kikerüli is a társadalmi-materiális interakciókat, azáltal, hogy „léttöbbletet” teremtet, mégis visszahat a világra (elsősorban a művész személyiségének épülését/építését értve ezen): „...a művészet [...] nem csupán mesteri alkotás, hanem mesteri megalkotása annak, amiben léttöbblet nyilatkozik meg.” A művészet tehát Hamvas szerint ezért nem egyszerűen alkotás, romantikus szóhasználattal: semmiből teremtés (poézisz, Schöpfung), hanem a többletnek a semmiből való megteremtése (metapoézisz, Überschöpfung). A nietzschei allúzió nyilván nem véletlen itt, ha esetleg váratlanul is tűnik a poéziszről szóló gondolkodás kontextusában, de gondolatmenetünk szempontjából most ennek kisebb a jelentősége, mint Hamvas ama végkövetkeztetésének, hogy e „metapoietikus magatartás az egész emberi létnek megkülönböztetett jellemvonása”, maga az emberi tényező, ami, elsősorban paradox módon, túllép a „művészet” szójellel még oly tágra értelmezett térréumon is: „...a merőben érdekből és haszonért való aktivitás gondolata az emberi létezésen belül fantazma, minden bizonynyal annak a fantasmája, aki sohasem látta, mit csinál az ember, amikor ás, vagy babot szed, vagy fehérneműt foltoz, vagy szalonnát pirít, és nem látta, hogy minden ember minden mozdulatát a teljesen nyílt cél jellemzi, hogy az jó legyen, ami viszont annak az emberi létbe épített szándéknak felel meg, hogy azt a mértéket elérje, amely mérték az úgynevezett gyakorlati célszerűsége messze túl fekszik. Merő haszonért való gyakorlati aktivitás az emberi életben nincs. Az a bizonyos idealitás, ami a művész tevékenységében kizárólagos, abban is megvan, ahogy valaki a rántást kavarja. [...] Az emberi tevékenységet nem a létért való küzdelemben a hasznos célszerűség jellemzi, hanem az értelem. Értelem pedig annyi, hogy az ember tevékenységében valamely egyetemleges emberi rendet követ, amely rend itt nincs, hanem megvalósításra vár.”³⁷

Úgy vélem, nem kell bizonygatnom, hogy mindez mennyire egybevág a Kemény Katalin-i művészmeghatározással, miszerint művész az, aki „oly magától értetődőn”

³⁴ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 41.

³⁵ HAMVAS Béla: *Metapoézisz* = Uő: *Patmosz. Esszék I–II*. Szombathely, Életünk Könyvek, 1992, I., 283–284. Érdemes hangsúlyoznunk, hogy itt nem a kultúrtörténet és -elmélet nagy karriert befutó „második természet” gondolatáról van szó elsősorban, ahogy ezt Hamvas külön is hangsúlyozza. Vö.: „[a metapoézisnek] ahhoz, amit általa-

ban kultúrának szoktak nevezni, semmi köze. Amit a kultúra csinál, az nagyobbik felében csak hasznos és célszerű, és a kultúrában a természet (mint az ember is) többnyire szenved.” Uo., 284.

³⁶ Uo., 281.

³⁷ Uo., 281–282.

alkot (és oly magától értetődöt alkot), hogy „mindnyájan [azonnal] ráismerünk”, hisz művészeknek lenni nem társadalmi szerep vagy privilégium (úri huncutság), hanem létmód – a lét megélésének egy sajátos módja. A festő ily módon maga se több „szemlélőnél”, nem több, mint a szemlélők egyike: „Minden szemlélőnek (s közülük is első helyen a festőnek) az a dolga, hogy a térből helyet alkosson. Ez a koncentráció nem merül ki a határok megvonásában, az irányok meghatározásában, de még abban sem, hogy ki mennyit tud kvantitatíve belesúríteni a maga, természettől behatárolt látókörébe. Ez ugyan mind a tájképfestés művének velejárója, de ezeknek is feltétele: megragadni egyetlen töredékben az egészet. Helyben lenni és helyet alkotni nem egyéb, mint a teret és időt szétbont-hatatlanul egymásba szőni. Ha forgácsok és töredékek vagyunk, s ha valamennyiünkkel együtt a világ folyamata örvény, meg kell hallanunk és meg kell látnunk a hang- és színgörbék törvényszabta intervallumát, a ritmust, s ezzel minden egyes hangnak, minden egyes színnek és pontnak megismételhetetlen jelentőségét.”³⁸ A hely, a táj, a tér és az idő összefüggéseinek vizsgálata Kemény Katalin részéről óhatatlanul idézi fel bennünk Cézanne azon megfogalmazását, miszerint „a táj bennem gondolja el magát, és én vagyok az öntudata”,³⁹ illetve a – Cézanne által is vallott – tájképfestői krédót: a tájkép megalkotásában a szellem közreműködésével a(z örök) formát juttatni érvényre, egyszersmind a „szilárd” és „maradandó” képpel valamiféle állandóságot érzékeltetni: „felismerjük, de nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát”... A pillanat és az örök, változékonyság és állandóság, a szubjektivitás és az impassibilité (ha már Mallarmé) Kemény Katalin szövegalkotási gyakorlatában nem logikai ellentétek, hanem az experimentális imagináció szerves alkatelemei. Írása ugyanis nem (időnként paradoxnak látszó) gondolatokat közöl, hanem gondolkodik – Kemény Katalin a talán nem is publikálásra szánt írásával az imagináció terébe vonja be olvasóját. Ezért ugyanolyan joggal tekinthető *Az ablak, a táj, a valóság* egy konkrét műterem-látogatás dokumentumának csakúgy, mint annak leírásaként, ahogyan a szerző (aki maga is csupán elsősorban szemlélő) elmerül az íróasztala felett a dolgozószoba falán függő Veszelszky-festmény nézésében...

A posztmodern dogmákkal szembemenve, miszerint egy versnek per definitionem nem létezhet első olvasója, vagy egy képnek első nézője (mert a kánon már eleve



megszabja, hogyan nézhetünk, s főleg, hogy mit láthatunk), Kemény Katalin azt sugallja: a valódi kérdés nem az, hogy a remekművek hozzánk tartoznak-e, és ha igen, miként tartoznak hozzánk, hanem az, hogy mi hozzájuk tartozunk-e, azaz, hogy eggyé tudunk-e velük válni a megismerésben.

Veszelszky Béla,
Csendélet,
évszám nélkül
© Jáky
Gyűjtemény

³⁸ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 38.

³⁹ Lásd TUFFELLI: i. m. (2001), 64.

Az egykori Erzsébet Nőiskola Ajtósi Dürer sori épülete

Az egykori Erzsébet Nőiskola épületében működő oktatási intézmények¹ a szomszédos Vakok Intézetével és melléképületeikkel együtt az Ajtósi Dürer sor, a Hungária körút, az Ida utca és a Hermina út által határolt telektömbön állnak két, önálló telken. Míg a Vakok Intézete közismert, szép példája századfordulós építészetünknek, addig mellette álló testvérét jóval ritkábban emlegeti az építészettörténeti szakirodalom, és így a téma iránt érdeklődők sem eléggé ismerik. E tanulmány igyekszik közelebb hozni az olvasókhoz ezt a kevésbé ismert épületet, amelynek figyelemre méltó szerepe van szecessziós építészetünk történetében.²

A Városliget mögött húzódó Hermina útnak e szakasza – szemben környezetének többi telektömbjével – csak kis mértékben volt beépítve a XIX. század végéig, a két, szomszédos intézmény akkor még hat-hat telekből álló területén, ismereteink szerint csak a Fischhof-féle Hidegvíz Gyógyintézet épületei álltak, amelyek a Vakok Intézetének telkére estek.³ Az Erzsébet Nőiskola, a későbbi gimnázium épületének telkén tudomásunk szerint nem álltak korábban épületek, hanem minden bizonnyal a gyógyintézet kertje, udvara terült itt el, a Hermina út felőli oldalon.

A Vakok Intézete és az Erzsébet Nőiskola mai telkeinek helyén eredetileg parcellázott kisebb telkek dr. Fischhof Vilmos, majd dr. Fischhof Ferenc tulajdonában voltak a XIX. század közepétől – úgy tűnik – egészen 1892-ig.⁴ Ekkor következett be a telektömb történetében a ma ott álló nagy középületek szempontjából a legfontosabb változás, amelyet az alábbi telekkönyvi bejegyzés részletez: „Budapesten 1892 augusztus 25-én kelt s a vallás és közoktatási minisztérium által 38395/92 sz. alatt a törvényhozás által pedig az 1893. VII t. cikk által jóváhagyott adásvevési szerződés és Budapest 1893 június 9-én kelt

bekebelezési engedély alapján ezen 1804. hrszámú ingatlanra a tulajdonjog vétel jogczimén a Vakok budapesti országos intézete alapja javára bekebelezetetik.”⁵

1905-ben, tehát már a Vakok Intézete és az Erzsébet Nőiskola felépülte után került csak sor a telkek egy ingatlanra alakítására, majd annak újabb felosztására. Az /1804-1821//a. számú telken két intézmény osztozott, a Vakok Intézete és az Erzsébet Nőiskola. A két intézmény telkét nemsokára külön kívánták választani, így 1909-ben kérte a közalapítványi kir. ügyigazgatóság az /1804-1821//a. helyrajzi számú telek felosztását. Ezt először elutasították, majd 1910-ben engedélyezték, a területet nagyjából megfelelve.⁶

A tervezés és az építés története

A Teleki Blanka Gimnázium, a Városligeti Magyar–Angol Két Tanítási Nyelvű Általános Iskola és a Herminka Óvoda által elfoglalt épület eredetileg az Erzsébet Nőiskola céljaira épült 1901–1902-ben. Az intézmény elődje az Első Állami Polgári Iskolai Tanítónőképző Intézet, amelyet 1873-ban alapított Trefort Ágoston. Az intézmény nagy jelentőségű első igazgatója 1873-tól 1896-ig Zirzen Janka volt. A következő igazgató, 1896-tól 1911-ig Lázárné Kasztner Janka lett, akinek kérelmére vette fel az intézmény Erzsébet királyné nevét 1898-ban, és az ő igazgatása alatt kerülhetett sor a jelenlegi épület felépítésére.⁷

Wlassics Gyula a magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszter⁸ 1901. január 7-én az alábbi kérvénnyel fordult a Budapest fő- és székváros tekintetes tanácsához (a továbbiakban Fővárosi Tanács): „Budapesten, VII. Hungária körút, István út, Hermina út és Ida utca közt fekvő 1804-1821. h. r. számú telken, az Erzsébet Nőiskola

¹ Az Erzsébet Nőiskola épületében jelenleg a Teleki Blanka Gimnázium, a Városligeti Magyar–Angol Két Tanítási Nyelvű Általános Iskola és a Herminka Óvoda működik.

² A tanulmány a szerző 2008-ban az épületről írt műemléki dokumentációjának továbbfejlesztett változata. A dokumentáció a Hild-Ybl Alapítvány archívumában található. Az épületről a szerző 2014. június 7-én a szecesszió világnapján rendezett konferencián tartotta meg *Az Erzsébet Nőiskola, a lechneri formanyelv jeles alkotása* című előadását az Iparművészeti Múzeum épületében.

³ BUZA Péter: *Herminamező. Fejezetek egy városrész történetéből*. Bp., Herminamező Polgári Köre, 1992, 39.

⁴ Budapest Főváros Levéltára (a továbbiakban: BFL) XV. 37. c. 1834. számú telekkönyvi betét.

⁵ BFL XV. 37. c. 1834. számú telekkönyvi betét.

⁶ BFL XV. 37. c. 1834. számú telekkönyvi betét. Az /1804-1821//a/2. számú telket, vagyis a Vakok Intézete telkét átjegyezték az 18124. számú telekkönyvi betétbe, így az eredeti betétben maradt az /1804-1821//a/1. számú telek, vagyis az Erzsébet Nőiskola, a mai Teleki Blanka Gimnázium telke.

⁷ Az Állami Erzsébet Nőiskola *ismertetése, fennállásának 30-adik évében*. Szerk. LÁZÁRNÉ KASZTNER Janka, Bp., Hornyánszky [1903]; BERZA László: *Budapest lexikon I. (A–K)*. Bp., Akadémiai, 1993, 391.

⁸ Hivatalát 1895 és 1903 között töltötte be.



felépítését elhatározván, az épület felépítésére vonatkozó tervezet 2 példányát azon megkeresés kapcsán küldöm le a Tanácshoz, hogy a terveket a fennálló szabályzat alapján és figyelemmel a közmunka tanács ide vonatkozó határozatára felülvizsgálatni és az építési engedélyt soron kívül kiadni szíveskedjék, mert az épület kivitele rendkívül sürgős lévén, azt még a folyó évben megkezdeni szándékozom. A kivitelért felelős építőmester pótlólag fog bejelentetni. Az építési engedélyért járó díj pótlólag fog általam a házi pénztár részére kiutalványoztatni.”⁹

A géppel írt kérvény alá a miniszter aláírásán kívül, 1901. január 29-én kézzel a következő sorokat írták: „Herczegh és Baumgarten építészek megbízásából az összes terveket a mai napon rovid [?] uton átvettem.” Az aláíró neve Guttmann volt. Az épület megtervezésével megbízott két építész, akinek tervei szerint később megtörtént az építkezés, Baumgarten Sándor és Herczegh Zsigmond volt, akik 1888–1908 között a vallás- és közoktatásügyi minisztérium által építtetett iskolák tervezésé-

nek feladatát látták el, és számos iskolaépületet terveztek országszerte.¹⁰

Budapest fő- és székváros tekintetes tanácsa még januárban tárgyalta az építés ügyét, ahol a véleményezett ügy tárgyat a következőképpen fogalmazták meg: „a magyar kir. vallás és közoktatásügyi minister úr a VII-ik köz. Kerületben (Erzsébetváros Hermina út 1804-1821/a sz. a. fekvő telken II emeletes Erzsébet Nőiskola és földszintes beteg pavillon felépítésére kér engedélyt”.¹¹ A Fővárosi Tanács mérnöki hivatala 1901. január 19-én megfogalmazott műszaki véleményében így fogalmazott: „A VII. kerület Hermina út 1804-1821/a. hrsz. telket szabályozás nem érinti. A telekfelosztási tervrajzot a hivatal 1900 jul. 9: 33342 I. [?] szám alatt mutatta be a Tekintetes Tanácsnak de még ez ideig jóváhagyást nem nyert. A használati engedély megadása előtt a telekfelosztás telekkönyvi keresztül vitele igazolandó. Az épületek az utcái vonaltól legalább 5-5 méterre helyezendők. A telek a III. övezetben fekszik.”¹²

Ajtósi Dürer
sor 37.
Erzsébet
Nőiskola (ma
Teleki Blanka
Gimnázium),
1905
Fotó:
Klősz György
© fortépan

⁹ Az irat száma: 1066/900. eln. szám. Az irat lelőhelye: BFL IV. 1407. b. III. üo. 3478/1901.

¹⁰ GERLE János – KOVÁCS Attila – MAKOVECZ Imre: *A századforduló magyar építésze*. Bp., Szépirodalmi, 1990, 30–32.

¹¹ BFL IV. 1407. b. III. üo. 3478/1901.

¹² BFL IV. 1407. b. III. üo. 3478/1901.

1901. január 27-én a fenti szöveget további megjegyzésekkel egészítette ki két városi főmérnök: „Az építésügyi szabályzat 31 §a értelmében a tervek vagy rajzpapíron, vagy rajzvászonon állítandók ki; közönséges másoló vagy színezett papíron rajzolt tervek nem fogadhatók el. – Miután a 32 § szerint oly tervek melyek a fentebbi kellékeknek – habár azok kiállítási anyag tekintetében – pontosan meg nem felelnek, hivatalból érdemleges megbírálás nélkül visszautasítandók. – Miután pedig a mellékelt tervek színezett és másoló papírra vannak rajzolva, – tehát nem bírnak a fent említett kellékekkel, s így a fent hivatkozott §ok értelmében a tervek érdemlegesen el sem bírálhatók. – A tervek különben műszaki szempontból sem hagyhatók jóvá, mert a fal vastagságok méretei tisztán és olvashatóan a terveken nincsenek kitüntetve, valamint nincs kitüntetve a metszet rajzokon a falak vastagsága. Az előadottakból látható hogy a mellékelt terveket jóváhagyásra ajánlani nem lehetett.”¹³

Egy, a Fővárosi Tanács által kitöltött előadói íven a következő felirat olvasható: „Újabb alaprajzok lettek n. n. bemutatva 1901 II/6.” A tervek közül a pince és a földszint alaprajza egy tervlapon, az alagsor alaprajza egy tervlapon, az I. emelet alaprajza egy tervlapon, a II. és III. emelet alaprajza egy tervlapon ma Budapest Főváros Levéltárában található. A tervrajzokon Baumgarten Sándor építész aláírása, Herczegh Zsigmond építész pecsétje és Pucher István építőmester aláírása szerepel. A tervek felirata szerint 13787/1901-III. számon 1901. február 28-án engedélyezte azokat a Fővárosi Tanács.¹⁴

A tervrajzokról leolvasható, hogy a pince csak a Hermina úti szárny közepe alatt helyezkedik el. Itt öt, különböző nagyságú pincehelyiség nyílt egy folyosóról, ahová a Hermina úti szárny főlépcsője vezetett le. Az alagsor szintjén az Ajtósi Dürer sori szárny Vakok Intézete felőli végén nyílik a kapualj, amelyen keresztül az udvarba lehet jutni. A kapualjból nyíló folyosón keresztül közelíthető meg a férjcselédzsoba, két kamra az udvari homlokzaton, három szoba és három konyha az utca felőli homlokzat mentén. Az Ajtósi Dürer sori szárny alagsorának a főbejáratú lépcsős előtérrel a Hermina út felé eső felében a belső folyosóról egy nyolc ablak hosszúságú ebédlő nyílik az utcai homlokzat mentén.

A Hermina úti homlokzat alagsorában a fent említett ebédlő szomszédja egy kétablakos tálalóhelyiség, amely után egy ötablakos konyha, majd egy kétablakos tálaló, és egy tizenhárom ablakos ebédlő következik. Ennek szomszédságában nyílik a Hermina úti bejárat egy tengely szélességben, majd a szakácsnő egyablakos, a nőcseléd négyablakos és a mosónők háromablakos helyisége követ-

kezik. Ennek szomszédságában egy négyablakos ruhatár, egy háromablakos szárító, egy négyablakos vasaló- és mángorlólóhelyiség, valamint egy háromablakos mosókonyha helyezkedik el. Ez utóbbi helyiség szomszédja a Hermina út és az Ida utca sarkán elhelyezkedő, és az Ida utcai homlokzaton négyablakos másik mosókonyha. Az Ida utcai szárny másik felét, a lépcsőház túloldalán egy nagy fürdőterem foglalja el, amelyben tizenkét kád helyezkedik el. A kádak között válaszfalak vannak, de tíz kád páronként van egy-egy elkerített részben, és csak kettő áll külön részben. A fürdőteremhez öltözőhelyiség tartozik. A földszinten a szabálytalan U alakú épület teljes hosszában folyosó fut végig az udvari homlokzat mentén, a legtöbb helyiség az utcai traktusban helyezkedik el, és a folyosóról nyílik, de a kiemelt helyeken, vagyis a szárnyak közepén és sarkainál a folyosó udvari oldalán is nyílnak helyiségek, ez utóbbi helyeken található a három, kétkarú lépcsőház.

Az Ajtósi Dürer sori főszárny földszintjének Hermina út felőli felében helyezkedik el az igazgatói iroda és az igazgatói fogadó, valamint további két fogadó, amelyek egy előszobából nyílnak. A főszárny földszintjének Vakok Intézete felőli felében egy elegáns lakosztály helyezkedik el a folyosó két oldalán, amely szalonból, fogadóból, ebédlőből, dolgozószobából, hálószobából, vendégszobából, cselédszobából, konyhából, kamrából, mellékhelyiségekből és fürdőszobából áll.

A Hermina úti szárny földszintjének Ajtósi Dürer sor felőli részén gyűlésterem és tantári [tanári?] könyvtár, ifjúsági könyvtár és ifjúsági olvasó található. A folyosó túloldalán az Ajtósi Dürer sori szárny és a Hermina úti szárny szögletében, az udvari homlokzaton egy kis, négyzet alakú szoba felirata: zongora. A Hermina úti szárny fennmaradó kétharmad részében és az Ida utcai szárnyban tantermek sorakoznak, amelyek három vagy négy ablakkal rendelkeznek. A Hermina úti szárny közepén a lépcső két oldalán tanárnői és tanári szoba, valamint mellékhelyiségek vannak. A Hermina úti szárny és az Ida utcai szárny udvari szögletében lévő kis, négyzet alakú helyiség felirata megingt csak: zongora. Az Ida utcai szárny földszintjének folyosója végén mellékhelyiségek sorakoznak.

Az Ajtósi Dürer sori szárny első emeletén a Vakok Intézete felőli oldalon a fizikai előadó, a fizikai szertár és a fizikai laboratórium helyezkedik el a terv szerint. Az első emelet középső részét egy egyablakos rajzszerter és egy háromablakos rajzterem foglalja el. Ez utóbbi a főhomlokzati középrizalit első emeleti három ablaka mögött helyezkedik el. A rajzterem mellett a Hermina úti sarok felé az énekesterem, majd a sarkon a vegyi szertár következik.

¹³ BFL IV. 1407. b. III. üo. 3478/1901.

¹⁴ BFL XV. 17. d. 329. 31675. helyrajzi számon 1–4. sorszámon található tervek.

A Hermina úti szárnyban az Ajtósi Dürer sori sarok felől tanári szoba, laboratórium, vegyi előadó, természetrajzi szertár, tanári szoba, növendékek laboratóriuma, kézimunkaterem sorakozik, és a homlokzat középrizalitjának három ablaka mögött egy nappali található. A Hermina úti szárny keleti felében a középrizalit felől még hat nappali helyiség következik. Az Ida utcai sarkon a gazdaszszony lakása, majd a lépcső, végül két betegszoba zárja a sort. A folyosó másik, udvari oldalán lévő helyiségek közül a Hermina úti szárny lépcsője két oldalán lévő két tanítónői szobát emeljük ki.

A tervek szerint a második emeleten az internátus helyezkedik el huszonkilenc, változó méretű hálósobával, bennük hozzávetőleg százhetven ággyal. A főszárnyban vannak a nagyobb, tíz-tizenöt ágyas szobák, a Hermina úti szárnyban három-négy ágyas szobák sorakoznak. A hálósobák közé felügyelői szobák ékelődnek, az Ida utcai szárny végén pedig az internátus vezetőnőjének lakása helyezkedik el. A Hermina úti szárny lépcsője két oldalán szintén tanítónői szobák vannak, fölöttük a harmadik emeleten öt zongoraterem nyílik a rövid folyosóról. Az iskolához nyaktagszerű, fedett átvezető épülettel kapcsolódik a tornaterem épülete. Itt először az előtérbe jut a látogató, ahonnan kétoldalt először a lépcső, vele szemben a mellékhelyiségek, majd egy szertár és az öltöző következik. Az épület nagy részét a tornacsarnok és díszterem felirátú

terem foglalja el. A terem Vakok Intézete felőli oldalán kis méretű, négyzet alakú előtér épületrész látható.

Budapest Főváros Levéltárában a fenti alaprajzokhoz nem tartoznak homlokzati rajzok és metszetrajzok. Ilyeneket az Országos Levéltár őriz, amelyek fényképek formájában a Teleki Blanka Gimnázium folyosóin láthatók, bekeretezve. Öt ilyen rajz található itt: Ajtósi Dürer sori homlokzat; Ida utcai homlokzat; metszet a Hermina úti szárnyon és a tornatermen keresztül; metszet a Hermina úti szárnyon keresztül és a tornaterem homlokzata; valamint a betegpavilon tervrajzai egy lapon. A tervrajzokon az 1900. szeptember 20-i dátum olvasható, valamint Baumgarten Sándor és talán Herczegh Zsigmond aláírása. Továbbá két aláírás, akikkel kapcsolatban „A felülvizsgáltnál látta” felirat olvasható, valamint minisztériumi pecsét látható, vagyis e tervek nem a fővárosi engedélyezési folyamat részeként készültek. A tervlapokon szereplő rajzokkal lényegében megegyeznek a megépült épületek, épületrészek, egyedül a betegpavilon kivétel, hiszen azt – mint látni fogjuk – 1904-ben átépítették. Így ezek az 1900-as tervek a betegpavilon eredeti állapotát mutatják.

Egy harmadik tervszorozat a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumának Építészeti Gyűjteményében található, kék fénymásolatok formájában. A Fővárosi Tanács mérnöki hivatalának két főmérnöke 1901. február 6-án megfogalmazta műszaki véleményét az új tervekkel

Erzsébet
Nőiskola,
összkép
a Városliget felől,
Fotó:
ismeretlen szerző
© a szerző
archívumból



kapcsolatban: „Műszaki szempontból az építési engedély kiadása javasoltatik a következő kikötések mellett, a telek határvonalai, az előkert vonal, valamint a végleges járdamagasság a fővárosi mérnöki hivatal által kitűzendők; a házi csatorna a kerületi mérnök utasítása szerint építendő; az árnyékszékek vízzáros készülékkel, a csatornanyílások pedig búzélzáros fedlappal látandók el; a lépcsőfokok szélessége legalább 0.30 méter, magassága pedig legfeljebb 0.16 méter legyen; a kivitelért felelős építőmester, ki a tervek hivatalos példányát aláírni tartozik, az építkezés megkezdése előtt a kerületi előljárásnál bejelentendő; a fennálló de lebontandó épületekről az alaprajzok két példányban a ker. előljárásnál bemutatandók; a földszinti padló a bolthelyiségekben¹⁵ legalább 0.15 méter, egyéb helyiségekben legalább 0.30 méternyire a végleges járda fölé helyezendő, a pinczehelyiségeket azonban lakásul használni nem szabad; a padláson tűzbiztos burkolat készíthető; a padláslépcső tűzbiztosan elkülönítendő, az építkezés megkezdése és az épület tető alá jutása a kerületi előljárásnál bejelentendő.

Az építési anyag lerakására és állványok elhelyezésére szükséges területnek kijelölése a kerületi előljárásnál bejelentendő.

Ott a hol pincze nem lett tervezve a földszinti padló alatt elkülönítő réteg alkalmazandó, továbbá a padlás az építésiügyi szabályzat 220 §-ának megfelelően tűzfalakkal megosztható.”¹⁶

Az építési engedély ügyét 1901. február 11-én tárgyalta a Fővárosi Tanács köz- és magánépítési albizottsága, és 148. biz. számon a műszaki véleménnyel egyetértésben hozta meg javaslatát.¹⁷

A Fővárosi Közmunkák Tanácsa 1901. február 25-én fogalmazta meg véleményét, amelyet Podmaniczky Frigyes alelnök és egy miniszteri tanácsos írt alá. Az FKT véleménye megegyezett a középítési bizottságéval, vagyis egyetértettek az építési engedély megadásával, viszont új kikötéssel egészítették ki a meglévők sorát: „mind a három lépcső mint fölépcső képzendő ki (építésiügyi szabályzat 256 §.) vagyis 2.00 mtr szélességben építendő és alátámasztandó.”¹⁸

A mérnöki hivatal, a középítési bizottság és a Fővárosi Közmunkák Tanácsa véleménye figyelembevételével, azok kikötéseivel a Fővárosi Tanács 1901. február 28-án megadta az építési engedélyt „II illetve III emeletes iskola épület, földszintes torna terem, és földszintes beteg pa-

villon építésére”. Egyben meghatározták az építési engedélyért fizetendő és a központi pénztárban befizetendő 4500 koronás díjat, amelyet közöltek a miniszterrel.¹⁹

A 4500 koronás engedélyezési díjjal kapcsolatban a miniszter 1901. március 30-án rendeletet intézett a IX. kerületi állampénztárhoz, amely szerint az összeget „Budapest székesfőváros tanácsának bélyegtelen hivatalos nyugtájára fizesse ki s a vallás és közoktatásügyi ministeri tárcza naplóban kiadáskép számolja el”.²⁰ A Fővárosi Tanács központi pénztára 1901. április 16-án jelentette: „hogya a kérdéses 4500 koronát a m. k. állampénztárnál mai napon felvettük és az I. napló 740 tét. alatt bevételeztük.”²¹

Wlassics Gyula miniszter meghagyásából egy miniszteri tanácsos és elnöki titkár 1902. május 9-én tájékoztatta a Fővárosi Tanácsot az alábbiakról: „Vonatkozással a Tanácsnak az 1901. 13787. sz. a. kelt határozatára, a mely szerint a VII. ker. Hermina út 1804-1821/a h. r. szám. alatt fekvő telken építendő »Erzsébet Nőiskolára« az építési engedélyt kiadta; értesítem a Tanácsot, hogy a szóban forgó építkezés a folyó évi június hó elején teljesen elkészül, minek folytán azt használatba vétetni szándékozom; ehhez képest felkérem a Tanácsot, hogy a fennálló építésiügyi szabályzat alapján az épületeket megvizsgálni, és a vizsgálat eredményéhez képest a használati engedélyt folyó évi június hó közepére megadni sziveskedjék. Az eljárás után fizetendő díjakat pótlólag fogom kiutaltványozni.

A megejtendő vizsgálaton képviselőtemben Baumgarten Sándor építész fog megjelenni, minél fogva nevezett a vizsgálat időpontjáról értesítendő leendő.”²² E fenti tájékoztatás és utasítás értelmében a Fővárosi Tanács 1902. május 16-án a miniszteri leiratot kiadta a VII. kerületi előljárásnak, és erről „Baumgarten Sándor építész, a cultusminister úr megbízottja” értesítést kapott.²³

Az 1902-ben elkészült épületet a következőképpen ismerteti a következő évben született leírás: „Az intézet az 1902. év június havában költözött be a jelenlegi épületébe, mely dr Wlassics Gyula ministersége alatt épült; 1900–1902 között. Az épület a város kültekén, a Városligetben van, minden oldalról előnyös villamos-vasúti összeköttetéssel a székesfőváros minden részével.

Az épületet tágas játszótér és árnyas kert veszi körül.

Az épület alagsorral, magasföldszinttel és két emelettel bír. Az alagsorban az ebédlők, a főző és mosókonyhák, fürdők és cselédlakások vannak elhelyezve.

¹⁵ A bolthelyiségekre vonatkozó kikötés valószínűleg tévesen kerülhetett be a szövegbe.

¹⁶ BFL IV. 1407. b. III. üo. 3478/1901.

¹⁷ BFL IV. 1407. b. III. üo. 3478/1901.

¹⁸ BFL IV. 1407. b. III. üo. 13787/1901.

¹⁹ BFL IV. 1407. b. III. üo. 13787/1901.

²⁰ BFL IV. 1407. b. III. üo. 23534/1901.

²¹ BFL IV. 1407. b. III. üo. 23534/1901.

²² Az irat száma: 1663/1902. eln. szám. Az irat lelőhelye: BFL IV. 1407. b. III. üo. 96277/1902.

²³ BFL IV. 1407. b. III. üo. 96277/1902.

A magasföldszinten vannak az összes tantermek az igazgatói lakás, néhány zongoraszoba és tanítónői lakás.

Az I. emeleten vannak a nappali szobák; a könyvtár, a természetrajzi, vegytani és physikai laboratóriumok, tanszertárak és előadó termek. A rajz- és zeneterem, kézimunka-terem, tanári dolgozó-szobák, növendék lakószobák és tanítónői lakások és néhány zongoraszoba.

A II. emeleten vannak a polgári képezdei növendékek lakószobái, a felsőbb leányiskolai növendékek hálótermei, tanítónői lakosztályok és ezen az emeleten is több zongoraszoba. A képzőintézet növendékei lehetőleg 4–4-en vannak egy lakószobában elhelyezve, mely elég tágas (34 □mtr), világos és szellőztető készülékkel van ellátva. Ezen elhelyezéssel azt óhajtottam elérni, hogy a képzőintézet növendékei otthonosan, családiasan érezzék magukat az intézet falain belül. A felsőbb leányiskola növendékei 10–14-en vannak egy-egy hálóteremben, melyben külön mosdószoba van és minden hálóterem egy bennlakó és hálóterem mellett közvetlenül lakó tanítónő felügyelete alatt áll.²⁴

Az épület első emeleti folyosóján elhelyezett Erzsébet királyné-szoborról az alábbiakat tudjuk meg az 1903-ban született iskolaismertetőből: „Az intézet vezetősége áthatva boldog emlékü nagy királynéknak kiváló jelentőségétől hazai történelmünkben; és mert intézetünk az ő dicső nevével és szellemével elválaszthatatlan kapcsolat fentartását tűzte ki feladatául, azon fáradozott, hogy Felséges védnökének emlékét minden időkre állandósítsa az intézet új épületének falain belül. Ezen törekvésünk megvalósítását a vallás- és közoktatásügyi miniszter úr hozzájárulása lehetővé tette és valóra vált régi óhajtasunk, hogy Erzsébet nagy királynéknak mellszobrá díszíti intézetünket e célra berendezett teremben.

A mellszoba carrarai fehér márványból készült és kiváló művésznök Strobl Alajos alkotása.²⁵

Az engedélyezési terveken kívül más tervrajzok is találhatóak ma Budapest Főváros Levéltárában az Erzsébet Nőiskolával kapcsolatban. 1902-ben készült az a helyszínrajz, amelyen Árkay Sándor cs. és kir. udvari műlakatos pecsétje és aláírása látható. A helyszínrajzon piros vonallal egy ezerötyszáz kilogramm teherbírású teherfelvonó helye van bejelölve a Hermina úti szárny udvari homlokzatához. A felvonó tervrajzai nem találhatóak a levéltárban. A tervlapon lévő felirat szerint azt 233823/1902-III. számon 1903. január 8-án hagyta jóvá a Fővárosi Tanács.²⁶ A tervlaphoz tartozó iratanyag tartalmát az alábbiakban ismertetjük.

Árkay Sándor százötven kilogramm teherbírású felvonót épített az iskola épületéhez, de az ehhez tartozó, az építkezés előtt megfogalmazott engedély kérelmét nem ismerjük, mert valószínűleg nem is volt ilyen, ahogy az iratokból kiderül. Árkay Sándor 1902. december 6-án ezzel a kérvénnyel fordult a Fővárosi Tanácshoz: „Tisztelettel van szerencsém a VII. ker. István út és Hermina út sarkán épült »Erzsébet leány nevelő intézet«-ben felállított, általam készült 150 kg. hordképességu, kézi hajtásra berendezett teher felvonó egy drb. szerkezeti – és egy drb. helyszíni rajzát a használati engedély kiadása végett benyújtani.”²⁷

A fent említett két tervrajz közül ma már csak a helyszínrajz ismert. A Fővárosi Tanács előadói ívének előszám nem látható, vagyis korábbi iratra, tehát a tervek jóváhagyását kérő iratra nem utal semmi. Tárgyként is ezt fogalmazták meg a tanács részéről: „Árkay Sándor a VII.-ik közig. Kerületben (Erzsébetv.) István út, Hermina út sarkán levő Erzsébet leány nevelő intézetben 150 kg. hordképességu kézi hajtású teherfelvonónak felállítására utólagosan kér engedélyt.”²⁸

Érdekes módon minden ellenvetés és kifogás nélkül megadta a Fővárosi Tanács utólag az engedélyt a már felépült felvonó építésére „1903. januárius hó 8-án.”²⁹

1904. június 18-án a következő kérvénnyel fordult a vallás és közoktatásügyi miniszter meghagyásából egy miniszteri tanácsos a Fővárosi Tanácshoz: „A VII. ker. István út-Hermina út és Ida utcák által határolt telken emelt és az Erzsébet-Nőiskola elhelyezésére szolgáló épületek közül a betegpavillon szűknek bizonyult, ennél fogva annak a 2 példányban csatolt tervrajzok szerinti kibővítését elhatároztam, ehhez képest felkérem a Székesfőváros Tanácsát, hogy a csatolt tervrajzokat a fennálló építési szabályzatok alapján megvizsgáltatni és annak eredményéhez képest az építési engedélyt sürgősen megadni szíveskedjék, mert az építkezést a tanítás érdekében még a folyó nagy szün időben megkezdeni és befejeztetni óhajtom.

A tervekért felelős építőmestert pótlólag fogom bejelenteni, az építési engedély kiadásáért esedékes díjak pótlólag fognak általam a székes főváros házi pénztára részére kiutalványoztatni.”³⁰

A kérvényhez tartozó tervek közül a két homlokzatrajz, az oldalhomlokzat és a hátsó homlokzat terve ma Budapest Főváros Levéltárában található. Az 1904. június 15-i dátumot viselő tervrajzokat Baumgarten Sándor építész és Hegyi Ferencz felelős építőmester írta alá. A tervrajzok

²⁴ Az Állami Erzsébet Nőiskola ismertetése. i. m. (1903), 30–31.

²⁵ Uo., 32.

²⁶ BFL XV. 17. d. 329. 31675. helyrajzi számon 5. sorszámon található terv.

²⁷ BFL IV. 1407. b. III. üo. 233823/1902.

²⁸ BFL IV. 1407. b. III. üo. 233823/1902.

²⁹ BFL IV. 1407. b. III. üo. 233823/1902.

³⁰ Az irat száma: 2437/1904. eln. szám. Az irat lelőhelye: BFL IV. 1407. b. III. üo. 152880/1904.



Teleki Blanka
Gimnázium,
a főhomlokzat
részlete, 2021
Fotó:
Rozsnyai József
© Rozsnyai
József

felirata szerint 152880/1904-III. számon, 1904. július 4-én hagyta jóvá a terveket a Fővárosi Tanács.³¹

A Fővárosi Tanács mérnöki hivatala 1904. június 24-én és 25-én megfogalmazott műszaki véleményében fenntartotta az 1901-ben 3478. számon kiadott építési engedéllyel kapcsolatban megfogalmazott kikötéseit a betegpavilon kibővítésével kapcsolatban is. A köz- és magánépítési albizottság 1904. június 27-én tartott ülésén egyetértett a műszaki véleménnyel, és hozzátette: „engedélyezhető; a telekfelosztás sürgetendő volna”. Így a Fővárosi Tanács 1904. július 4-én megadta az engedélyt a betegpavilon kibővítésére.³² A Fővárosi Tanács meghatározta az építési engedélyért fizetendő, és a központi pénztárban befizetendő százkilencvenegy koronás díjat, amelyet közöltek a miniszterrel.³³ Az engedélyezési díjával kapcsolatban a miniszter 1904. július 30-án rendeletet intézett a IX. kerületi állampénztárhoz, amely szerint az összeget „Budapest székesfőváros házipénztárának hivatalos nyugtájára fizesse ki”.³⁴

Az iskola belső díszítését elsősorban a díszítőfestés adta, amely később elpusztult. A díszes nyíláskeretek nagy része azonban máig megvan. Az iskolaépülettel közel egykorú az első emeleten elhelyezett Erzsébet királyné-büsztt, amelyet Strobl Alajos készített.

Az épület ismereteink szerint jelentősebb átalakításon nem esett át a II. világháborúig, azonban a háború idején jelentősen megsérült. A háború után helyreállították az épületet. Ebben az időben szovjet hadikórház, majd a Deportáltakat Gondozó Országos Bizottság működött itt. 1946 decemberében indulhatott újra a tanítás. Az 1949–1950-es tanévben az Általános Iskola szervezetileg különvált, de ugyanabban az épületben maradt Városligeti Általános Iskola néven, és itt – a Hermina úti szárnyban – működik ma is. Az Erzsébet Nőiskola gimnáziumi utódja 1950-ben felvette Teleki Blanka nevét, akinek az iskola második emeletén elhelyezett szobrát 1958-ban készítette Kisfaludi Strobl Zsigmond.³⁵

³¹ BFL XV. 17. d. 329. 31675. helyrajzi számon 6–7. sorszámra található tervek.

³² BFL IV. 1407. b. III. üo. 152880/1904.

³³ BFL IV. 1407. b. III. üo. 152880/1904.

³⁴ BFL IV. 1407. b. III. üo. 152880/1904.

³⁵ JÁVORSZKY Ernőné: *A Teleki Blanka Gimnázium története*. Bp., Teleki Blanka Gimnázium, 2003, 22–23.

Értékelés

Baumgarten Sándor és Herczegh Zsigmond építészek, mint a vallás- és közoktatásügyi minisztérium építészei, nagy számú iskolaépületet terveztek. Ezeknél a historizáló stílust, majd Lechner Ödönnek a Földtani Intézeten kialakított, és a Postatakarékpénztáron tökéletesített stílusát követték. A kapcsolat igen szoros volt a nagy mesterrel, Baumgarten Sándor biztosított helyet irodájában Lechner Ödönnek a Postatakarékpénztár terveinek és a budapesti Tőzsde pályázati terveinek elkészítéséhez, e terveket párban jegyezték. Baumgarten Sándornak Lechner Ödön nélkül, Herczegh Zsigmonddal tervezett iskolaépületei igen hamar átvették a lechneri stílust, leghamarabb minden bizonnyal a Vakok Intézete és az Erzsébet Nőiskola.

Az Erzsébet Nőiskola épületének – különösen a főhomlokzati szárnynak – kupolaszerű tetőidommal megoldott középrizalitos, szimmetrikus tömege nem keveset őriz abból a barokk tömegalakításból, amelyet Baumgarten Sándor és Herczegh Zsigmond historizáló főművükön, a Tudományegyetem Egyetem téri, 1897–1900 között, neobarokk stílusban tervezett épületén alkalmaztak. A kupolaszerű tetőidom formája azonban a Nőiskola tervén már nem az Egyetem téri épület barokk kupolájának formája, hanem a budapesti Tőzsde Lechner Ödön és Baumgarten Sándor tervezte pályázati tervén látható tetőidomhoz hasonlító megoldás. E tetőformák előzménye a Lechner Ödön és Pártos Gyula tervezte budapesti Iparművészeti Múzeum középrizalitjának kupolaszerű tetőidoma.

Másféle tetőforma jelenik meg az iskolaépület homlokzatai közül a háromtengelyes, szívdíszes szakaszok fölött. Ezek a Lechner Ödön tervezte Földtani Intézet és Postatakarékpénztár homorú élű és oldalú sátoztetőidomaira emlékeztetnek.

Az Erzsébet Nőiskola főhomlokzata középrizalitjának négy falpillére között hullámozó peremű oromzat magasodik. Az oromzat fő motívuma egy sajátosan hullámozó, szimmetrikus téglaszalag keret. Ez a keretdísz nagymértékben hasonlít az iskolaépület tervezésével egy időben épülő, Lechner Ödön és Baumgarten Sándor tervezte budapesti Postatakarékpénztár főhomlokzatának középrizalitján látható keretdíszhez. A középső keretben mindkét esetben koronás címert helyeztek el, sajnos az iskoláé már nem látható.

Az iskolaépület középrizalitja tagolásában, oromzati formájában is határozottan a Postatakarékpénztár oromzatára emlékeztet. Ott is négy pillér tagolja három szakaszra a rizalitot, de míg a Postatakarékpénztár rizalitjának pillérei tetején egy-egy méhkaptár helyezkedik el az épület funkciójából kifolyólag, addig az iskola pilléreire érthető módon nem méhkaptárok, hanem hasonló más díszek kerülhettek.

Az archív felvételekről az olvasható le, hogy a középső domború tetőidomon csúcscsúsz helyezkedett el eredetileg, amely talán a II. világháborúban pusztulhatott el. A sajnos csak homályosan látható csúcscsúsz leginkább a Postatakarékpénztár középső tetőidomának a nagyszentmiklósi kincs bikafejes csanakja által ihletett csúcscsúszére emlékeztet. Az iskolaépületen azonban – úgy tűnik – nem bikafejek, hanem azokhoz hasonló növényi jellegű díszítőmotívumok láthatók. Több, karakteres stílusjegy alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a budapesti Postatakarékpénztár architektúrájához legközelebb álló – bár szerényebb – homlokzati megoldásokkal kialakított épület a Baumgarten Sándor tervezte Erzsébet Nőiskola épülete.

A Baumgarten és Herczegh tervezte Vakok Intézete és az Erzsébet Nőiskola épülete csupán néhány év eltéréssel épült, mégis jelentős a kettő közötti stílusbeli különbség. A valamivel később emelt iskolaépület homlokzatain nem találunk olyan nagyszabású motívumot, mint a Vakok Intézete főhomlokzati középrizalitján, viszont tömegformálásában, a tetőidomok változatos kezelésében, a domború és homorú elemek merész egymás mellé állításában, a falak felső lezárásának látványos pártázatos megoldásában közelebb kerül a lechneri világ századfordulós modernségéhez, mint a történeti formákat nagyobb mértékben hordozó Vakok Intézete. Gerle János a következőképpen hasonlítja össze a két épületet: „a Vakok Intézete 1899–1904 között épült, tervezése idején még historizálóbb felfogásban követte Baumgarten mesterének stílusát, a tipikus téglaszalag díszítések gótizáló formákká állnak össze. A két évvel később tervezett szomszédos Erzsébet Nőiskola épülete már minden történeti utalástól mentes.”³⁶

Összegzőképpen megállapítható, hogy az Erzsébet Nőiskola épülete a magyar építészet történetének legalább olyan jelentőségű példája, mint a Vakok Intézete. A két épület együttese századfordulós építészetünk egyik legértékesebb együttesét alkotja, amely méltán érdemel műemléki védelmet és ennek megfelelő gondoskodást.³⁷

³⁶ GERLE János: *Századforduló*. Bp., Városháza, 2001, 48.

³⁷ Az Erzsébet Nőiskola műemléki értékeinek fel nem ismerését jól tükrözi, hogy amikor 1977-ben védetté nyilvánították a két épületet, a Vakok Intézete a legmagasabb, a Nőiskola a legalacsonyabb műem-

léki fokozatot kapta. Az épületet 07759/1977. határozatszámon nyilvánították védetté, mint városképi jelentőségű (VK) épületet. *Magyarország műemlékjegyzéke*. Szerk. IKAFALVI DIÉNES Virág, Bp., Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség, 1990, 121.

Hiányzik az összhangzó értelem

A pozitivistá Madách-kutatás marxista rehabilitációja I.¹

Írásomban nem foglalkozom az irodalomtudományi pozitivizmus történetével, módszertanával, miként azzal sem, milyen ideológiai és metodikai érvekre hivatkozva bélyegezte az irodalomtudományi marxizmus a pozitívizmust, e nagy múltú, kimunkált és megkerülhetetlen eredményeket hozó elméleti irányzatot avítottak, terméketlennek. Azt vizsgálom, hogy a Kádár-korszak első évtizedében az elfogadó marxista Madách-kritika akadémiai képviselői miként használták fel a pozitívizmus módszertanát a sztregovai költő rehabilitálásához.

Mint ismert: a Magyar Kommunista Párt (1948 júniusától Magyar Dolgozók Pártja) két vezető teoretikusa, Révai József és Lukács György 1948 nyarán letiltotta a színházak műsoráról *Az ember tragédiáját*. A művet törölték a kötelező olvasmányok listájáról, és az államosított kiadók sem jelentethették meg. Azonban Nagy Imre miniszterelnökségének idején a Nemzeti Színház három rendezője, Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre munkához láthatott, és több mint hétéves szünet után, 1955. január 7-én a Nemzeti újra műsorra tűzte *Az ember tragédiáját*. A forradalom bukását követően a szocializmus új szakaszának és a sztálinista múlt megtagadásának jelképeként a Nemzeti Színház 1957 nyarán, a Margitszigeten újból bemutatja a *Tragédiát*. Csakhogy a kommunista hatalom 1956 után is teret enged a *Tragédia* sztálinista irodalomkritikai értékelésének: kiadják Bolgár Elek 1940-ben, Moszkvában írt, programadó és hírhedt Madách-értekezését,² illetve továbbra is meg-megjelennek a Rákosi-kor keményvonalas képviselőinek – Hermann Istvánnak és Révai Józsefnek – utószavával kiegészített *Tragédia*-kiadások, sőt Révai ekkor közli legismertebb Madách-tanulmányát.³ Mindezek ellenére a forradalom után a kultúrpolitikai enyhülés, az elfogadó marxista irodalomkritika győzelme vitathatatlan. Az új idők jelképe, hogy 1958-ban a polgári-kon-

zervatív irodalomtörténet-írás élő klasszikusát, a nyolcvanesztendős Horváth Jánost köszöntik tanítványai, és a laudációk sora megnyitja a kaput a *Tragédia* pozitivistá újraértelmezése előtt.

A fordulat éve után a Lukács György mutatta iránytól eltérő *Tragédia*-interpretációk története az 1951. december 11. és 15. között tartott, akadémiai Madách-vitaüléssel kezdődik, amely két szemben álló táborba rendezte a költő elutasítását hirdető sztálinista és elfogadása mellett érvelő marxista (névleg marxista) kutatókat.⁴

*

Elsőként Horváth Károly csendesesen, szerényen építkező pályáját kell megemlíteni. A polgári háttérű, franciás műveltségű kutató csak az 50-es évek végén lépett elő az elfogadó marxista Madách-kritikát kidolgozó akadémikus, Sötér István árnyékából,⁵ de stratégiai tehetségét már korábban bizonyította. Közvetlenül a sztálinista fordulat után, 1950-ben publikált Madách-tanulmányt akadémiai szaklapban – amikor erre más tudós kísérletet sem tett. Igaz, nem *Az ember tragédiájáról*, hanem a *Mózes*-drámáról. Horváth arra törekedett, hogy Madáchról és művéről a korabeli irodalomkritika korlátolt osztályszempontú rendszerén belül is előnyös képet fessen. A tanulmány elérte célját: bizonyította, hogy a *Tragédiát* megcélzó ideológiai vádak a *Mózes*re nem vonatkoztathatók. A dramatizált eposz főhőse a tettek embere, forradalmár, népezér, akinek harmonikus a kapcsolata a tömeggel. A feldolgozott bibliai történet a költő jelenét idéző allegória: a szabadulást kereső zsidóság a magyarságnak, Mózes pedig Kossuthnak felel meg. Madách történelemképe progresszív, művének zárata, jövőképe derűlátó – és ez 1950-ben kiemelt szempont. „...Madách a haladó közép-nemesi gondolkodás talaján áll, de ezen a talajon 1861-ben

¹ A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap kutatói támogatásával készült (107102/04105). Tematikai előzménye BALOGH Csaba: „A méreg, melyet rejt, nagyon veszélyes” A Rákosi-korszak Madách-vitái = *Magyar Művészet*, 2016, 4. sz., 120–128.

² BOLGÁR Elek: *Madách Imre* [1940] = Uő: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. KERÉKES Lajos, Bp., Akadémiai, 1958, 200–220.

³ RÉVAI József: *Az ember tragédiája* = *Társadalmi Szemle*, 1958, 9. sz., 13–35.

⁴ *Vitaülés Madách Imréről* = *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv-*

és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, II. kötet, 1–4. szám. *A Magyar Tudományos Akadémia nagygyűlése 1951*. Szerk. WALDAPEL József, Bp., Akadémiai, 1952, 239–278. Lukács György megnyitóját Waldapfel József előadása követte, majd Bolgár Elek, Walkó Iván Péter, Horváth Károly és Barta János szólott hozzá a vitához.

⁵ SÖTÉR István: *Madách Imre* [Akadémiai székfoglaló előadás, 1955. XI. 21.] = *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, VIII. kötet, 1–4. sz. Szerk. BÓKA László, Bp., Akadémiai, 1956, 129–180.

– lehetett még, talán utoljára – bátor, optimista feleletet adni, és Madách drámájában ilyen feleletet adott.”⁶ Noha a *Mózes* elemzése kevés ideológiai kockázatot rejt, és szakirodalma eltörpül a *Tragédia* értelmezéstörténete mellett, kiemelendő, hogy Horváth Károly többnyire elismerően szól a polgári kutatók – így Palágyi Menyhért és Riedl Frigyes – megállapításairól. Egy évre rá, 1951-ben Horváth is hozzászolt az akadémiai vitához, ahol a *Mózes*nél látott elemzési technikát a *Tragédiára* alkalmazta. Madách védelmében találékonyan bizonyította, hogy a *Tragédiában* is meghatározó motívum a haladásért folytatott küzdelem, és az osztályellentétek bemutatása sem elhanyagolható.⁷ Már ekkor kitűnik Horváth fő erénye, a világirodalom elmélyült ismerete és a nyílt konfrontációt kerülő diplomáciai érzéke. Felszólalásának Milton- és Hugo-párhuzamai későbbi kutatásainak a 70-es, 80-as években kitjesedő fő irányát előlegezik: a *Tragédia* komparatistikai és mítosztörténeti összefüggésekben való bemutatását.

Horváth Károly első jelentős Madách-tanulmánya 1958-ban jelent meg. Az *Irodalomtörténeti Közlemények*-ben két részben közölt, terjedelmes, közel ötíves szöveget az Akadémia önállóan is kiadta, így Horváth munkája a háború utáni időszak első Madách-kismonográfiájának tekinthető.⁸ Az értekezés az elfogadó marxista Sötér-Waldapfel-irányt egyeduralkodónak tekinti, a Lukács-Révai-vonalat pedig leírja, a kritikátörténet múlt idejeként említi. A negyvenes évei végén járó szerző – életrajzi adatokkal nem indokolható – tanítványi hűséggel és tisztelettel ismerteti a Madách-kutatás vezető akadémikusainak téziseit. „Waldapfel és Sötér erre vonatkozó fejtegetései annyira világosak, annyira meggyőzőek, hogy elegendő csak utalni rájuk. [...] Hazafiasságának, szabadságszeretetének törhetetlen vonalát 1849 utáni lírájában már olyan világosan megrajzolta az újabb Madách-kutatás – főleg Waldapfel és Sötér tanulmányai –, hogy e szempontból csak a már elért eredményeket kell összefoglalnunk.”⁹ E tiszteletkörök ideológiai és szakmai védőernyővé válnak, és biztosítják a szerző szabadabb elemzői mozgásterét.

Fontos kiemelni: Horváth nem *Tragédia*-elemzést írt, hanem Madách-pályaképet. A főmű tágabb, kontextuális – életrajzi, hatás- és műfajtörténeti – vizsgálata lehetőséget kínált az ideológiai súlypontok finom elmozdításához. Az angolul, franciául, németül kiválóan tudó, a lengyel és az orosz nyelvben is jártas szerző pozícióját tovább erősítette, hogy nagyságrendekkel tájékozottabb volt a magyar

és az európai romantika tényanyagában, történetében, kiváltképp Madách munkásságában, valamint a vonatkozó szakirodalomban, mint a kiszorítandó kritikai irányzat képviselői, Lukács György, Révai József és Hermann István.

A kéttételes tanulmány nagy erénye, hogy rendkívül informatív. Horváth a fordulat éve óta elsőként mer pozitivistá lenni: adatok, tények gazdag citálásával ad pontos kor- és pályaképet. Az értelmezéskor Madách védőügyvédjévé válik: minden alkalmat megragad, hogy bizonyítsa a költő haladó nézeteit, szabadelvűségét, forradalmi lelkesültségét és hazafiságát. Különös, de akkor is a *Tragédia* ügyét szolgálja, amikor tagadja, hogy az életmű vizsgálatára a bölcseléstörténet kutatói jogosultak lennének. Madách „nem filozófusnak vallja magát, hanem költőnek, nem is írt filozófiai, hanem esztétikai értekezéseket. Madách költészete nem valamilyen bölcséleti rendszer művészi kivetítése, hanem a költő lelkében élő vívódások, sokszor megoldhatatlan ellentmondások tükrözése.”¹⁰ Ezért Horváth Károly – Sötérhez hasonlóan – kerüli Madách neve mellett a „filozófus/bölcselő/gondolkodó” jelzőt, csupán töprengő alkotóról ír. A szerző azzal is erősíti a „költő, és nem filozófus” üzenetet, hogy aránytalan terjedelemben és mélységben foglalkozik Madách nem különösebben jelentős, a korabeli irodalmi élvonalhoz egyetlen darabjával sem tartozó lírájával, például szerelmi költészetével, amelyhez nemigen lehet ideológiai elvárásokkal közelíteni. Ez magyarázza, hogy az 1956-os forradalom után alig két évvel írt értekezésben – a korabeli gyakorlathoz képest – viszonylag ritkák és többnyire elnagyoltak, frázisszerűek az ideológiai passzusok. „A fiatal Madách lelkében a liberális romantika világnézete hamarosan elfoglalta a hagyományos vallásos felfogás helyét.”¹¹

Horváth Károly rendkívül hosszú előkészítés után tér rá *Az ember tragédiájának* mint költői, és nem bölcséleti műnek a tárgyalására. Számos elemzői fogással idegeníti el Madách drámáját a tételes filozófiától – ez adja tanulmányának újdonságát és a Rákosi-kor utáni sajátos karakterét. A szerző a *Tragédia* keletkezéstörténetének részletezésével, a költői ihlet és intenció sajátosságainak hangsúlyozásával a szépirodalmi művek önálló létmódjára hívja fel a figyelmet. A tárgyalás középpontjába – a filozófia és az ideológia helyett – a történetiség kerül. De ez nem merül ki a pozitívizmus szokásos értelmezési technikájának alkalmazásában, miszerint az irodalmi mű a szerző életraj-

⁶ HORVÁTH Károly: *Madách „Mózes” drámája = Irodalomtörténet*, 1950, 1. sz., 91–100., 98.

⁷ HORVÁTH Károly *felszólalása = Vitaülés Madách Imréről*. i. m. (1952), 272–275.

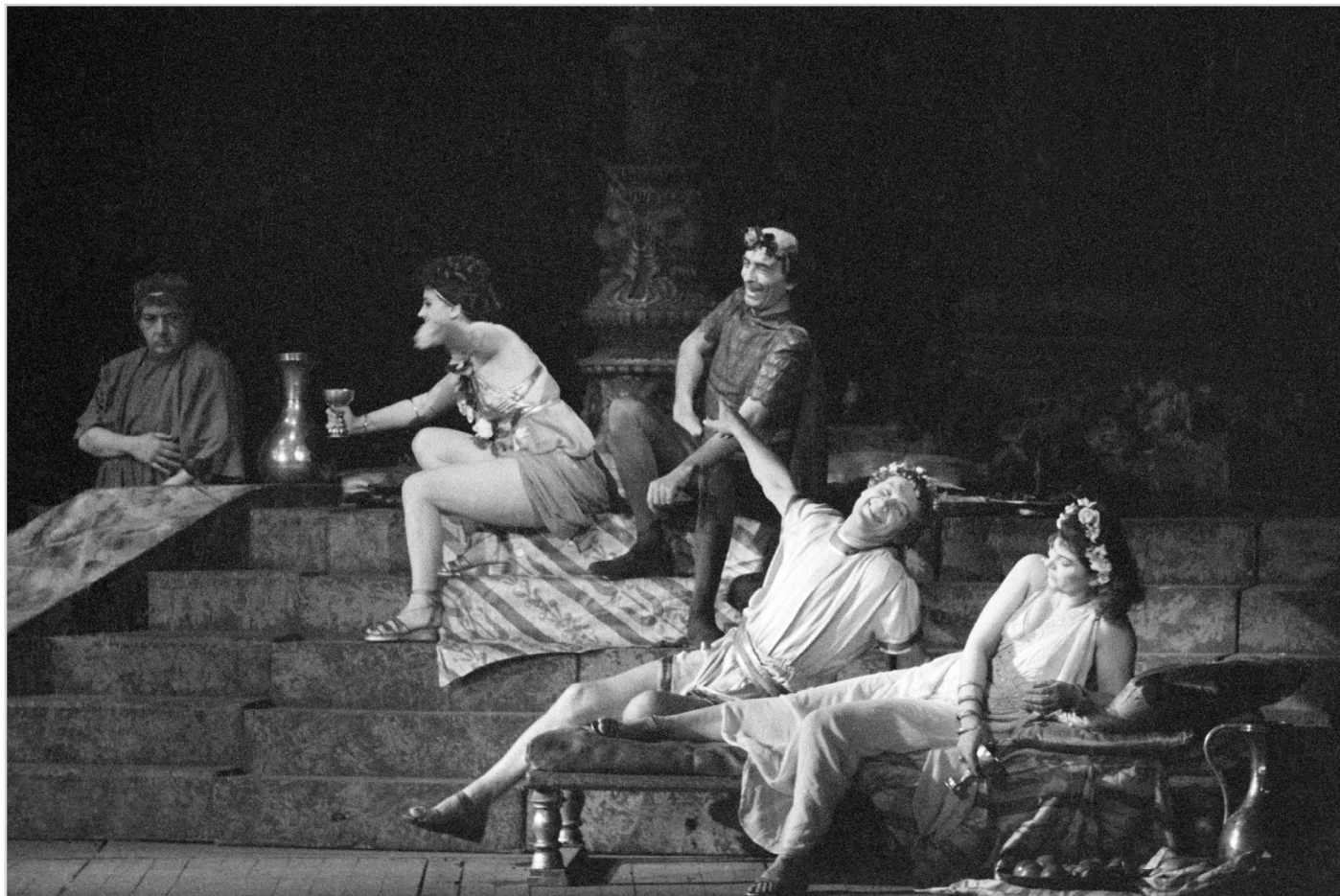
⁸ HORVÁTH Károly: *Madách Imre I. = Irodalomtörténeti Közlemények*, 1958, 1. sz., 247–278.; *Madách Imre II. = Irodalomtörténeti Közlemé-*

nyek, 1958, 4. sz., 462–502. Uő: *Madách Imre*. Bp., Akadémiai, 1958 [1959] Az idézetek a folyóiratban megjelent változatból valók.

⁹ Uo., 272.

¹⁰ Uo., 251.

¹¹ Uo., 264.



A *Tragédia*
főpróbája
a Nemzeti
Színházban
1955. január 4-én
rendező:
Gellért Endre,
Major Tamás,
Marton Endre
MTI fotó:
Komlós Tibor

zának tényanyagából, az őt ért szellemi és lelki hatások összességéből, valamint a történelmi háttérből értelmezhető. Horváth ezeket kibővíti a drámai költemény műfaj-történetével és a korabeli eszmétörténeti áramlatok ismertetésével, ezúttal is arra hegyezve ki az elemzést, hogy Madách a *Tragédiában* nem önálló filozófiát teremt, csupán kihasználja a műfaj kínálta lehetőségeket, és tükröt tart a Világos után ható gondolati áramlatok elé. Az *ember tragédiája* távolról rokonítható Eötvös József *Uralkodó eszméivel*, azonban Madách drámája a korabeli filozófiai áramlatok enciklopédiájaként törvényszerűen hiányos és nem különösebben mély. Horváth olvasatában értelmetlen az egyes jelenetek történelmi igazságáról vagy osztály-üzenetéről beszélni, hiszen azok allegóriák a költő korának elbukó ideáiról. Ennek az elemzői tételnek a fényében nem csupán Erdélyi János, Pulszky Ferenc és Prohászka Ottokár lesújtó különvéleménye veszíti el az alapját,¹² hanem a Lukács György, Révai József és Hermann István képviselte elutasító sztálinista irodalomkritika is.

Az elmélet tetszetős, távolról meggyőzőnek tűnik, de a részleteket vizsgálva nyilvánvaló, hogy tarthatatlan. A *Tragédia* színei mögött álló alapeszmék nem vezethetők le hiánytalanul a XIX. század uralkodó eszméiből. A szerzőt nemes ideológiai cél vezette – Madách kultúrpolitikai rehabilitációja –, de mégiscsak ideológiai cél, és ennek a drámai költemény világa nem engedett. Horváth érzekelte a kontextusvizsgálat interpretációs korlátait, ezért lélektani érveket hoz (sokszor vitathatókat, például az egyiptomi jelenet magyarázatánál), máskor meg sem kísérli a hatástörténeti interpretációt (például az úr és az eszsimó szín esetében). Hasonló problémákat vet fel Ádám alakjának értelmezése. A szerző szerint Ádám nem az örök ember a maga örök dilemmáival, hanem XIX. századi liberális nemes vagy polgár. Aligha létezik olyan műelemzői lelemény, amely összhangba hozná az utópikus színeket ezzel a koncepcióval.

A sztálinista interpretációkban képtelen megállapítások születtek Lucifer szerepéről. (Bolgár Elek szerint a mate-

¹² Vö. BALOGH Csaba: *Az ördög komédiája*. Erdélyi János Tragédia-bírálat = *Magyar Művészet*, 2020, 2. sz., 106–113.; Uő: *Egy kis polémia*. Pulszky Ferenc és a Tragédia ősbemutatója = *Magyar Művészet*, 2019,

2. sz., 105–113.; Uő: *Az ördög tűrhetetlen pökhendisége*. Prohászka Ottokár Madách-kritikája = *Magyar Művészet*, 2015, 4. sz., 78–86.

rializmus magaslatán álló ördög a dráma „legnagyobb szeretettel megrajzolt alakja.”¹³) Innen viszonylag könnyen lehetett a tárgyilagosabb, a költői intencióra és az irodalmi szövegre támaszkodó megállapítások felé terelni a Madách-kritikát. „Lucifer alakjának értékelése körül erős vita folyt az 1951. évi akadémiai nagygyűlésen. Ma már általános nézet, hogy lényegében véve negatív alak – nem valami Prometheus, bár a *Tragédia* elején néha ilyennek mutatja magát, szándéka azonban akkor is a rontás, az ember tönkretétele.”¹⁴ Ádám figurájával ellentétben Lucifer nem a történetiség szempontjából rejt buktatókat, hanem fogalmi értelmezésében. Ugyanis Horváth – hogy meddőnek láttassa az ideológiai vitákat – a költői jelleg kizárólagosságának hangsúlyozásával háttérbe szorította Madách filozófus enjét és a *Tragédia* bölcséleti szolamát. Csakhogy Lucifer alakja az irodalomesztétika korlátai között szinte értelmezhetetlen, hiszen már az első színben, az Úrral folytatott vitájában összetett és ellentmondásos metafizikai fogalomkészlettel jellemzi önmagát. Ezért Horváth – noha eddig vitatta a filozófia illetékességét – nem tehet mást, mint hogy a szövegben szereplő bölcséleti fogalmak (tagadás, állítás, anyag, tér, űr, eszme stb.) segítségével próbálja azonosítani Lucifert. Irodalmárként filozofálni kezd a dráma felett, és ezzel kényszerűen besétál a *Tragédia* szakirodalmában jól ismert értelmezői zsákutcába: a négy főszereplőnek miben van igaza, mikor tévednek, és a dráma világon kívül mit gondolhatnak?

Mi magyarázza a felkészült irodalomtudós elbizonytalanodását? A kritikátörténet-írás súlyos és gyakori hibája, hogy az irodalomtudomány olyan módszereit kéri számon az egykori műbírálaton, amelyek annak megszületésekor még nem léteztek, vagy a kritikus előtt ismeretlenek voltak. A világháború utáni, vasfüggönyön túli tudományos igényű műkritika évtizedekkel a magyar gyakorlat előtt járt, mivel a hazai bölcsészszakma csak a 60-as évek végén és marxista interpretációban kezdett megismerkedni az irodalomelmélet modern irányzataival.¹⁵ (A XX. század alighanem leghíresebb irodalomelméleti munkája, René Wellek és Austin Warren *Theory of Literature* című kézikönyve negyedszázad késéssel jutott el hozzánk.¹⁶) Az 1950-es évek második felében Horváth Károly három megközelítési módszer közül választhatott: a marxista irodalomkritika, a pozitívizmus és a szellemtörténet. Az utóbbi alkalmazását a rezsim tudomány- és kultúrpolitikája tiltotta, ezért Horváth a kutatói habitusához közel álló pozitívizmus módszerével próbált távolodni a marxista irodalomkritika pártos, osztályszempontú ítéleteitől.

Kimondja a legfontosabb tételt: Madách világa költői világ, de a *Tragédia*-szereplők beszédmódjának és dramaturgiai funkciójának elemzéséhez a pozitívizmus módszertana nem elégséges, ezért a tanulmányíró a fő alakokat – jobb megoldás híján – filozófiai konstrukcióként értelmezi.

A tanulmánypár végére maradt a legnehezebb feladat: az utópikus színek és a zárójelenet igazolása. Természetesen lehetetlen a falanszterről bebizonyítani, hogy az vonzó képe a szocializmus jövőbeli megvalósulásának. Horváth nem is erre vállalkozik, hanem azt igyekszik megmagyarázni, hogy Madách nem is festhette meg más-képpen ezt a jelenetet. A levezetés a pozitívista és a marxista irodalomtudomány érvrendszerének különös elegye: a magyarság történelmi-társadalmi helyzete, a nemesi liberális osztályállapot és a korszak szellemi hatásai nem tették lehetővé, hogy Madách az utópikus szocializmust ígéretes, haladó társadalomfilozófiai áramlatnak lássa és láttassa. Ezért a költő az elképzelt jövő ábrázolásakor Fourier falanszterébe olyan jelenségeket „képzelt bele”, amelyekkel a kortárs „burzsoá kritikusok” a szocializmust vádolták. E kritikátörténeti szempontból tarthatatlan védőbeszéd – vajon kik voltak a korabeli burzsoá kritikusok? – a morál oldalán súlyos vádat szül. „Madách hazafiassága elég erős volt ahhoz, hogy a francia forradalmat vádoló liberális nemesi kritika ellenére igenelje a forradalmat. Humanizmusa viszont nem volt elég erős ahhoz, hogy a burzsoá kritika vádjainak – legalábbis részben – ne adjon hitelt.”¹⁷ Horváth a falanszterről írt fejezet végén hátat fordít az osztályszempontú spekulációknak, ehelyett az irodalmi szöveget vizsgálja – és lényeges megállapítást tesz. A három utópikus szín gyökeresen különbözik a korábbiaktól, és ennek fő oka nem az, hogy a korábbi historikus jelenetek a történelmi tények és tapasztalatok fényében is vizsgálhatók. A távoli jövőben játszódó színeknek nincs eszméjük – a falanszter világa az elkerülhetetlen ökológiai és a világgazdasági összeomlásra, valamint a közelgő kozmikus végzetre, a Nap kihűlésére adott kényszerű, globális válasz, az eszkimó-jelenet pedig e válasz kudarcát mutatja be. Az életben maradás ösztöne nem eszme, ezért értelmetlen ideológiai csatát vívni a jövőszínekkel, ahogy a természettudomány távlatai feletti tűnődés is kívül esik a (marxista) irodalomtudomány vizsgálódási körén.

Horváth Károly kétrészes, javarészt pozitívista metodikájú tanulmánya a Madách-szakirodalom ideológiai szigorától mentes áttekintésével előzte meg korát. A kritika-

¹³ BOLGÁR: i. m. (1958), 206.

¹⁴ HORVÁTH: i. m. (1958), 475.

¹⁵ Vö. *Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*. Szerk. NYÍRÓ Lajos, Bp., Akadémiai, 1970

¹⁶ WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford.

SZILI József, Bp., Gondolat, 1972; POSZLER György: *Az irodalomelmélet kérdőjelei*. Wellek–Warren: *Az irodalom elmélete* (Gondolat, 1972) = *Irodalomtörténet*, 1973, 4. sz., 1013–1022.

¹⁷ HORVÁTH: i. m. (1958), 487.

történeti múlt szinte minden jeles képviselője – Alexander Bernát, Balogh Károly, Halász Gábor, Kardeván Károly, Palágyi Menyhért, Riedl Frigyes, Szász Károly és Voinovich Géza – kap egy-egy elismerő, egyetértő megjegyzést. Külön szót érdemel, hogy a pozitivista habitusú Horváth sokra értékeli Barta János háború előtti, a szellemtörténeti iskolához tartozó Madách-könyveit. A tanulmány pár további újdonsága, hogy feleleveníti az összehasonlító módszert, és a korábbi Madách-szakirodalomban jól ismert párhuzamokat (Goethe, Hugo) tovább gazdagítja (Baudelaire, Byron, Krasiński, Shakespeare, Vigny). A *Biblia* gyakori – Madách gondolati költészetéhez is kapcsolódó – említése nemcsak azért fontos, mert az 50-es években a *Tragédia* fő ihletői között nem kerülhetett szóba, hanem azért is, mert a 80-as években ez lesz Horváth Károly egyik fontos kutatási témája.¹⁸ „...Madáchban már igen hamar megszülethetett – bizonyára világirodalmi példák (Vigny, Byron) hatása alatt – az az elgondolás, hogy a bibliai mítosz alkalmas költői forma általános emberi kérdések felvetésére és megvizsgálására, bizonyos kompozíciós zárságot adva az élet különféle aspektusait számbavevő gondolatmenetnek.”¹⁹ Horváth kerüli a konfrontációt a korábbi olvasatokkal, de ahol megemlíti a *Tragédia*-szakirodalomban fel-felbukkanó különvéleményeket (Erdélyiét, Pulszkyét és Lukácsét), Madách találékony védőjeként lép fel: vagy azt bizonyítja, hogy az idézett bírálat tágabb szövegösszefüggésben élet veszti, vagy azt, hogy a kritika valójában burkolt dicséret. Ez a retorika különösen hatékony Lukáccsal szemben. „Lukács György is éppen azért beszél Madách *tragédiájáról* a főművel kapcsolatban, mert az embert magát gáncstalan, tiszta szándékú hazafinak tartja.”²⁰ Ez valóban szerepel a *Szabad Nép*ben közölt cikkben, csak hogy a sztregovai költő egyetlen pozitívumaként.²¹

Madách rehabilitálásának fontos eszköze, hogy Horváth Károly egységesebbnek, ideológiai csatározásoktól érintetlenebbnek láttatja a *Tragédia* szakirodalmát a valóságosnál. Az egymással perlekedő olvasatok közös nevezőre hozása nemegyszer bravúros. „Már Arany Jánosnál felmerült az a kérdés, hogy vajon Lucifer úgy mutatja-e meg Ádámnak az emberiség történetét, ahogyan azt a költő igaznak érezte, vagy pedig céljai szerint meghamisítva. Lukács György szerint, ha itt pusztán illúziókeltésről lenne szó Lucifer részéről, akkor ezt a műnek jeleznie kellene.

Az *ember tragédiájában* pedig semmi nem mutat arra, hogy az álmjeleneteket ne vegyük a valóságos fejlődés képeinek. Alexander Bernát helyesen mondja, hogy ha a színek hamisak lennének, akkor az Úr a XV. színben megcáfolná őket.”²² A szöveg azt sugallja, hogy Arany, Alexander és Lukács értelmezése között lenne valamiféle egyetértés, pedig nincs. Arany János felmenti Madáchot a pesszimizmus vádjáról: az álmképek az ördög szemszögéből mutatják be a történelmet. Alexander Bernát nem ért egyet Arannyal: a színek megfelelnek a valóságnak, borúlátásuk történelmileg megalapozott. Lukács György sem ért egyet Arannyal, mert amit a néző lát, nem illúzió, tehát nem Lucifer, hanem Madách pesszimizmusáról van szó, és ez ugyanúgy felháborító, mint Alexander cinizmusa, aki mindezt elfogadja.

1958-ban Horváth Károlynak kényszerűségből és önellentmondások árán vegyítenie kellett a műelemzési módszereket: a pozitivista kérdésfeltevessel és levezetéssel összhangban lévő válaszadást nemegyszer lehetetlenné teszik a marxista ideológiai elvárások. De ez nem tántorította el: a pozitívizmus méltányos marxista megítélését szorgalmazta.²³ Közel negyven évvel később Németh G. Béla akadémikus „a tények pozitivista szigorúságú kutatójától és tisztelőjétől”, „erős kritikájú tudósától” búcsúzott, „akinek eredményeire bátran támaszkodhatnak az utódok.”²⁴ Valóban: Horváth Károly az életrajzi és a hatástörténeti kutatások rehabilitálásával Madách költői világának formálódására irányította a figyelmet, és a *Tragédia* szövegvizsgálatával ösztönzést adott a Madách-filológiának. Legfontosabb eredménye: az alkotói pesszimizmus és a fejlődéshittel kapcsolatos ideológiai viták helyébe az ethoszt állította. „Hogy Madách a haladás kérdését lényegében etikai térre teszi át, ez az Úr szavaiból is világos. Az Úr nem ad választ Ádám kérdéseire, csak megnyugtató, hogy »biztosítva áll a nagyság, erény« az ember számára. A haladásban valójában hinni már nem tudó Madách a haladásért vívott harc erkölcsi értékéről nem tud lemondani.”²⁵

*

A Rákosi-korszakban Sótér István mellett Waldapfel József tette a legtöbbet a Madách-életmű elfogadó marxista szemléletű áértékeléséért. Ebből a szempontból

¹⁸ HORVÁTH Károly: *Az ember tragédiája szereplőinek és motívumainak bibliai és világirodalmi előzményeiről* = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1993, 3. sz., 301–336.

¹⁹ HORVÁTH: *i. m.* (1958), 275.

²⁰ Uo., 272. (Kiemelés az eredetiben – B. Cs.)

²¹ LUKÁCS György: *Madách tragédiája* = *Szabad Nép*, 1955. március 27. (85. sz.), 4–5.; április 2. (91. sz.), 3. A hivatkozott rész: 85. sz., 4.

²² Uo., 476.

²³ HORVÁTH Károly: *A pozitívizmus mint irodalomtörténeti irányzat és ennek öröksége a polgári irodalomtudományban* = *Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*. *i. m.* (1970), 13–58.

²⁴ NÉMETH G. Béla: *Horváth Károly (1909–1995)* [Elhangzott Horváth Károly temetésén 1995. június 15-én a Farkasréti temetőben] = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1995, 3–4 sz., 439–440., 440.

²⁵ HORVÁTH: *i. m.* (1958), 491.

különösen jelentős az 1951-es akadémiai Madách-vitaülésen tartott nyitó előadása,²⁶ valamint a *Tragédia* 1954-es, felújított kiadásának szöveggondozása és bevezető tanulmánya.²⁷ Az 50-es évek második felében Waldapfel már más Madách-témákkal foglalkozott, és másképp, mint Sőtér: közeledett egykori mestere és mentora, Horváth János pozitívista szemléletéhez, módszertanához. De új irányvonalát az utókor nem igazolta. Ma már nehezen érthető, hogy a 60-as évek elején miért vált népszerű témává a Gorkij–Madách-párhuzam. Miután 1958-ban, a *Kortárs*ban megjelent Waldapfel *Gorkij és Madách* című tanulmánya,²⁸ az Akadémia is kiadta az alig félszáz oldalas, azonos című értekezést, majd tanulmánykötetek is közölték.²⁹ A szak- és napilapokban meglepő számú ismertetés, kritika, hozzászólás járta körül e nem különösebben érdekesítő témát – legtöbbször a sovány tényanyagot ismételgetve. Csakhogy ami ma dagályos, fárasztó hatás-történeti nyomozásnak tűnik – vajon mennyire ismerte, értette és becsülte a szocialista realizmus szovjet-orosz mintáírója a *Tragédiát* –, az a Kádár-korszak hajnalán Madách rehabilitációjának fontos stratégiai eszköze volt.

A terjedős ideológiai tiszteletkörokkal felduzzasztott fejtegetés felemás, vitatható filológiai eredménnyel zárul. Waldapfel József elismeri: csak feltételezni lehet, bizonyítani nem, hogy *Az ember tragédiája* hatott Gorkij világára. Az értekezés kevéssel járul hozzá a Madách-filológiához, javarészt a szocialista íróról szól, de Gorkij-interpretációnak is másodvonalbeli (*Klim Szamgin élete, Az Ember*). Úgy tűnik, Waldapfel főképp azért írta meg *Gorkij és Madách* című tanulmányát, hogy végzavában meghök-kentően nagyot üthessen Lukács Györgyön.³⁰ Nem csupán azt állította, hogy Lukácsot esztétikai dogmatizmusa vakká tette a *Tragédia* értékei iránt, hanem a szocialista realizmushoz – így Gorkijhoz – is „fanyalogva” közeledett, sőt, a magyar, a német és a francia irodalom romantikus, realista és forradalmi hagyományait is „kicsinyelte”.

„A »Madách tragédiája«³¹ című cikket, hogy én is Lukács régi kedvelt formulájával éljek, az ő tragédiája egyik jellegzetes állomásának tartom. Nem azért, mintha a cikk nem Lukács nyomatékosan hangoztatott egyéni »különnévéleményét« fejezte volna ki... [...] Sőt, éppen meggyőződése, hogy a cikk szoros kapcsolatban van



Lukács egyes egész pályáján végigvonuló elméleti tévedéseivel. [...] ... a dogmatikus esztétikának egy sajátos változatát képviselte Lukács lényegében máig, az ő szemében a Balzac korában legfejlettebb balzaci típusú realizmus maradt az ideál, s ha a bírálat időnként engedményekre kényszerítette is, az ő szemében 1848 óta nem volt igazán nagy új művészet, az ő szemében Gorkij is csak egy új »Emberi komédia« írója. [...] És lehetne még sorolni azo-

A *Tragédia* bemutatója a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon 1957. június 22-én, Básti Lajos (Ádám) és Lukács Margit (Éva) rendező: Gellért Endre, Major Tamás, Marton Endre MTI fotó: Keleti Éva

²⁶ WALDAPFEL József: *Madách Imre = Vitaülés Madách Imréről*. i. m. (1952), 240–261.

²⁷ WALDAPFEL József: *Bevezetés = MADÁCH Imre: Az ember tragédiája*. Bp., Szépirodalmi, 1954, 5–26.

²⁸ A tanulmány alapjául szolgáló előadás az MTA 1957. évi nagygyűlése keretében megrendezett Szlavisztikai Napokon hangzott el, 1957. december 18-án.

²⁹ WALDAPFEL József: *Gorkij és Madách (Részletek a Magyar Tudományos Akadémia nagygyűlésén elhangzott előadásból) = Kortárs*, 1958, 2. sz., 221–231. A *Kortárs*ban közölt tanulmány ezután még

háromszor jelent meg azonos címmel, de jelentékeny terjedelmű forrásszövegekkel és jegyzetanyaggal kiegészítve: Bp., Akadémiai, 1958 (*Irodalomtörténeti Füzetek* 14.); Ua. = *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből I–III*. Szerk. KEMÉNY G. Gábor, Bp., Akadémiai, 1961, II., 231–278.; Ua. = WALDAPFEL József: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség. Tanulmányok, glosszák, kritikák*. Bp., Akadémiai, 1961, 143–195.

³⁰ LUKÁCS: i. m. (1955)

³¹ Ua.

kat a hol nyíltabban, hol burkoltabban kifejezett nézeteket, amelyekből éppúgy következett a szocialista realizmushoz való fanyalgó közeledése, mint a magyar, valamint a német és francia irodalom sok nagy hagyományának – részben realista, részben forradalmi hagyományának is – kicsinylése.

Meggyőződéseim szerint ehhez a dogmarendszerhez több köze van a Lukács Madáchról alkotott különvéleményének is, mint akár Madách valóban meglévő súlyos világnézeti ellentmondásaihoz, akár az egész mű összefüggésében sokszor túlhangsúlyozott falanszterkép megítéléséhez.³²

E nyilvánvaló provokáció mögött nem csupán szakmai, hanem személyes konfliktus is meghúzódott: Waldapfel – mint Pándi Pál megjegyzi – „nem dicsekedhetett Lukács György vagy Révai József rangosztó barátságával”.³³

A *Gorkij és Madách*-füzetet elsőként (némi tematikai ráhangolás után³⁴) a diktatúra legszabadabb szellemű napilapja, a *Magyar Nemzet* szemlélte – egyetértéssel, ami két évvel korábban elképzelhetetlen lett volna. „A nagyon elgondolkoztató és nyilván sok hozzászólást kiváltó tanulmány azzal végződik, hogy súlyosan tévedtek azok, akik *Az ember tragédiája* múltbeli sikereit a mű állítólag reakciós szellemével magyarázták. Tévedett ebből a szempontból Lukács György is. Waldapfel József szerint: Gorkij segített megcáfolni azokat, akik reakciós alkotásként kívánták elvetni Madách művét.”³⁵ Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményeiben Horváth Károly diplomatikusabban fogalmazott, de – természetesen – ő is kollégája mellé állt. „Gorkijnak Madáchról tett elismerő nyilatkozatai már régebbiről ismeretesek. Ezzel kapcsolatosan téves nézetek, legendák is megjelentek a sajtóban. Bonyolódott a helyzet, mikor Gorkijnak a *Klim Szamgin*-ban Madáchról szóló megjegyzését – a magyar fordítás pontatlansága következtében – Lukács György helytelenül értelmezte.”³⁶

Azonban nem minden szakmabeli elismerését nyerte el Waldapfel József érvelése. Fenyő István, a Szépirodalmi Kiadó felelős szerkesztője (alighanem a Lukácsal történő egyeztetés után) két, 1960-ban megjelent kritikájában arra figyelmeztetett, hogy az akadémikus – meglehetősen átlátszó módon – azon mesterkedik, hogy Gorkij

elismerő szavait pajzsként maga előtt tartva mentegesse Madách védhetetlenül reakciós történelemszemléletét. Waldapfel egyértelműen játszotta ki ezt a kártyát tanulmányának végzavában: „Hadd ismétljem meg tehát a most bemutatott részletek összefoglalása helyett szó szerint azokat a szavaimat, amelyeket erről a kérdéstről 1951 decemberében [az első országos irodalomtörténész-kongresszuson] mondtam:”³⁷ »Valóban arról van szó, hogy *Az ember tragédiája* múltbeli sikereit reakciós szellemének köszönheti? Gorkij más véleményen volt.«³⁸

Fenyő István ideológiai okok miatt nem írhatta, hogy a tudomány világától – elvileg – idegen a Waldapfel-féle, tekintélyelvű érvelés, hiszen a korabeli akadémiai irodalomkritika egésze a literatúrához, az irodalomtudományhoz köztudottan nem értő ideológiai alapítóktól és vezetőktől, Marxtól, Engelstől, Lenintől (valamint 1949 és 1953 között Sztálintól) vett citátumokra hivatkozott ultima ratióként. Fenyő kritikusként azzal sem operálhatott, hogy a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagjának hatástörténeti érvelése számos ponton sejtésekre, feltételezésekre épül. De hátrálnia sem kellett tiszteletudón, mert alig harmincévesen már nevet szerzett irodalomtörténészként: két – a XIX. század első felének magyar literatúrájával foglalkozó – értekezése is megjelent az MTA Irodalomtörténeti Intézetének *Irodalomtörténeti füzetek* sorozatában,³⁹ ahol a *Gorkij és Madách* napvilágot látott. Különösen a második, 1959-ben kiadott kötet adott Fenyőnek szakmai magabiztosságot, mert Waldapfelhez hasonlóan ő is a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok egyik részterületét vizsgálta, *Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében* címmel.⁴⁰

1960-ban, a *Nagyvilágban* közölt cikkében Fenyő még viszonylag udvariasan fogalmaz, de bírálata így is mélyre szúr: Waldapfel mintaszerűen tárja fel és rendezi a forrásanyagokat, azonban ezekből „vitatható következtetéseket von le”, mert nem számol a századforduló orosz társadalmának hatásával, Gorkij pályakezdésének romantikus forradalmi hevületével és világnézeti ellentmondásaival. A fiatal orosz író „titáni elszántságot érzett bele Madách művébe, s ezért túlbecsülte, ezzel szemben nem döbbsen rá, mennyire fonák Madách történelmi látása; nem vette észre: az író elhúzódik a »kislelkű tömeg«-től, a »nép

³² WALDAPFEL: i. m. *Irodalomtörténeti Füzetek* 14. (1958), 43–44.

³³ PÁNDI Pál: A tudomány szolgálatában. Waldapfel Józsefre emlékezve = *Népszabadság*, 1978. február 19. (43. sz.), 14.

³⁴ VARGA Imre: *Gorkij és Az ember tragédiája* = *Magyar Nemzet*, 1958. augusztus 6. (184. sz.), 4.

³⁵ SÓS Endre: *Irodalmi figyelő*. *Gorkij és Madách* = *Magyar Nemzet*, 1958. augusztus 16. (193. sz.), 4. (Kiemelés az eredetiben – B. Cs.)

³⁶ HORVÁTH Károly: *Waldapfel József: Gorkij és Madách*. Irodalomtörténeti füzetek. 14. sz. Akadémiai Kiadó Budapest. 1958. 52 l. 8 képmelléklet = *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, XIII. kötet, 1–4. szám. Szerk. SÖTÉR

István, Bp., Akadémiai, 1958, 465–467., 465–466.

³⁷ WALDAPFEL: i. m. (1952), 242.

³⁸ WALDAPFEL: i. m. *Irodalomtörténeti Füzetek* 14. (1958), 44. (Kiemelés az eredetiben – B. Cs.)

³⁹ FENYŐ István: *Az Aurora. Egy irodalmi zsebkönyv életrajza*. Bp., Akadémiai, 1955 (*Irodalomtörténeti füzetek* 4.)

⁴⁰ FENYŐ István: *Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében*. Bp., Akadémiai, 1959 (*Irodalomtörténeti füzetek* 28.)

törpeségé«-tól.” Súlyosabb szakmai probléma, hogy „Gorkij nem az eredeti művet, hanem ennek hevenyészett, nem hiteles fordításait olvasta, s nem ismerte az egykorú magyar társadalmi valóságot. Így egy virtuális alkotás s egy elképzelt tendencia jelentkezett ihlető erőként”.⁴¹

Azonban Fenyő István nem állt meg ezen a ponton, hanem a legrangosabb szakmai fórumon, az *Irodalomtörténeti Közlemények* szemle rovatában tovább aprította Waldapfel Madách elé emelt Gorkij-pajzsát. Megismétli a *Nagyvilág*ban már megjelent kritika megjegyzéseit, de újdonságként arra is rámutat, hogy a „virtuális alkotás” (a *Tragédia* pontatlan és hiányos orosz fordításának) Gorkijra gyakorolt (valójában csak „elképzelt”) hatása nem komparatistikai teória, hanem a Madách-drámáról szóló és a Madách-drámáért vállalt szenvedélyes és személyes jellegű vita más – Fenyő által immár nevesített – teoretikusokkal. „...Waldapfel élesen polemizál *Az ember tragédiáját* mereven ellenző-elutasító Lukács György nézeteivel. [...] ...a hevület az adatok koncipiálása során el is ragadja a szerzőt: bizonyos fokú szubjektivista szemléletmódot sugall számára, s úgy érezzük, hogy Waldapfel tetszetős, de nem mindenben kellően megalapozott következtetéseket von le példásan megmunkált anyagából. [...] Révai József utalt először Madách-tanulmányában arra,⁴² hogy Gorkij *Az ember tragédiájában* egyfajta, magának ideálként kialakított romantikus hősiséget, heroikus küzdésvágyat, titáni elszántságot vélt felfedezni, olyan emberfeletti dacos ellenszegülést, amely abban nincsen.”⁴³

A hatástörténeti anyag célképzetes elrendezésének vádját – vagyis előbb volt meg a *Gorkij és Madách* Lukács-csal és Révaival polemizáló koncepciója, és szerzője ehhez alakította-szűrte az általa a Szovjetunióban felkutatott adatokat – Waldapfel József már nem hagyta szó nélkül.

A vérig sértett tudós 1960. októberi keltezésű és a következő év januárjában közölt levelét a *Nagyvilág* „Szerkesztő Elvtársának” címezte, aki a folyóirat impresszuma alapján akadémiakustársa, Kardos László irodalomtörténész. Úgy tűnik, Waldapfel ekkor már nemcsak Fenyő Istvánra, hanem a *Nagyvilág* szerkesztőjére, illetve az *Irodalomtörténeti Közlemények* Klaniczay Tibor vezette szerkesztőgárdájára és a szemle rovatért felelős Horváth Károlyra is neheztelt. Ezt jelzi, hogy a megszólítottak, a kritikus és a két folyóirat szerkesztői a szövegből azonosíthatatlanok, a levélíró még megnevezni sem hajlandó őket. Másrészt Waldapfel terjedelmes írásában nem vitát,

párbeszédet kezdeményez, hanem szakmaiatlansággal, felkészületlenséggel vádolja az őt „legnagyobb elbizakodottsággal” „kioktató” Fenyő Istvánt és burkoltan a két kritikát közreadókat. A *Gorkij és Madách – Levél a szerkesztőhöz* különlegessége nem a goromba hangütés, hanem a cikk megszületése, hiszen a társadalomtudományok világában – ahol javarészt teóriák állnak egymással szemben – íratlan szabály, hogy a tanulmány, a monográfia szerzője nem válaszol önálló „ellenkritikával” az őt ért bírálatokra (ez egy másik kritikus feladata volna), legfeljebb „megszervezi” a válaszadást. Indulatai Waldapfelt számára ismeretlen publicisztikai területre vitték, ez magyarázza, hogy a levél megírásának megokolása szerencsétlen – „kötelességemnek tartom, hogy válaszoljak, nehogy az olvasó akár az ügy érdemét, akár az én következtetéseimet illetőleg bármit is igaznak fogadjon el, ami nem az”⁴⁴ –, és az érvelés is zavaros, ügyetlen. Az adatok koncipiálásával („jó, hogy nem koholásával”) meggyanúsított akadémikus válszcikkének hatástörténeti, filológiai részei nem hoznak újat: tanulmányának téziseit ismétli meg, annak érvelési hiányosságaival együtt. Ami nóvum, az elfogadó marxista Madách-értelmezés 1956 utáni győzelmét szinte fenyegetően deklaráló és az ellentábor érveit félresöpítő hatalmi hang.

„Az újonnan megismert (s nem koncipiált) adatok [...] megerősítik kétségemet, amelyet 1951-ben azok véleménye ellenében hangoztattam, akik a *Tragédiát* egyértelműen reakciós, tehát a szocialista kultúra számára értéktelen, sőt káros alkotásnak tartják és sikerét, minden tartalmi és művészi érdemet megtagadva tőle, a burzsoá reakció által felkapott reakciós nézeteiből származtatják. Ha ezt a következtetésem tartja túlzottnak, akkor ő nyilván – s ezzel ma már meglehetősen egyedül marad – Gorkij tanúsága ellenére, amelyet pusztá félreértésnek tekint, arról van meggyőződve, hogy Madách tisztára reakciós szerző, akit csak a reakció kapott fel. Valóban ebben sohasem tudunk egyetérteni. De ha a kritikusnak ez a véleménye, sokkal becsületesebb lett volna ezt nyíltan kimondani, nem homályos célzásokkal kápráztatni a jóhiszemű olvasót.”⁴⁵

Az utolsó megjegyzés a Fenyőt irányító, de már háttérbe szorított Lukács Györgynek szólt. Révai József másfél évvel korábban, 1959 augusztusában meghalt, ezért vele – elvileg – könnyebben leszámolhatott Waldapfel. A kegyes adoma ellenőrizhetetlen, de ideológiai üzenete

⁴¹ FENYŐ István: *Ablaknyitás szomszédainkra (I). I. Orosz irodalom = Nagyvilág*, 1960, 7. sz., 1074–1077., Mindhárom idézet: 1077.

⁴² RÉVAI: i. m. (1958), 22–23.

⁴³ FENYŐ István: *Waldapfel József: Gorkij és Madách. Bp. 1958. Akadémiai K. 47 l. (Irodalomtörténeti füzetek. 14.) = Irodalomtörténeti Közlemények*, 1960, 4. sz., 494–495.

⁴⁴ WALDAPFEL József: *Gorkij és Madách. Levél a szerkesztőhöz = Nagyvilág*, 1961, 1. sz., 129–131., 129.

⁴⁵ Uo., 130.

egyértelmű: a hazai marxista irodalomtörténet-írás múltjából retusálni kell a *Tragédia*-kritika sztálinista korszakát. „[Révai elvtárs] Madách-tanulmánya⁴⁶ írásakor még nem ismerte *Gorkij és Madách* című könyvecskémet. Utolsó találkozásunkkor maga említette ezt, s hangoztatta – szó szerint emlékszem szavára –, hogy tanulmányát »közeledésnek« szánta, közeledésnek nyilván a mi véleményünkhöz is, akik az 1951-es akadémiai vitában Madáchot, bár nem egy vonatkozásban nyomatékosan hangoztattuk elmentmondásait és gyengeségeit – pozitívabban értékeltük az ő korábbi álláspontjánál. (Ma már nem árulok el titkot, ha megjegyzem, hogy egyben-másban már 1953-ban is igazat adott nekünk.)”⁴⁷

A Madách-szakirodalomban nincs nyoma, hogy Waldapfel József és Fenyő István *Tragédia*-pengeváltása folytatódott volna. Az akadémikus a *Madách és Gorkij*-tanulmány végén említett, „túlhangsúlyozott” falanszterkérdés további vizsgálatával folytatta hatástörténeti kutatásait.⁴⁸ A *Magyar Tudomány* 1965/6. számában közölt *Madách és Fourier* című értekezés alapját – hasonlóan a hét évvel korábbi *Madách és Gorkij*hez – egy előadás adta: Waldapfel a költő halálának centenáriuma alkalmából létrejött Országos Madách Emlékbizottság, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság és a Nógrád megyei Tanács díszülésén mondott ünnepi beszédet – és egyben győzelmi beszédet is. Ugyanis a *Tragédia* sztálinista és elfogadó marxista értékelése, illetve értékelői között dúló, közel másfél évtizedes harcot Madách munkásságának világirodalmi hírneve, megbecsülése végleg eldöntötte. Waldapfel ezúttal is 1951-es szavait idézve adja meg a választ. „»Az ember tragédiája a múltban a külfölddel való kulturális kapcsolatok viszonylag erős szála volt. Alkalmassá arra, hogy a béketábor erősítője, a békéért és haladásért küzdő népek kölcsönös megbecsülésének és együttműködésének segítője legyen?«⁴⁹ Az akkor felvetett főkérdésekre ma a hivatalos magyar kultúrpolitika is egyértelműen pozitív választ ad, s a legilletékesebb nemzetközi szerv, a világ haladó tudósainak és művészeinek legjavát is egyesítő Békevilágtanács az 1964. év világszerte megünneplendő legfontosabb kulturális évfordulóiban sorában jelölte ki a mi nagy költőnk, Madách Imre halálának százados fordulóját, többek közt Galilei, Michelangelo és Shakespeare centenáriumának szomszédságában.”⁵⁰

Azonban hiába a nemzetközi megerősítés, a „Madách igazáért”⁵¹ folyó harc végső diadala, hiába vált súlytalaná és lesajnálttá a régi kultúrpolitika „egyik-másik tényezője”, az új tanulmány csalódást kelt.

A *Madách és Fourier* arról árulkodik, hogy a pozitívizmus módszerét alkalmazó, elfogadó marxista *Tragédia*-kritika kezdi kimeríteni ideológiai és metodikai tartalékait. Waldapfel 60-as évekbeli Madách-dolgozataiban is feltűnnek a terjengős, elcsépelet ideológiai tiszteletkörök, a megoldatlan módszertani problémák és a jól-rosszul előadott védőbeszédek. Fenyő István a *Gorkij és Madách* kapcsán éles szemmel vette észre, hogy az ideológiai manőverezésben – ellentétben a könnyed és találékony Sőtérrel – Waldapfel József esetlen. E gyengéje – és talán a magyar szellemi életnek több kiválóságát adó, kiemelkedő teljesítményekre kötelező családnév terhe⁵² – magyarázza, hogy a szabadabb tudományos légkör ellenére a *Madách és Fourier* szorongó írás. Szerkezete bizonytalanabb, mint a *Gorkij*-tanulmányé, olyannyira, hogy komoly feladat a bő egyíves szövegből kiszűrni azokat az adatokat, összefüggéseket, amelyek a Madách-filológia és a *Tragédia*-interpretáció szempontjából hasznosíthatók.

Waldapfel József hosszan elemez olyan jeleneteket, amelyek nem kapcsolódnak a XII. színhez, sőt az egyik – a téma szempontjából érdektelen – motívum említése megrendíti a tanulmány ideológiai konstrukcióját, és az elfogadó marxista *Tragédia*-kritikát is nehéz helyzetbe hozza. Ugyanis a párizsi színben Éva, márkínőként vitathatatlanul Lukács György balítéletét igazolja: Madách irtózott a forradalmi tömegtől. „...Éva kettős alakjában az arisztokrata hölgy nemcsak a már addig is ingadozó Danton szemében, hanem a költő szándéka szerint is a szépség és tisztaság képviselője a forradalmas tömeg soraiban érkező pórő visszariasztó durvaságával szemben” – írja Waldapfel.⁵³ És a *Tragédia* legfennköltebb és legintellektuálisabb – a forradalmár Ádám-Danton fölé emelkedő – nőalakját egy barbár népfí, egy véreskezű sans-culotte hátulról leszúrja. A fő téma, a falanszterkérdés vizsgálata sem hoz értelmezői sikert: a hatástörténeti adatok sora, a világirodalmi párhuzamok (Cousin de Grainville, Hugo, Renan) és Fourier eredeti elgondolásának hosszas ismertetése nem ad – mert nem adhat – választ Lukács legfőbb kritikájára. A *Tragédia* olvasójának és a színházlátogatónak

⁴⁶ RÉVAI: i. m. (1958)

⁴⁷ WALDAPFEL: i. m. (1961), 130.

⁴⁸ WALDAPFEL: i. m. *Irodalomtörténeti Füzetek* 14. (1958), 43–44.

⁴⁹ WALDAPFEL: i. m. (1952), 261.

⁵⁰ WALDAPFEL József: *Madách és Fourier = Magyar Tudomány*, 1965, 6. sz., 383–397., 383.

⁵¹ WALDAPFEL József: *Madách igazáért = Uő: Irodalmi tanulmányok. Válogatott cikkek, előadások, glosszák.* Bp., Szépirodalmi, 1957, 440–466.

⁵² Atyja, Waldapfel János (1866–1935) bölcsészdoktor, pedagógus; húga, Waldapfel Eszter (1906–1968) a történettudomány kandidátusa; idősebb öccse Trencsényi-Waldapfel Imre (1908–1970) klasszika-filológus, irodalom- és vallástörténész akadémikus; ifjabb öccse, Waldapfel László (1911–1942) matematikus, aki munkaszolgálatosként vesztette életét.

⁵³ WALDAPFEL: i. m. (1965), 384.



menthetetlenül az a benyomása, hogy a falanszter-jelenet az élő szocializmus, a szocialista kollektívizmus keserű paródiája.

Azonban akad e túlírt, bizonytalan szerkezetű és metodikájú tanulmányban egy kiváló, a mai Madách-kutatás számára is továbbgondolásra érdemes meglátás, amelynek – paradox módon – nincs köze Fourier-hez és a falanszter színhez. A történeti Kepler egyik kozmológiai dilemmája, a tömegvonzás a *Tragédia* visszatérő motívuma: már az első színben, az angyalok himnuszában feltűnik, Ádám és Lucifer is hivatkozik rá a III. jelenetben, majd Egyiptomban, a prágai csillagász munkásságához és az új színhez pedig szorosan kötődik. Elsősorban nem arról van szó, hogy ez „a természeti törvények kiterjesztése az emberi világra lélektani és társadalmi tekintetben”,⁵⁴

hanem arról – amit Waldapfel nem írhatott le –, hogy egy mindenre és mindenkire láthatatlanul ható fizikai erő az embert teremtményi voltával, végességével szembeállítja. A tanulmány utolsó mondata amellett tesz hitet, hogy az akadémiai irodalomkutatásnak továbbra is kiemelt feladata Madách *Tragédiájának* értelmezése. Azonban a szerző e küldetést már nem folytathatta: a *Madách és Fourier* volt kutatásainak utolsó fejezete.⁵⁵

1968 februárjában Waldapfel József hatvanhárom évesen elhunyt. Kollégái, pályatársai tudtak gyógyíthatatlan betegségéről, korai halála mégis megrázta az irodalomtörténész szakmát. Senki nem sejtette, hogy fél évvel később a hatástörténetre összpontosító marxista Madách-kutatás ifjú reménysége is távozik az élők sorából.⁵⁶

Kulin Ferenc
búcsúbeszéde
Waldapfel József
akadémikus
ravatalánál
a Farkasréti
temetőben
1968. február
22-én
Fotó: ismeretlen
szerző
© ELTE EDIT

⁵⁴ Uo., 392.

⁵⁵ Halálának évében francia nyelvű kötet összegezte tanulmányírói munkásságát, amely három Madách-dolgozatát tartalmazta a következő sorrendben: *Madách et Rousseau*; *Madách et Fourier*; *Gorki et Madách*. WALDAPFEL József: *Travers siècles et frontières. Études sur*

la littérature hongroise et la littérature comparée. Trad. KORYÜREK Péter, Bp., Akadémiai, 1968, 328–329., 330–359., 360–393.

⁵⁶ A tanulmány második részét a *Magyar Művészet* következő számában közöljük.

Sokféleség és egység összhangzata

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

Globalitás és tradíciók

„Nem kisszerű volt-e a *hon* fogalma? / Előítélet szülte
egykor azt, / Szűkkeblőség, versenygés védte meg. /
Most már az egész föld a széles haza...”

Tradíciók és ünnepek a kortárs színházban

Számomra a 9. MITEM legizgalmasabb vonulatát képezte a kulturális tradíciók találkozása a kortárs színházzal, illetve az a Kelet–Nyugat találkozás, amelynek része volt néhány hagyományos formakultúrájú színházi produktum és egy-két többé-kevésbé jól sikerült kísérlet a tradicionális formák modern értelmezésére. Fontos megemlíteni ismét Suzuki Tadashi nevét és színházi világát, aki a Suzuki Company of Toga (SCOT) előadásai mellett elméleti munkásságával is bemutatkozott a fesztiválon. Suzuki részvétele a fesztiválon színháztörténeti jelentőségűnek mondható. A MITEM programjának részeként mutatták be *A testben élő kultúra* című könyvének magyar kiadását is (fordította: Jámbor József), amelyben a mester színházelméleti és filozófiai témájú írásai kaptak helyet. Emellett külön szimpóziumon ismerkedhettünk meg színházi felfogásának alapjaival, színészténingjének legfontosabb elemeivel, amelyekből egy kis gyakorlati bemutatón ízelítőt is kaptunk. A XX. század legnagyobb színházi alkotói közé sorolt japán mestert a művészi útkeresés vágya hajtotta ki a japán fővárosból 1976-ban, hogy saját társulatot hozzon létre egy világtól elzárt kis faluban, Togában. A világ megértéséhez központi és marginális nézőpontra is szükség van, fogalmazta meg az alkotó, aki olyan központot akart megteremteni Togában, ahonnan kiterjesztheti színházi látásmódját New Yorkra, Párizsra vagy akár az Északi-sarkra. Ez a törekvés olyannyira sikeresnek bizonyult, hogy mára a világ talán legismertebb színházi műhelyévé vált a mintegy négyszáz lakosú településen létrehozott centrum, ahová a világ minden tájáról érkeznek színészek, hogy elsajátítsák ezt az egyedülálló módszert és szemléletet.

A SCOT társulatának tagjai a művészi kifejezés keresése mellett a természeti környezetükkel is összhangban vannak: maguk termesztik a zöltségeket például. Suzuki

színházi törekvései ebben az értelemben is globálisak, az életet és a színházat egységben látja, egységként kezeli, miközben lokális értékeket ment, akár a togai vidéket, akár a tradicionális japán színházi kultúra elemeinek újraértelmezését nézzük. A módszeréről tartott szimpóziumon hallgatva azoknak a színészeknek a beszámolóit, akik a világ minden pontjáról elzarándokolnak Togába (köztük a magyar Kozma Gábor Viktort, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem oktatóját, aki évek óta visszatérő résztvevője a Suzuki-workshopoknak), azon gondolkodtam, hogy Suzuki színházának talán legfontosabb tradicionális eleme az ünnep. Vagyis az a gesztus, amellyel visszaadja a színház ünnepi jellegét. Ott lapul ez a gondolatokban, a módszerében, a filozófiájában. Az ünnepre való felkészülés talán az egyik legfontosabb eleme annak, amit a tradicionális színházi formákból a kortárs színház újrahaznosítani tud.

A másik nyolcvan feletti mester, Eugenio Barba rendezésében az *Anasztázisz (Feltámadás)* című világszínházi produkciót láthattuk a MITEM-en. Talán világviszonylatban is ritkán mondható el, hogy ennyiféle kultúra találkozott volna egymással egy színpadon, mint ebben az előadásban, amelynek gerincét szintén ünnepi rítusok, szertartások adták. A produkció a 2023. május 8. és 20. között Pécsváradon tartott workshopon formálódott, az ISTA – Nemzetközi Színházantropológiai Iskola és a Theatrum Mundi Társulat közös munkájának eredményeként, a 86 éves mester, Eugenio Barba irányításával. Mintegy harmincféle náció hozta létre saját tradícióiból kiindulva azt az előadást, amelyben a japán nó, a kínai nankuan opera, a balinéz topeng, az indiai bául tánc, a kathákali, a brazil bumbameuboi vagy a flamenco alkotott szerves egységet. A feltámadástörténet nagyszerű allegóriája és szép összefoglalója az emberiség közös létélményeinek: mind hasonlóak vagyunk a születéstől a halálig tartó pályán, és abban is, hogy a legtöbben úgy gondoljuk, létezik egy magasabb szintű, spirituális újjászületés. Megint csak a színházi találkozó névadójának szavai csengenek fülünkbe: „Minden, mi él, az egyenlő soká él, / A százados fa s egynapos rovar. / Eszmél, örül, szeret és elbukik, / Midőn napszámát s vágyait betölté.” Ugyanez vonatkozik

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



az emberre is, éljen bárhol a világban, ugyanazon megy keresztül, csak a tradíciója, ha úgy tetszik, a körítés változik. Ez a változatosság azonban valóban gyönyörű tud lenni, ahogy láthattuk: lebilincselő (japán), játékos (olasz), élettel teli (brazil), titokzatos (balinéz), energikus (magyar). A világszínházi produkcióban ennek a sokszínűségnek a tökéletes harmóniája valósult meg Barba mester és munkatársainak kezében, akik 1974 óta kísérleteznek az Odin Teatret és a Theatrum Mundi égisze alatt. A kultúrák találkozása üdítően izgalmasnak bizonyult, amelyben a magyar néző rácsodálkozhatott például a japán koto meditatív dallamaira, a bál énekes öserejére vagy éppen Berecz István magyar néptáncos és brazil partnerének szellemes és virtuóz párbajára. A feltámadás-kerettörténetben földrészeket összekovácsoló szereplők (olasz, tajvani és brazil), a bika-rituálékban megjelenő táncosok, a balinéz és indiai démonfigurák vagy a Strauss-keringőre táncoló gólyalábaskok diverzitása egy ponton katartikussá fokozta annak az élményét, milyen különlegesen szép, sokszínű világban élünk.

A különleges kulturális kapcsolódások Eugenio Barbán keresztül vezetnek a Teatro Tascabile di Bergamo társulathoz, amely az indiai Kalatharangini Kathákali Iskolával együttműködésben valósította meg Kelet és Nyugat újabb

izgalmas találkozását, a *Történetek a Mahábharatából* című, kathákali stílusú, klasszikus indiai táncszínházi előadásban. A monumentális, mintegy hét és fél órás produkció grandiózus terjedelmével, számunkra szokatlan színházi formáival ejtette ámulatba a magyar közönséget. A Teatro Tascabile di Bergamo társulata Eugenio Barba közvetítésével, indiai kapcsolatainak köszönhetően talált rá mintegy negyvenöt évvel ezelőtt a kathákali színházi világára, ahogy a társulat vezetője, Tiziana Barbiero elmesélte bevezetőjében. A csapatot „megfertőzte” ez a különleges, archaikus teátrális forma, és többen foglalkoznak azóta is az elsajátításával. A Kalatharangini Kathákali Iskola és a bergamói színház koprodukciójában létrejött előadáshoz „mankót” is kapott a közönség, akiket érdekelt, azok felvezető programon ismerkedhettek meg a kathákali technikájával, illetve az előadást megelőzően bepillanthattak a különleges maszkkészítés rejtelseibe is. A dr. Kalamandalam John rendezte előadás a hatalmas szanszkrit eposz, a *Mahábhárata* három történetét mutatta meg a budapesti közönségnek. Beléphettünk egy olyan kultúrába, amely nálunk roppant kevésbé ismert, de mindenképpen lenyűgöző világot tárt fel. A gyermek Krisnához, illetve a felnőtt Krisna életének egy epizódjához kapcsolódó történetek elevenedtek meg az indiai és olasz elő-

Anasztászis
(Feltámadás),
az ISTA –
Nemzetközi
Színház-
antropológiai
Iskola
a Theatrum Mundi
társulattal
rendező:
Eugenio Barba
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt

adóknak köszönhetően, hét és fél órában, napnyugtától napkeltéig. A teljes éjszakás kathákali-előadás persze nem adta egyszerűen magát, a nézőnek rá kellett hangolódnia a formanyelvre, de ha ez megvolt, páratlan szépséggel tárult föl ez a világ. A budapesti közönség igazán nyitottnak bizonyult erre, hiszen csak nagyon kevesen szivárogtak el a hosszú órák alatt, aki pedig ott maradt, az álló tapssal jutalmazta a közreműködőket, akik közül különösen is kiemelném a zenészeket, hiszen ők gyakorlatilag szünet nélkül végigdolgozták az éjszakát, elképesztő fizikai és mentális teljesítményt nyújtva.

Hatalmas élmény volt, hét és fél órás tömény színház. Olyan, nézőt és színjátékost is próbára tevő, de felemelő szakrális gesztus, amelyben alapvető emberi tulajdonságainkkal szembesülhettünk egy régi, több ezer éves történet és egy több száz éves, tökéletesre csiszolt színházi forma segítségével. Azt hiszem, mindig ilyenkor érkezünk a lényeghez. Hogy a végtelen sokféleségben mégis egyek vagyunk. De ezt az egységet nem élhetjük meg a sokféleség nélkül. Ezek az előadások az igazi multikulturalizmust mutatták meg, amelyben egyszerre élhetjük át a különbözőség tiszteletteljes csodálatát és az egylényegűség mélyen humanista gondolatát.

A hét és fél órás színház-szertartás után körülbelül egy héttel mintegy négyórányit időzhettünk Tibetben is. A *Nangsza Öbüüm dákiní története* című tradicionális tibeti operával vendégszerepelt a Tibeti Előadóművészeti Intézet a MITEM programjában. Az előadást felvezető beszélgetésen megtudtuk: miután 1951-ben Kína megszállta Tibetet, és a 14. dalai láma, Tendzin Gyaco 1959-ben az indiai Dharamszalába menekült, a támogatásával létrehozták a Tibeti Előadóművészeti Intézetet, ahogyan az előadás rendezője, Shamten Dhondup megfogalmazta a felvezetőben, annak érdekében, hogy a tibeti kulturális hagyomány értékeit megőrizték. Felismerték, hogy ezen keresztül nagyon is sokat tehetnek azért, hogy a világ jobban megismerje a hányatott sorsú tibetiek helyzetét.

Maga a tibeti opera, amellyel most először találkozhattott a magyar közönség, számunkra egészen befogadhatónak bizonyult. Ez minden bizonnyal összefügg azzal is, hogy bár szakrális tematikájú, de nem annyira elvont, sokkal inkább épít az epikus történetmesélésre, mint például a korábban látott kathákali, ezért a mai nyugati ember is könnyebben megbirkózik vele. Ugyanakkor a műfaj őrzi az ázsiai szakrális előadások fő jellegzetességeit, és – mint megtudtuk – ezt is játsszák több órán keresztül vagy akár napokig. Az „égjáró tündér” (ahogy az előadás szövegében mondják) története több ponton hajaz Krisztuséra, kiváltképpen abban, hogy azért támad fel, hogy a szeretetet hirdesse a világban. A Belső Ösvény útjára lépő Nangsza Öbüüm nem mindennapi életútját az opera rövidített változatában (ezt is több időn keresztül szokták játszani tra-

dicionálisan) énekbeszéddel elmesélve, látványos táncjelenetekkel, gyönyörű dallamokkal körítve ismerhettük meg, felejthetetlen élményekkel gazdagodva. Egészen elképesztően izgalmas világ tárult fel ezen az estén, és nem csak a távoli kultúra kuriozitása nyomán. Sőt: sokkal inkább a távoli kultúra közelsége miatt. Bár a tibeti nép eredetét bizonytalannak tartják az őstörténészek, az egyértelmű, hogy egy belső-ázsiai lovas nomád kultúrából érkezett mai területére, a hó országába, s ilyen értelemben rokonítható a magyarság gyökereivel is. Ők maguk szkíta örökségről beszélnek, az előadásban is volt erre utalás. A buddhizmusra való áttérés hasonlóan zajlott, mint nálunk a kereszténység felvétele, bár kissé korábban kezdődött, és hosszabb időn keresztül tartott. Hasonlítható még abban az értelemben is, hogy ahogyan a magyarok a kereszténységet vették fel nyugatra jövén, úgy náluk a buddhizmus rétegződött rá a nomád népek ősi, totemisztikus hiedelmvilágára, mindkét esetben vallási szinkretizmust eredményezve. Nálunk ennek valóságosan kevés nyoma maradt, de azért, aki látta már valaha a szentegyházi angyalbetlehemes Székelyföldről, az tudhatja, miről beszélek. Ebben ugyanis a pogány formák és a keresztény történet tökéletes fúziójának lehetünk tanúi, s ilyen értelemben a tibetiek most látott történetének is vannak hasonló jellegzetességei. A buddhista liturgia és a valláshoz kapcsolódó szakrális mese Nangsza Öbüümről, aki „a Földnek adatott, hogy sugárzása százezer érző lényt felszabadítson” gyönyörűen simul össze például a maszkos vadászok körtáncával, amely nyilvánvalóan pogány örökség, ahogy az angyalbetlehemesben a pásztorok körtánca a Kisjézus jászolánál. De érdekes párhuzamokat találhatunk abban is, ahogyan a humoros részeket kezelik, a misztériumjátékok népi humorát vélhetjük felfedezni (ahogyan az említett betlehemesben is van vicces huzakodás az „öreggel”, itt is találunk hasonlatosságot). Aztán ott vannak a számunkra is bizsergető pentaton dallamok, a magyar népénekülésre hajazó énektechnika, vagy az öltözékek izgalmas összezsengései a magyar tradíciókkal. Egyszerűen sok-sok ponton érezhettük otthonosnak a számunkra ma már egzotikusan távoli kultúrát, amely így az önmagában képviselt értékén túlmenően többletet is jelentett nekünk. Érdemes volt felfedezni.

Észak-Afrika számunkra szintén egzotikus, ám mindenképpen sokszínű kultúrájába kalauzolta el a MITEM nézőit a *homok hangja* című algériai előadás. A Théâtre Sindjab / Sindjab Theatre Company produkciójában a sivatagi népek számára oly fontos, esővel, vízzel kapcsolatos rítusok elevenednek meg, színpadi formába átdolgozva. A társulat az elmúlt években már látható volt a MITEM programjában; szintén Omar Fetmouche rendezésében érkezett Budapestre a *Bravó a művésznek* című produkció, amelyben a rendező részben saját életeményeit dolgozta

fel. Ezúttal mélyebbre merészkedett: térségéhez, hazájához kötődő rítusokat dolgozott bele az előadásba. A gondolat fogantatásához – ahogy a rendező elmesélte – van köze Budapestnek, hiszen a 2021-ben itt elkezdődött, színházról szóló párbeszéd inspirálta az alkotót arra, hogy megfogalmazza régiójának színházi üzenetét. A közön-ségtalálkozón Omar Fetmouche arról is beszélt, hogy Algéria belső vidékén, a Szahara térségében harmincezer éves, kőbe vésett rajzokat is találtak, amelyek táncmozdulatokat örökítettek meg. Ezek a sziklarajzok is bizonyítják, hogy nagyon ősi kultúrája, sok ősi rítusa van ennek a régiónak, amihez forrásként hozzá lehet nyúlni. Ebből indult el a produkcióról való gondolkodás. Meg akarta mutatni, hogy Észak-Afrikának igenis van színházi kultúrája, amely, még ha más is, mint az európai, igenis mély és ősi kultúráként értelmezhető. Ezt a gondolatot lényegében az előadásba is belefoglalmazta az alkotó, mindamellett, hogy felmutatni igyekezett egy-egy cseppet abból a gazdag hagyományvilágból, amely Algériában (és kicsit tágabb környezetében is) a vízzel kapcsolatos rítusokhoz kötődik. Az előadás első felében mitikus történetet láthattunk a berber mitológiában létező eső- és vízistenről, Anzarról, akit visszautasít egy kiszemelt lány, és ezért aszályal bün-

teti az embereket. A víz minden élő forrása, és különösen fontos elem a sahara népeknél, ezért ezeknek a rítusoknak is kiemelt jelentőségük van – emelte ki az előadás kapcsán a rendező. A második részben a tuaregek törzsi harcát, illetve a Sebiba (Sebeiba) nevű rítust jelenítették meg, utóbbinak érdekessége, hogy egyfajta művészi párbajt jelent, a törzsi harcnak egy elvont változata, amely Fetmouche elmondása szerint száz éve változatlanul ugyanabban a formában van jelen Algéria déli vidékén. A leírások alapján ennek az eredete igen ősi időkbe nyúlhat vissza, úgy tartják, hogy amikor Mózes győzött a fáraóval szemben, akkor békélt meg a Tassili n'Ajjer két törzse, és innen ered maga a szokás, amit a délkelet-algériai Djanet tartományban évente megtartanak. A kör alakú térben végzett szertartás igen költőinek mondható, hiszen része az is, hogy énekben, táncban, öltözékben mérik össze erejüket a résztvevők, és így, a fegyvereket letéve, a művészekben versenyeznek egymással, akárcsak az ókori görög olimpiák idején. Ez a tíz napig tartó ceremónia egyúttal a békét is hirdeti – ahogy erre az előadás alkotói is felhívták a figyelmet. Érdekesség, hogy a rítus 2014 óta szerepel az UNESCO szellemi örökségvédelmi listáján. Megtudhattuk azt is az előadás közreműködőitől, hogy Djanet

A homok hangja,
Sindjab Theatre
Company,
Algéria
rendező:
Omar Fetmouche
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt



neve a Paradicsom arab elnevezéséből származik, illetve bepillantást kaphattunk Algéria igen gazdag multikulturális világába. Maguk az előadók is többféle etnikumot és nyelvet képviseltek, a tuaregek, a kabil és a berber népcsoportok egy-egy tagja is jelen volt a játszóközönség között, és megismerkedhettünk a tamazight nyelvváltozataival is.

Tanulságosnak volt mondható ez az előadás abból a szempontból is, hogy immár sokadjára igazolódik be a MITEM-en, mennyire érvényes tud lenni, ha a kortárs alkotók a saját kultúrájukban merítkeznek meg. Ez az algériai előadás is azt mindenképpen bebizonyította, hogy érdemes visszanyúlni a hagyományokhoz, értelmezni és megmutatni azokat a mai nemzedékeknek vagy azoknak, akik ezeket kevésbé ismerik. Mindenesetre nagyon szimpatikus és dicséretes törekvése ez a Sindjab társulatának, hogy nem valamiféle „posztkoloniális traumától” vezérelt, a korábbi gyarmatosító kultúrát utánzó vagy épp azt túlszárnyalni igyekvő „modernséget” akar megteremteni, hanem bátran markol bele a saját, nagyon is izgalmas észak-afrikai világába, és abból építkezve akarja létrehozni a maga modernségét.

Kelet–Nyugat párbeszéde

A találkozó egyik kulturális kuriózumaként lehet emlegetni a kortárs kínai *Faust*-adaptációt, amelyet a pekingi Központi Színművészeti Akadémia produkciójában láthatott a MITEM közönsége, Goethe klasszikusa alapján. Az eredeti művet jelentősen átdolgozó kínai alkotók (Yang Zhankun szerző és Liu Libin rendező) érdekes dramaturgiai megoldást választottak, hiszen időben visszafelé követhettük nyomon Faust történetét. A mű színpadra állítója központi gondolati elemként az ember legtöbbször hiú vágyait állította szembe a morális fegyelemmel, s talán ebben lehet leginkább tetten érni a „keleties” gondolkodást: az a nyugati típusú individualizmus, amelynek egyik legelső irodalmi lenyomata éppen a Faust, ha úgy tetszik, zabolátlanságával élesen elválk az ázsiai társadalmak döntően kollektivisták szemléletmódjától s a közösség értékeivel szemben tanúsított alázattól. A szokatlan flashback-dramaturgia is sokkal inkább ezt a gondolatkört erősítette, az európai keresztény nézőpontból fontos kárhozát-kegyelem motívum ebben a feldolgozásban nem kapott hangsúlyt.

Amikor a kínaiul nem tudó néző túltette magát a nyelv elsőre szokatlan hangzásvilágán, rögtön arra is rácsodálkozhatott, mennyire ügyesen stilizált az a játékmód, amit a kínai előadás szereplői mutattak. A váltakozó képek között ezért nem igazán volt szükség különösebb átöltözésekre, hiszen egy-két jellegzetes mozdulat hivatott a váltásokat jelezni, ezt különösen a Mefisztót alakító Xie Yuchuan hozta jól. A főszereplő, a Faustot játszó Yikesang Tayier fiatal kora ellenére megragadó drámai erővel bír, és

kiemelhető még a szereplőgárdából Sun Jingfei (Gretchen) is, aki egészen üde, természetes színpadi jelenségnek bizonyult. Az előadás zenei eklektikája nem tudott maradéktalanul egészébe kovácsolódni, és néhol szinte az az érzetem támadt, hogy opera-előadást nézek, de a kissé már régiesebb, statikusabb fajtából. Ezt az érzetet erősítették a két főszereplő sokszor hosszúra nyúlt párbeszédei is, de az a fajta „frontális attitűd is”, amellyel a szereplők a közönség felé fordulva nyilvánultak meg, szinte áriaszerűen szóltak a nézőkhöz. Szép és impozáns volt viszont a látvány, a kör alakú színpadi elem a forgásával azt sugallta, végtelenítve ugyanazt az utat járjuk be mi, emberek. A kör forma felett látható spirális alakú függöny is fontos része volt ennek az egyszerű, de hatásos színpadképnek (díszlettervező: Sun Daqing), amely ennek a körforgásnak egy magasabb szintjét szimbolizálta, az emberi út egyre feljebb (az ég felé) ívelő, ám ciklikus ismétlődését. Számomra talán csak az okozott némi hiányérzetet, hogy jóval izgalmasabbnak éreztem volna, ha a kínai kultúrára reflektálva bomlik ki Faust története. Valahogy összefüggésbe lehetett volna hozni a specifikusan kínai megközelítéssel az európai történetet. Ahogyan a rendező fogalmazott a Budapestre érkezvén készült írásában: „Kínában párhuzamot szoktunk vonni a *Faust* (1832) címszereplője és a *Nyugati utazás* (1592) majomkirálya között: mindkettő népmesei hős, mindkettő számos alkotás, illetve feldolgozás ihletője, mindkettőt számos formában vitték már színre. A két történeten a kínai és a nyugati kultúra közötti különbségek és egymást kiegészítő jellegzetességek is bemutatathatók.” Ez a reflexió nekem hiányzott az előadásból, de összességében egy letisztult, szép kiállítású produkciót láthattunk, figyelemre méltó színészekkel. Érdekes volt szembesülni viszont azzal, hogy az egyébként jelentősen megkurtított szövegben hangsúlyosan megmaradt ez a sor: „Ki holtig küzdve fáradoz, az megváltást remélhet.” A jól ismert mondat a Színházi Olimpia mottójára, a madáchi idézetre rímel: „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” Így, ebben a kontextusban nagyon is helye volt ennek az előadásnak a palettán...

Történt egy igazi színházi varázslat is a Kelet–Nyugat párbeszédét illetően. Az Eiffel Művészeti Stúdió Bánffy Miklós Színpadán láthattuk Silviu Purcărete különleges kabuki-adaptációját, *A megesett hercegnő története* című előadást, amelyben frigyre lépett a japán és a nyugat-európai színház világa, immár visszavonhatatlanul. A nagy-szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház bravúros produkcióját rockkoncert-siker, álló taps és szünni nem akaró ováció fogadta.

Szenvedélyről, gyűlöletről, szerelemről, gyilkosságról, bosszúról, bukásról és felemelkedésről szól Szakura, a megesett hercegnő története. Az európai ember számára egzotikusnak számító japán kultúrában talán még-

sincs minden teljesen másképp, mint nálunk? A szerző, Curuja Nanboku IV. 1817-ben írta meg a japán kultúrában klasszikusnak számító kabuki-történetet, amely egy igen szerencsés véletlen nyomán a román nagymester, Silviu Purcărete kezébe került, aki ebben a tradicionális kabuki-sztoriban valamiféle Shakespeare-rokonságot pillantott meg (semmiképp sem alaptalanul), és ebből kiindulva alkotta meg sajátos színpadi vízióját. Szakura hercegnő története az Edo-korszak kabuki-világában is szenzációszámba ment dekadenciát sugárzó szépségével. A szerelem-szenvedély-árulás-gyűlölet-bosszú tematikájú, gyakorlatilag egy szappanoperára való mennyiségű epikus mű adta az alapot, amelyből Purcărete mester boszorkánykonyhájában egy egészen pikáns és eredeti mesterfogás keletkezett. A *megegett hercegnő történetének* világpremierje a 2018-as Nagyszebeni Nemzetközi Színházi Fesztiválon volt, az előadás azóta megfordult Brüsszelben, de járt Japánban is, ahol a kritikák méltatták „az európai színházi zsenialitás költői főhajtását a japán klaszikus előtt” (Tokyo Festival 2022). A legjobb szó tényleg a varázslatos arra a bravúros játékoságra, amellyel Purcărete kezelte ezt az alapanyagot. Kezdve attól, hogy a férfiak nőket, a nők pedig férfiakat játszanak. A japán tradícióban – no és persze a shakespeare-i színházban is – ugyebár férfiak alakították a női szerepeket, ezen még egyet csavart a román rendező. Az is igaz azonban, hogy nem tudta volna mindezt megvalósítani a szebeni társulat kitűnő színészgárdája nélkül, amely zseniális alakításokat vonultatott fel, hogy csak a két főszereplőt említsem, Ofelia Popii, illetve Iustinian Turcu egészen elképesztő bravúrokat hajt végre (Ofelia Popii mindjárt két, homlokegyenest eltérő karakterű férfi figurát hoz). De nemcsak a színészi játék remekbe szabott, hanem az a finoman összetett és mégis nagyon könnyedén működő tér is, amelyben a különböző lenyűgöző vizuális utalások, zsonglőr ügyességű technikák egész tárháza vonul föl. A rendező munkatársa, mint már többször, Dragoș Buhagiar, aki a díszletet és a jelmezt is jegyzi. Figyelemre méltó, ahogy például a jelmezek anyaga vagy kontúrja megkomponálódott. Az egész előadás szellemiségét híven tükrözik a tervezői megoldások is, a picit paródiába hajló, ám mégis tiszteletet mutató látvány rendkívül bátran használja-ötvözi a keleties színházi technológiát és a nyugati, sokszor filmes technikákat. „Ez Silviu Purcărete legjátékosabb, legintelligensebb humorú és leggazdagabb előadása” – írja egy román kritikus, és ez valóban mindenre vonatkoztatható, amit látunk, a játékra, a vizualitásra egyaránt, az utolsó szögig. Néhány jellemző példa erre: a „magától” mozgó ruha, vagy az, ahogyan a színészek „kiszólnak” a szerepükből, hogy „Ofélia vagyok”, illetve, „aki úgy néz ki, mint Vecsei Pali”. Persze lehetetlenség minden elemét felsorolni ennek a remeklésnek, és nyilván mindenkinek más-más szúr szemet.

Purcărete, miközben a kabukit ízelgeti, mindenféle nyugatias utalást is tesz, és tökéletesen, mondhatni, szemfényvesztő módon elegyíti a két kultúra referenciális kódjait. Nem véletlenül írják le a japán ítések, hogy „a kelet-európai érzékenység és a japán szellem tökéletes harmóniáját mutatta be”. Az alkotó ugyanis a hagyományos japán színjátékforma, a kabuki és az európai színjátszás eszköztárának vegyítésével egészen külön univerzumot teremt, amely egyszerre szürreális, hátborzongató, tragikus, komikus és bájosan szép is, és amely egyúttal párbeszédet is létrehoz a kultúrák között (ahogy a *Japan News* is írja). A román alkotó szerint a kabukinak nagyon sok közös vonása van a Shakespeare-darabokkal, legfőképpen azért, mert mindkettő a tragédia és komédia sajátos keveréke. Erről megbizonyosodhattak most a budapesti nézők is, hiszen az egész tényleg olyan volt, mintha egyszerre néznénk egy Shakespeare-vígjátékot és egy japán tradicionális színházat. Drámai, átélhető, szórakoztató és felemelő produkció volt ez egyszerre, az biztos, hogy nem könnyen felejthető. Eddig azt láthattuk a MITEM-en felvonultatott Purcărete-produkciók során (*Faust*, *Gulliver*, *Az ember tragédiája*), hogy a román mester képes volt az életművében jól felismerhető, egyedi vonású stílust megalkotni. A *megegett hercegnő történetének* sajátos kelet-nyugati adaptációjával azonban már az is elmondható, hogy új műfajt alkotott: megteremtette a „fúziós színházat”. Silviu Purcărete – semmi kétség – igazi színházi mágus...

Mexikó asszonyai

A mexikói kortárs színház világába is bepillanthattak a 9. MITEM nézői. Latin-Amerika problémái, konfliktusai számunkra részben ismerősek, részben távoliak, ám három felejthetetlen és teljesen különböző előadást néhettünk meg a Teatro de Babel és a Mexikói Nemzeti Színház társulatának jóvoltából, ezek közül most főképpen egyet emelnék ki. Színházi forma szempontjából a legizgalmasabb előadás számomra a mexikói hármasból az *Emiliano Zapata asszonyai* című produkció volt, amelyet az igen sokoldalú, színésznőként és drámaíróként is ismert Conchi León írt és rendezett. A darab a XIX. századi mexikói forradalmár, Emiliano Zapata köré képzelt nőalakok elbeszélésén keresztül mutatta meg a nagy mexikói hős alakját, s nem feltétlenül csak a hősies oldaláról. Conchi León az előadást követő beszélgetésben el is árulta, Zapata története igazából csak ürügy volt számára, hogy a nőkérdésről beszéljen, mivel olyan társadalomban él, ahol még ma is naponta tíz-tizenöt nőt ölnek meg, és rengetegen tűnnek el nyomtalanul. Ez a jelenség azonban a múltban gyökerezik, tehát fontos volt a női nézőpontra keresztül megvizsgálni a mexikói társadalom problémáit. A színházi kifejezőmódban is folyamatosan párbeszédet

keresnek a mai közönséggel – fejtette ki Conchi León a beszélgetésben. Számomra éppen ez a kifejezőmód volt az előadásban a legérdekesebb és a legüdítőbb, ahogyan a XIX. századi romantikus hőstörténetet elegyítették az alkotók az archaikus rituális színházi elemekkel, illetve a szintén a női problematikát boncolgató modern politikai színház síkjával. Ez az esztétikai szempontból rendkívül ügyesen rétegzett formanyelv ráadásul elementáris játékossgal és humorral párosult, amelyben a nők férfi-metamorfozisa éppolyan szórakoztatóan tudott jelen lenni, mint a farce-szerű maszkos színház a jellegzetes halotti maszkjaival, vagy az erotika. Remek színészekkel találkozhattunk itt is, egyikük maga a rendező volt, mellette Judith Inda és Karla Camarillo kápráztatta el a közönséget.

A másik mexikói kortárs darab is a nőkérdést helyezte fókuszba. Az Aurora Cano írta-rendezte *Moszkva*, Csehov *Három nővérén* alapulva, az elvágódás témáját dolgozta fel. A kortárs életérzést avantgárd formaisággal és erőteljes, költői szövegekkel elegyítő színpadi mű fókuszában három színésznő állt, akik az előbb említett elvágódás tematikája mellett a modern mexikói nők problémáit is megjelenítették. Például a női önállóság, a női emancipáció vagy a női szexualitás kérdései nagyon plasztikusan elevenedtek meg az előadásban. Egyszerre nyers és nagyon poétikus volt az, ahogyan az intellektus és az anyaság ösztöne „csatázott” az egyik szereplő dilemmájában: vajon érdemes-e abba a társadalomba gyermeket szülni, aki, ha lány lesz, jó eséllyel megölik vagy elrabolják. Számos hasonló, egyszerre lokális és univerzális színezetű részleten keresztül jutunk el a drasztikus végkifejletig: míg a Moszkvába vágó három nővér sorsa a magány lesz, itt a Montréalba vágó fiatal lányt éppolyan durván lelövik, mint az anyasággal vívódó értelmiségi nőt. Aurora Cano darabja erőteljesen szembesítette a nézőt a női sorstragédiákkal. A *fundamentalista* előadása pedig a finn kortárs szerző, Juha Jokela darabjából készült, két ember, egy sikeres hitmegújító pap és egykori mentoráltja, a később szektataggá vált lány sajátos szerelmi történetén keresztül vizsgálja meg ember és vallás, ember és hit viszonylatát, kétféle nézőpontból.

Érdemes még megemlíteni, hogy a mexikói kulturális örökség kettőssége is feltárulhatott az előadást követő beszélgetésen. Az egyik színész, Luis de Tavira rögtönzött színháztörténeti összefoglalójából kiderült: nagyon nagy hagyománya van a teatralitásnak Mexikóban. „Mexikó a tagadások országa, amelyet különböző identitások feszítenek szét, ugyanakkor ezek szintézise is jelen van” – mondta Luis de Tavira. A színész hozzáfűzte, minden korban felmerült a kérdés, mit is jelent a mexikóiság, és minden művészeti ágban igyekeztek megfogalmazni ezt az alkotók, de ez a színházban napjainkban is nagy kihívást jelent. Az sem véletlen, hogy visszanyúlunk az ősi

formákhoz, ezt az identitást keresvén. Ugyanakkor azok a kérdések is felmerülnek a mai mexikói színházban, amelyek mindenütt a világon foglalkoztatják az alkotókat, például, hogy mi a helye magának a színháznak a tömegkultúra világában. A mexikói színház jelenkori kihívása Luis de Tavira szerint a közönség formálásában rejlik. Aurora Cano pedig arról beszélt, hogy erős kulturális szinkretizmus jellemzi Mexikót, hiszen azzal szemben, hogy Észak-Amerikában nomád kultúrát találtak az európai bevándorlók, Mexikó területén nagybirodalmak voltak, amikor megérkeztek a hódítók. Aurora Cano úgy fogalmazott: „Amikor a csokoládé (ami navatl szó) találkozott a tehén tejével (amely állat nem volt honos Amerikában), akkor a világ megváltozott. Ez a metaforája a kultúrák találkozásának is. Az európai értékeket hozó spanyol kultúra és az ősi, sokszor brutális, véres, rituális kultúra nagyon intenzív találkozása eredményezte a mexikói kultúrát. Az identitás szempontjából nagyon fontos megérteni, hogy ebből lett a mai Mexikó.” A rendező szerint a mai mexikói színháznak ezt a kétféle hagyományt, az európai kultúrát és a prehiszpan örökséget kell összekapcsolnia. Mindezt az egyébként navatl származású Conchi León is megerősítette, hozzátéve még, hogy évszázadok óta fontos a földért való küzdelem problematikája, ahogy a túlélés letéteményesének számító női sorsok kérdése is, nem véletlenül választotta drámájának témájául Zapata asszonyait.

Emberi és éteri dimenziók

Néhány külhoni produkcióról nem ejtettem még szót, mert ezek, mondhatni, teljesen különálló szigetecskék voltak a hatalmas programfolyamban.

Ilyen volt a fesztivál nyitóelőadása, Theodórosz Terzopulosz *Nórája*, Ibsen *Babaház* című színműve alapján. A görög színházi alkotó általában az emberi viszonyok alapjait mutatja meg, mindig a lényegyet keresve, a legbelsőbb mozgatórugókat. Most is ez történt: Nóra transzformációját különleges, minimalista térben, a darab három legfontosabb szereplőjére fókuszálva láthattuk. A sakk-táblaszerű, fehér-fekete forgóajtókból ki-kilépő szereplők belső küzdelmeit mindenféle sallangtól vagy körítéstől mentesen kaptuk, a dráma elemi erejével szembesítve a közönséget. Terzopulosz az előadás utáni közönségtalálkozón arról beszélt, hogy az átalakulást, az átlényegülést kereste Nóra alakjában, aki értelmezésében a fogyasztói társadalom része, foglya egy olyan kapcsolatnak, amelyben a férjével együtt mazochisztikus játékot játszanak. Az az átalakulás, amin keresztül megy, nem pusztán a megszabadulás története, hanem magáé a színházé és az életé is, amennyiben ezeknek is a folyamatos változás a lényege. „A mozdulatlan élet maga a halál” – fogalmazott a görög mester, aki szerint a színház és általában a művészet ma-

napság éppen azért lehet megmentő, mert ezt az átalakulást hozza el számunkra. Nóra fekete, fodros jelmeze az előadás végén lassan csúszott le a színpad szélén, mintha csak a hernyóbőrét vedlené, hogy végre pillangóvá válhasson. A folyamatos pokolból (infernium continuum – mondják többször az előadásban) vajon van-e képességünk csodára (miracle) váltani? – tehette fel magának a kérdést a néző a görög mester intenciói nyomán.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója, az *Ifjú barbárok* Bartók és Kodály életéből merítő, összművészeti kavalkád, amelyet rendezőként ifj. Vidnyánszky Attila, íróként Vecsei H. Miklós jegyez, akik korábban már készítettek egy hasonló produkciót *Kinek az ég alatt már senkije sincsen* címmel, Arany János életéből. Ebben az előadásban a két, emblematiszmagyar zeneszerző, de főként Bartók „szenvetéstörténete” elevenedett meg, egészen elképesztő asszociációs gondolatgazdagsággal. A valamivel több mint három óra alatt impulzusbombák tömkelegével szórták meg az alkotók a gyanútlan közönséget, hogy aztán a végén összeálljon egy sajátosan költői, kollektív előadás az emberi mivoltában nagyon is esendő, ám zenéjében nagyon is testes, „barbár” energiákat megmozgató génuszról. Mindez a bartóki életműhöz méltón, egyszerre speciálisan magyar, ugyanakkor nagyon is univerzális módon nyilvánult meg. Az előadás alkotói az improvizációkból táplálkozó, bravúros játékoszággal, élőzenével és tánccal, rengeteg humorral dolgoztak, amibe még az is simán belefért, hogy Bartók mókásra vett figuráját egy törekeny nő, Imre Éva alakítsa (parádésan). Ez az improvizációkra épülő, állandó intellektuális vibrálás valahogy mégis képes volt eddig a közönségből nagyon mély élményeket előhívni – mondták az alkotók, és tapasztalhattuk meg mi is a nézőtérén.

Újabb megejtően emberi történetet hozott Budapestre Emma Dante. Az olasz rendező a legutóbbi nagy sikerű darabja, a *Misericordia* után ezúttal a több koprodukciós partner és az Atto Unico produkciójaként jegyzett *A csalóányok tangója* című előadással vendégszerepelt a MITEM-en. A mostani előadásban az alkotó egy párkapcsolatról készített pontos lélektérképet. Emma Dante előadása finom humorú, játékoszággal teli, líraian szép, érzelemgazdag, magával ragadó sűrítőmánya mindannak a csodának, amit két, egymást szerető ember átélhet az élete folyamán. Az alkotó érdekes flashback-technikát választott a párkapcsolati történet elmeséléséhez: a végtől haladtunk visszafelé az időben. A magányos végtől, hiszen abból a pillanattól indult ki, amikor a történet egyik szereplője (itt jelesül a nő) egyedül marad a másik halálával, és felidézi a közösen átélteket, méghozzá visszafelé. Előbb láthattuk az időskor kihívásait, a tévé előtt „unatkozó” középkorú házaspárt, utána a gyermekszületést, az esküvőt, az egymásra találást, végül az első találkozást. Ami miatt

ez az előadás nagyon szépen elemelkedett a banális szerelmi románcoktól, jóval többé vált azoknál, és emocionálisan is meg tudta fogni a nézőt az az, ahogyan elmesélték az alkotók ezt az egészet. A hétköznapi tárgyakon keresztül, amelyek fontossá váltak ebben a párkapcsolatban (középpontban a legfontosabb, a zenedoboz). Az eltáncolt zenéken keresztül, amelyek különleges jelentőséggel bírtak a két szereplő számára. Az apró játékok és az életteli humor segítségével, amivel megmutatták, hogyan él együtt két ember, ha jól választ, és kitart a másik mellett egy életen át. Mert ilyen is van. Manuela Lo Sicco és Sabino Civilleri gyönyörűen érzékeltette az ember legegyszerűbb, leghétköznapiabb pillanataiban megbúvó eufóriát és a kitüntetett pillanataiban meglapuló esetlenséget – mert ilyen az életünk. Ennél kedvesebb, emberibb, szeretetesebb előadást keveset láthattunk a MITEM-en eddig.

Végül a külföldi produkciók közül érdemes megemlíteni még azt a különleges, spirituális szöveget, amellyel a francia világsztár, Juliette Binoche látogatott el a MITEM-re. Mallász Gitta *Az angyal válaszol* című könyvének kivonata került színpadra *Fény-anyag* címmel olvasáspertmanszkként a Nemzeti Színházban. Az esemény azért is volt egészen kivételes, mert felolvasóesten már igen, de színpadi formában ez a szöveg még nem szerepelt sehol a világon. A színházi találkozó legegyszerűbb, legelmélyültebb és bizonyos értelemben leginkább gondolkodásra készítő estéjét hozta *Az angyal válaszol* színpadi megjelenítése. A francia színésznő, valamint Szűcs Nelli, Varga Zsuzsa és Trill Zsolt segítségével életre keltek azok a nyolcvan évvel ezelőtti misztikus események, amelyeknek köszönhetően négy fiatal kapott tanítást hitről, szeretetről, életfeladatról. Közülük csak egy, a szerző élte túl a második világháború pokoli időszakát, s feljegyzéseit vitte magával Franciaországba, ahol végül a kötet megjelenhetett. Juliette Binoche a közönségtalálkozón elmesélte, hogy harmincöt éve foglalkozik ezzel a szöveggel, ami egyre inkább fontossá vált számára színészként is, és a magánéletében is. Arról is beszélt, hogy ma különösen nagy segítséget adhatnak ezek a gondolatok, mert olyan világban élünk, amelyben sokféle irányból, nagyon nagy nyomás nehezedik az emberekre. Rendkívüli együttállás jött létre azáltal, hogy ezt a művet színpadra lehetett állítani itt, Budapesten – emelte ki a színésznő. A Franciaországban élő Kardos Gyöngyi már több évtizede ismereti ennek a kötetnek a tanításait. A közönségtalálkozón hangsúlyozta, óriási jelentőségű az, hogy Vidnyánszky Attila és a Nemzeti Színház meghívta ezt a csapatot, és így a világon először színpadra kerülhetett a könyv anyaga. Elmesélte, hogy tizenöt éven át közösen fordították a szöveget franciára a szerzővel. Azóta huszonöt nyelvre ültették már át a művet, ami eredetileg magyar nyelven született meg, tehát magyar kincsnek tekinthető. Éppen ezért

feladatának érezte, hogy segítse Magyarországon megszólaltatni ezt a szöveget – emelte ki Kardos Gyöngyi.

Epilógus – a Madách Projekt

A 9. MITEM záróakkordjaként minden idők leghatalmasabb *Tragédia*-adaptációja jött létre Vidnyánszky Attila rendezésében Budapesten, a Hajógyári-sziget csarnokában. A hazaiakkal együtt tizenkét ország több mint kétszáz színművésznövendéke vett részt a gigantikus produkcióban, amely a mintegy hétórás időtartamával szinte – a hagyományos színházi formákhoz hasonló – szakrális jellegű beavatást jelentett a drámaköltő világába. A Madách Projekt ötletgazdája ezzel egészen különleges színházi emlékművet állított az írónak.

Az egészen elképesztő méretű vállalkozásban a részt vevő színiakadémiák hallgatói a Madách-mű egy-egy színét valósították meg saját elképzeléseik alapján, és ebből állt össze Vidnyánszky Attila tökéletesen értő és gondos vezetésével ez a hatalmas folyam, amelynek – bátran mondható – minden pillanata tartogatott felfedeznivalót az elszánt nézőknek, akik végigülték a hétórás előadást. Azt hiszem, nyugodtan kijelenthető, hogy nemcsak a legnagyobb, de a legizgalmasabb *Tragédia*-feldolgozást is láthattuk a hajógyári csarnok homokdombjából kinőni. Annak ellenére, hogy a különböző színek teljesen eklektikus feldolgozásmódot képviseltek, valamilyen varázslatos erő folytán, mégis az egész „együttleges szellemben” élt s cselekedett.

A Paradicsomon kívüli keretszíneket magyarul hallhatta a közönség a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a kaposvári Rippl-Rónai Művészeti Intézet hallgatóinak előadásában, a mennyekben pedig a varsói filmiskola (Warsaw Film School) növendékei működtek közre. A magyarul szóló felvezető rész jó ötletnek bizonyult, így azok a nézők is otthonosan elhelyezkedhettek a jól ismert madáchi sorok között, akiknek talán szokatlanul hatottak később a bábeli nyelveken megszólaló színek. Az is kitűnő ötlet volt, hogy, ahol lehetett, ott az egyes történelmi színeket összekapcsolták a földrajzi-kulturális értelemben oda kötődő színiakadémiákkal, tehát az egyiptomi színt Egyiptomból, a görögöt Görögországból érkezett hallgatók állították színpadra a hazájukban, és így tovább, persze nem minden esetben lehetett ezt követni, így kerültek a prágai színbe például a románok, illetve az ürbe a grúz fiatalok. Mindenesetre ez a kompatibilitási megközelítés számukra is talán könnyebben megfoghatóan bizonyult, és – mint ahogy láttunk példát erre is – kicsit talán önvizsgálatra, szembesülésre is készítette a résztvevőket a saját kultúrájukkal, történelmükkel.

A „külföldi” színek sorában rögtön erős kezdés volt az egyiptomiaké (Academy of Arts, Higher Institute of Dra-

matic Arts, Giza), akik, megérezve a Madách-sorok verses jellegét, egyenesen egy, a saját zenei világukból táplálkozó, modern etno-world musicalt állítottak színpadra. Gyakorlatilag végig zenés produkcióval rukkoltak elő, amelyből a magyar néző refrénként hallhatta kicsengeni a „milliók egy miatt” szölamát. Itt gondolhatta először a néző azt, hogy ilyet se láttunk még, és minden valószínűség szerint soha többé nem is fogunk. Ezután következett egy teljesen másféle produktum: a görögök (Athens Conservatoire Drama School) félig szöveges, félig mozgásházai kompozíciója, amelyben a népdalénekléssel még a magyaroknak is igyekeztek kedvezni, igaz, a nyelv nekik is nehéznek bizonyult. Ők voltak azok viszont, akik nagyszerű kortárs gesztussal reflektáltak a saját kultúrájukra és a mai világ anomáliáira is: egy szabadversnek nevezhető szövegben beszéltek arról, hogy mennyire nehéz ma ezzel a több ezer éves örökséggel, a hőseikkel mit kezdeni, miközben vannak népek, amelyek éppen ebbe, a görög demokráciára alapozott Európába vágynak. A görög szín ennek mentén egy egészen konkrét mai utalással, a migránshajó nemrég bekövetkezett tragédiájával zárult. Személyes kedvencem volt a következő két szín, a nagyon erős drámai érzékről tanúskodó olaszok (Centro Teatro Attivo, Milánó) Rómája, illetve a törökök (Istanbul Aydin University) által megelevenített Konstantinápoly. Mindkettő rendkívül erőteljes hatású látványvilágot, kortárs zenei értelmezéseket, feszesen felépített drámát, eredeti megoldásokat hozott. Különösen szép volt a római színben a halálábrázolás a fekete lepelbe burkolt szereplő mozgásával, mint ahogy emlékezetesek maradtak számomra a törökök, mondhatni, totális színházában megjelenő bábok, illetve a „török Ádám” záródala. Felüdítően és a szó legjobb értelmében teátrális prágai színt kaptunk a románoktól (I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bukarest), akik egészen szokatlan, merész értelmezéseikkel tűntek ki, és nemcsak ebben, hanem a későbbi, beach-partyba áttett eszkimó színben is. Kicsit konzervatív-kosztümös tablóval jöttek a franciák (EICAR, The International Film and Television School, Párizs), és egy ehhez képest másfajta képet, a fogyasztói társadalom, a konzumvilág kritikáját is megfogalmazó (tescós szatyor, bevásárlókocsi, a királyi család maszkjainak bulváreleme) londoni színt mutattak fel az angolok (Liverpool Institute for Performing Arts). Az ürben játszó etap (York University, Toronto és Állami Sota Rusztaveli Színház- és Filmművészeti Egyetem, Tbiliszi) kiugró teljesítményét nyújtották a grúzok, akik gyakorlatilag egy gyönyörűen megfogalmazott, önálló kortáránc-produkcióként is értelmezhető fantáziát koreografáltak ennek a színnek a gondolatvilágára.

Így született meg ez a multinacionális, multikulturális, nagyon kortárs és nagyon fiatalos, sokrétegű értelmezése



Az ember tragédiájának, amelynek talán hátránya lehet, hogy csak egyszer valósulhatott meg, ugyanakkor azt is mondhatjuk, éppen ez adja az unikális voltát. Mint ahogy az életünk bizonyos fordulói is csak egyszer történnek meg velünk, olyan volt ez is: beavató szertartás, amellyel elmerültünk Madách művének varázslatában.

A végére hagytam, de nagyon fontos tényező: Vidnyánszky Attila sziszifuszi erőfeszítéssel teremtett egyiséget ebben az eklektikus világban. Persze, előkerültek a *Tragédia*-rendezéseiből már megszokott kellékei: a homok, a föld motívuma, az Úr fényét adó lámpa vagy a hatalmas koponya- és csontkollekció. Ugyanakkor óriási az a teljesítmény, ahogyan ezt a kétszáz diákot mozgatni tudta, a rendezői eszköztárára szintén jellemző simultaneitással. Ami viszont abszolút feltűnő volt, hogy ezek a fiatalok (minden résztvevő statisztált a többi színben és a tömegjelenetekben) tökéletesen értették, mit csinálnak, és ez jóval több volt, mint egyszerű tömegmozgatás. Végig figurákban maradva (például a Luciferek folyamatos kísérőjátékai), a fókuszon kívül is átélve a történetet. Gyönyörű példája volt ennek a falanszter teljes jelenetsora, vagy ahogyan a lengyel angyalok London láttán külön drámát játszanak arról, hogyan fordulnak el ettől az em-

ber által tönkretett világtól. Átlényegülést és játékosságot hozott ki ezekből a fiatalokból a rendező, ami nem kis bravúr ennyi szereplő esetében.

Egy biztos: tényleg egyedülálló kulturális missziónak mondható a Madách-mű esetén színpadi adaptációja. Nem csak azért, mert hónapokon keresztül ízlelgették a különböző nyelveken ezek a fiatalok Madách sorait, s felfedezhették azokban az örök érvényű igazságokat – bár ez sem elhanyagolható szempont. Van ennek egy nagyon is kézzelfogható, gyakorlati haszna, mégpedig az, hogy már csak a nagy számok törvénye szerint is bizonyos: ha ebből a most látott kétszáz színinövendékből csak tíz fog valaha rendezni későbbi pályáján ebben a néhány országban, legalább a felének megfordul majd a fejében, hogy színpadra állítsa ezt a művet. És ha csak pár előadás is születik Egyiptomtól Varsón át Torontóig *Az ember tragédiája* nyomán, már elmondhatjuk: ennél jobban nem lehetett volna felhívni a figyelmet a magyar drámairodalom e mesterművére. Márpedig ezek a mondatok lengyelül, arabul, törökül, görögül, olaszul, franciául, románul vagy angolul éppen olyan átütő igazságokkal szólnak az emberi létezés alapkérdéseiről, ahogy a mi, nehezen elsajátítható nyelvünkön.

Madách
Projekt 2023 –
Az ember
tragédiája
rendező:
Vidnyánszky
Attila
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

ha baja van a renddel
s baja mint a tenger
mit tegyek barátom Grendel
tudom bár ilyesmit
kérdezni bajos
mit tegyek mégis
ezt mondd meg Lajos

Sziveri János: Áttételek a Nagy GALERIstához

ma
mű

Grendel Lajosra emlékező alkotások

A Felvidéki Magyar Szépművészeti Egyesület képzőművészeti pályázatát hirdetett meg Grendel Lajos (1948–2018) Kossuth-díjas író születésének hetvenötödik évfordulójára emlékezve. A pályázó művészekről elsősorban a Grendel regényeiben megjelenő nemzedéki, nemzetiségi sors- és létproblémákat feldolgozó, közép-európai abszurditásokat bemutató alkotásokat, valamint Grendel-portrékat vártak. A munkák értékelése képzőművészeti és irodalomtörténeti szempontokat figyelembe véve történt meg. A zsűri: Tózsér Árpád Kossuth-díjas költő, Tóth László József Attila-díjas író, az MMA tagja, dr. habil. Szunyogh László Ferenczy Béni-díjas szobrászművész, Novotny Tihamér művészeti író, Grendel Ágota, az író özvegye, Miglinczy Éva művészettörténész. A zsűri válogatása nyomán Dunaszerdahelyen, a Csallóközi Múzeum galériájában rendezték meg az első kiállítást. A múzeumi térben ötvenöt művész kilencvennégy alkotását helyezték el. A legkülönbözőbb művészeti-technikai ágak, látásmódok mind egyközpontúak. Grendel Lajos irodalmi munkásságára reflektálnak, vagy Grendel-portrék. Az utóbbi években a kortárs művészet fő áramának diskurzusában ritkán jelentkeznek az alkotók irodalmi tematikára reagálva. A Felvidéki Magyar Szépművészeti Egyesület képző- és iparművészeti pályázatában az egyéni, történelmi és társadalmi egzisztenciális élményhalmaz feldolgozását kérték a művészekről és azt, hogy a grendeli verbalitást fordítsák át a vizualitás nyelvére.

A beérkezett és a zsűri elé került alkotásokban a tabukat döntőgató kritikai nézőpontok mellett rejtett koncepciójú hitvallások fedezhetők fel. A kiállító művészek akár a Grendel-művek filozófiai telítettségéből nyertek ihletet, akár a személyes, családi, történelmi élethelyzetükből inspirálódtak, az alkotások nem múltba révedők, hanem a jelenkor eszköztárával újrafogalmazott víziói a reménységnek.

A tárlat természetesen nem adhat teljes körképet Grendel alkotóperiódusairól, de a formák, a kifejezési módok, a tanúságtétel mégis megérintheti a *Grendel '75* kiállítás képnézőit, mert az összeállított kollekció szerves egységet képez a Csallóközi Múzeum közegében. A galéria némely helyén a gondolatok és érzések sűrűsödnek, másutt a karakterizáló világszemlélet, a társadalomkritika lesz úrrá a falon. Az alkotók tudatos átgondoltsága bontakozik ki a művekben, amelyek nyolcvan százaléka az elmúlt egy évben készült a kiállításra. A kiállítóterbe lépve azonnal feltűnik a kiállított anyag sokszínű gazdagsága.



A tárlatlátogató figyelmét a kiállítás rendezője szándékolta a főfalra irányítja. A rendezési koncepció középpontjában a Grendel Lajos portréit bemutató térszervezés áll, amely egyrészt a művek készítésének technikai sajátosságait hangsúlyozza, másrészt az emberi valót és az emberi lelket jeleníti meg. Az alkotók Grendel Lajos szimbolikus alakját néhol lírai tartalmakkal, máshol groteszk formavilággal látatják, mégis tiszteletben tartva az író emlékét.

A Felvidéki Magyar Szépművészeti Egyesület pályázati felhívásában olvasható Szeberényi Zoltán irodalomtörténész gondolata, amely szerint Grendel: „Az egyéni, nemzedéki, nemzetsors- és létproblémáit háromszor, három irányból, hasonló módszerekkel körbejárva [...] kegyetlenül leszámol az egyéni és közösségi illúziókkal, hagyományokkal, irodalmi konvenciókkal, s ezzel végrehajtva a szlovákiai magyar széppróza első, jelentős eredményekkel kecsegtető újítását.”

Ennek az újításnak a fonalát tovább gombolyítva születtek meg azok az alkotások, amelyek Grendel irodalmi

A *Grendel '75*
című kiállítás
katalógusa,
2023
© Felvidéki
Magyar
Szépművészeti
Egyesület

Király Zsuzsa,
Grendel Lajos,
2023
© Király Zsuzsa



munkásságára reflektálnak. A művekben megjelenő nyughatatlan vonalgubancokkal, a nagy ívű ecsetvonásokkal, a grafikai megoldásokkal az eleven emberi lét, az új idők várt hite, a pozitív és groteszk életszemlélet megmutatására törekedtek az alkotók. Néhány képben a szürrealista látomásokat hajszolják, de a valóságos élet labilitása minden képben jelen van. Ezek a képi narratívák erőteljes gondolatokat fogalmaznak meg. Létünk külsőségeinek látszatvilágát hordozzák, a jó és a rossz szüntelen harcát és a megtisztulást hirdetik. A múltat idéző, de a jelenben tudatosult művek a grendeli univerzum rendezettségéről szólnak, és az író hites szellemi közegének útmutatása hívja fel a figyelmet a elmúlt lét visszasságaira, az abból való kiemelkedésre. Az alkotók a saját képi rendszerük felépítésekor a rendíthetetlen grendeli alapokra építkeztek, az író emléktárát tudatosan építették be alkotásaikba. Grendel Lajos személyes mitológiájának alkotóelemeit konzerválták műveikben. A képzőművészeti alkotások meditálásra készítő témákat vetnek fel, nem közölnek konkrétumokat, nem közölnek megkérdőjelezhetetlen állításokat, hiszen ezzel tárgyasíthatnák a grendeli textus hangulatait, így az olvashatóság és az absztrakció különféle átmenetei fedezhetők fel az alkotásokban.

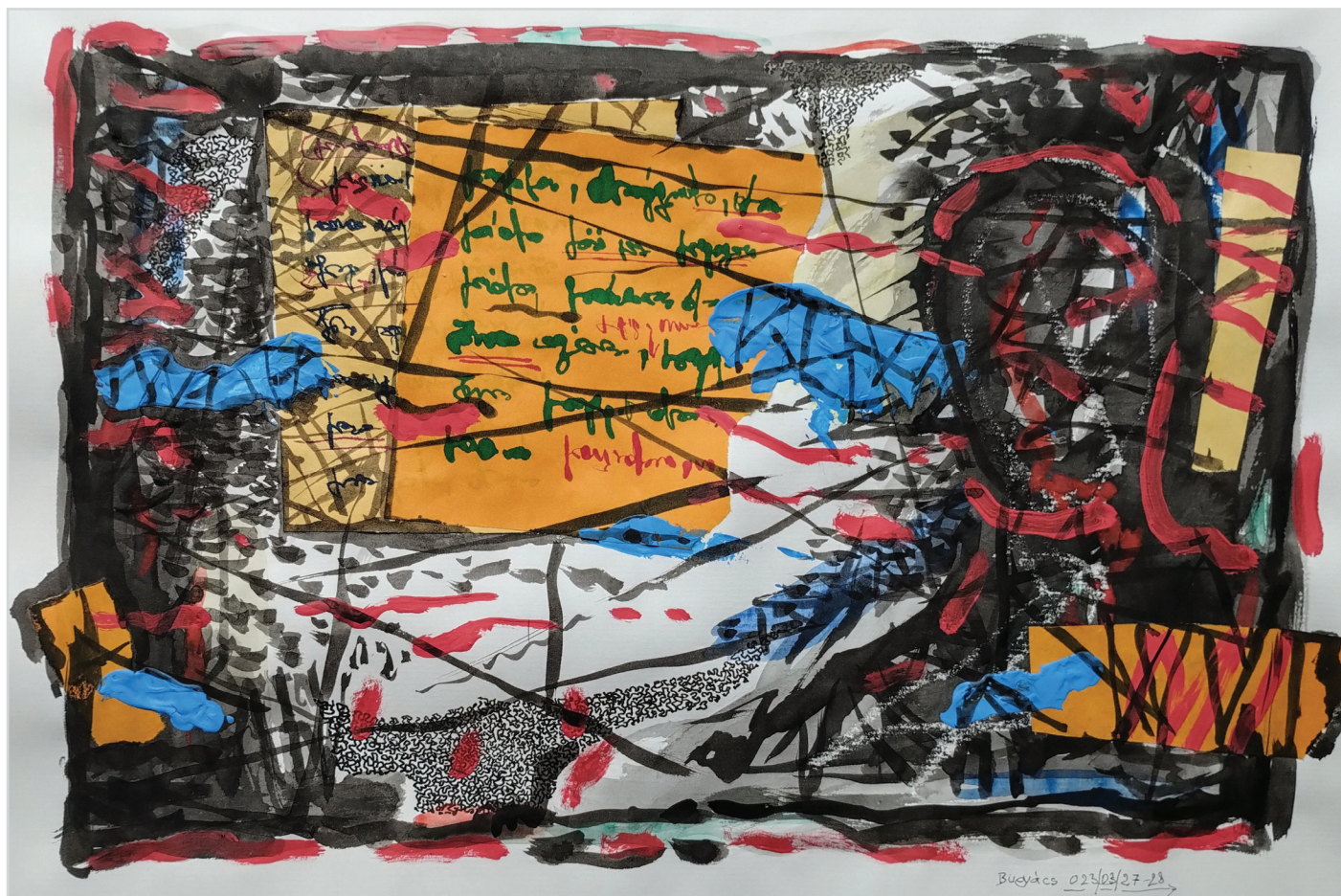
A grendeli témát megfogalmazni úgy, hogy morális kontextusában hiteles legyen, aktuális maradjon, figyelemre méltó teljesítmény. A tematika sikerét erősíti a személyes életszituációk, az önálló hangú stílusok beemelése, így jelentős műtárgyegyüttessé alakult a *Grendel '75* pályázat anyaga.

A dunaszerdahelyi kiállítás megnyitása alkalmával a zsűri védnöke, Tőzsér Árpád elnöki jogával élve elismerésben részesítette Kopócs Tibor festőművészt a *Hazám, Abszurdisztán* című, karikatúra jellegű grafikai munkájáért.

Tőzsér Árpád indoklása: Kopócs Tibor munkája az egész Grendel-univerzumot tartalmazza: tele van iróniával, a világ intellektuális látásával, kritikával, filozófiákkal, sztoicizmussal és az élet szeretetével. De ha az alkotója azt a címet adta volna a műnek, hogy *A malomellenőr* (Mészáros Sándor mondta egyszer Grendelről, hogy inkább néz ki kedélyes malomellenőrnek, mint írónak), Grendeltől függetlenül is lenne mondanivalója. Jelentése egzisztenciális, tehát egyetemes.

A *Grendel '75* műtárgyegyüttes-kiállítás záró eseményére a pozsonyi Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeumban kerül sor a 2024. évi Magyar Kultúra Napján, és a fődíjat is ez alkalommal adják át.

Bugyács Sándor,
Jegyzetek
Grendelről,
2023
© Bugyács
Sándor





Végvári Gergely,
For sale.
Brand new willies.
Overused. IX.,
2021
© Végvári
Gergely

Kiállító művészek:

A. Bak Péter
Bánsághi Tibor Vince
Bárány T. Rézia
Bécsabó András
Bogyács Sándor
Büki Zsuzsanna
Czikó Imola
Csernátorny Lukács László
Csurák Erzsébet
Drozsnyik István
Fábry János
Fecsó Szilárd
Gáspár Péter

Holló István
Jakobi Anna
Jánosi Anna
Szilágyi Jéger Teréz
Kelemen Dénes Lehel
Kemp Zsuzsa
Király Zsuzsa
Kopócs Tibor
Koppány Attila
Kóthay Péter
Kovács Csonga Anikó
Kovács Péter Balázs – KPB
Léphaft Pál

Lévai Ádám
Lévay Jenő
Lovas Kinga
Lőrincz Zsuzsa
Magyar József
Mátrai István
Méry Beáta
Miske Emő
Székely Móri Márta
Nagy Judit
Neuberger István
Ovidiu Petca
Pál Csaba
Pállay József
Réti Ágnes

Ruzics Csilla
Sáfár Pál
Sárkány Balázs
Simon Zsolt
Siska-Szabó Hajnalka
Stefanovits Péter
Szabó Andrea
Szabó Bonifác
Szabó Henrietta
Szabó János
Ujhelyi Gabriella
Városi Gabriella
Végh Éva
Végvári Gergely



INTERJÚ

Jámborné Balog Tünde festőművész, író. Pályájának öt évtizede alatt több mint hatvan önálló kiállítása volt, meghívták múzeumokba, kultúrházakba, templomokba itthon és külföldön. Képzőművészeti alkotásainak nagy része szépirodalmi indíttatású. „Hetekig, néha hónapokig mondogattam magamban szavakat, verssorokat, míg végül arcuk lett: testet öltöttek az öreg szóttéseken.” Majd a képek irodalommmá váltak.

Meghívtak a „valóból” az „égi más” festett világába

Beszélgetés Jámborné Balog Tünde képzőművésszel

Mi volt előbb az életedben, a szó vagy a kép?

Nem tudom elválasztani a kettőt egymástól. Családomban létszükséglet volt az olvasás, anyám versekkel, mesékkel altatott, ám közben szép tárgyak vettek körül, és festmények néztek rám a falakról. Néhányat anyám festett, tehetséges amatőrként másolta a „művészlapokról” kora kedvelt festőinek műveit. A háborút egy Kézdi-Kovács László-festmény másolata élte túl és egy akvarellje a lánykori szobájáról. Minden egyebünk Máramarosban maradt, első rajzaimmal együtt, mert ahogy meg tudtam fogni a ceruzát, attól kezdve rajzoltam.

A háború után a menekülésből Makóra, nyomdász nagyapámékhoz érkeztünk vissza, és 1945 őszén anyám beíratott az apácák patyolattiszta iskolájába. A háború, a menekülés szürreális képei és a rettegés után ez a miliő meghatározó volt számomra, a rend és az állandóság ethoszát adta útravalónak egy felforgatott világban, amelynek abszurditását gyerekként is tapasztalhattam, átélve az iskolarendszer átalakítását, az egyházi iskolák államosítását, a szerzetesek elhurcolását és a csóstitül ránk zúdított pedagógiai „reformok” vadhajtasait.

A tanáraid közül kik voltak rád nagy hatással?

Autodidakta voltam. A szó szoros értelmében nem voltak mestereim, inkább csak mentoraim és pártfogóim, akik támogattak és terelgetni próbáltak azon a sajátosan tekervényes úton, amit a képzőművészet terén bejártam, mire rátaláltam a saját hangomra. Rajztanári képesítést is csak levelező tagozaton szereztem a Szegedi Tanárképző Főiskolán, harmincévesen, három gyerek anyjaként.

Igazán nagy hatással ketten voltak rám kamasz éveimben. Egyikük a műgyűjtő dr. Szilágyi Géza, apám orvoskollégája és barátja, a helyi művészek mecénása, aki, meglátva rajzaimat – az Örök barátainkból válogatott kedvenc verseim illusztrációit – megajándékozott Csabai István *Az impresszionizmus kora* című remek könyvével, amit ronggyá olvastam. Elvitt a háború után nyomorgó pártfogoltjai műtermébe, ahol láthattam a helyi művészeket munka közben. Megrészegülve a terpentint, az olajfesték szagától és Fáy Lóránt, Ács Ferenc, Károlyi Lajos és a makói Torma Imre Szilágyiék falait borító műveinek látvá-

nyától, megfogadtam Géza bácsi tanácsát: krokikat rajzoltam felelő osztálytársaimról, tanárimról, portrékat a családomról, és ha nem volt modellem, a saját kezemet rajzoltam.

A másik ösztönzés – tudta nélkül – egy festőművész-rajztanártól származott. 1951 őszén a latin után a műszakat is kitessekelték a gimnáziumokból, így Ecsödi tanár úr (a 20-as években Csók István tanársegédje, Szinyei-ösztöndíjjal járt Párizsban, tagja volt az UME-nek, az Új Művészek Egyesületének, és gyakori résztvevője műcsarnoki, Ernst múzeumi kiállításoknak) az általános iskolába került, ahol fél évig tartott nekünk lebilincselő művészettörténeti előadásokat. Szerény, halk szavú, ám nagy tudású, rendkívüli ember volt. Híressé vált gimnáziumi tanítványai (az 1946–47-ben Makón érettségizett Lator László költő, Domokos Mátyás irodalomtörténész, a grafikus Szilvássy Nándor és dr. Tóth Ferenc, a helytörténész múzeumigazgató) is rajongtak érte, 1975-ben megrendezték első – és életében utolsó – önálló kiállítását Makón. Felnőttként, amikor már én is festettem, újra találkoztam vele férjem révén, akinek szülei 1945 és 1954 között társbérletben laktak Ecsödiékkal Makón, egy államosított kis villa egy-egy szobájában; az ebédlőt közösen használták. Amikor férjhez menve odaköltöztem, Ecsödiék már a fővárosban éltek, ám a falakon sötétebb foltok jeleztek a festmények helyét, amelyeket fél évszázad múlva a Nemzeti Galéria megvásárolt a „tanár úr” hagyatékából. Anyósom mindegyikre jól emlékezett, keletkezésük történetét is ismerte, és annyira felcsigázta érdeklődésemet, hogy férjem megszervezte látogatásunkat Budára, Bartók Béla úti lakásukba, ahol a tanár úr kihordta a cselédszobában raktározott életművének meghatározó darabjait az ötödik emeleti függőfolyosóra. A Makón már legendává vált, jobb híján a római iskola szürreálisabb vonulatához sorolható képei, a *Párkák*, a *Gyöngysoros nő*, a *Kötéltáncos ég és föld között lebegve* végleg meghívtak a „valóból” az „égi más” festett világába.

Hogyan ismerted meg a férjedet?

Itt, a makói főtéren, 1953 téli napfordulóján, egy hónappal azután, hogy a börtönből szabadult. Gimnazista voltam,

tizenöt éves, ő tízzel idősebb nálam. Barátnőm – távoli rokona – mutatta be. Ránéztem a kavargó hóesésben, és tudtam, hogy ő az, akivel le akarom élni az életemet.

Miért volt börtönben?

A fordulat éve után, 1949-ben Makón is összeszedték a fiatalokat, Nyugatról hazatért leventéket, barátaikat, ismerőseiket. Férjem egyetemista volt, harmadéves orvostanhallgató, amikor „egy kis beszélgetésre” elvitték a Hadügyminisztérium Katonapolitikai Csoportfőnökség emberei. A „katpol” az ÁVÓ elődje volt. Konceptációs perben első fokon hét év kényszermunkát kapott, másodfokon összeesküvésért öt év börtönre enyhítették az ítéletet, mert néhány ígéreten kívül semmit sem találtak, és mert „a szervezkedés” 1945-ben „bizonytalan körülmények között kezdődött”, és „kibontakozás helyett széteső tendenciát mutatott...” Szabadulása után minden ajtó bezárult előtte. Ugye, „duplanullás” volt, az iratokhoz sem lehetett hozzáférni. Többen próbálkoztak, hogy vissza-

juttassák az egyetemre, de nem sikerült, segédmunkásnak is csak protekcióval vették fel. Harmadikos voltam, amikor udvarolni kezdett, ki akartak csapni miatta a gimnáziumból, de az első Nagy Imre-kormány alatt kissé javult a helyzet, így maradtam, és 1956 nyarán jelesen érettségiztem. Apám kívánságára orvosnak jelentkeztem, de nem mentem el a felvételire. Verseket írtam és fordítottam, rajzoltam. A forradalom leverése után Nyugatra készültünk. 1957 januárjában összeházasodtunk, és nekivágtunk a jugoszláv határnak, de eltévedtünk a téli éjszakában, visszafordultunk, és én beköltöztem az apósoméék ebédlőjébe. Január végén a férjemet elküldték a munkahelyéről, én sehol nem kaptam állást, az apósom nyakán éltünk, akit 49-ben, fia elhurcolásakor kitettek megyei hivatalából, azóta idénymunkákból tengődött anyóssommal. A szüleim is támogattak, ahogy tudtak, de mindezek mellett is nehéz körülmények között kezdődött közös életünk. A forradalom kitörésének évfordulójára megszületett első gyerekünkt. Férjemet felvették az Építőipari Ktsz.-be, kis-

Jámborné
Balog Tünde,
Lúdvári
kisasszonyok,
2001
© Jámborné
Balog Tünde





Jámorné
Balog Tünde,
Fűz-fű,
1992
© Jámorné
Balog Tünde

ipari termelőszövetkezetbe kocsikísérő rakodónak, azután segédmunkás lett, cserépkályhásoknak hordta a sarat, de iskolázott agyával hamar átlátta a szakmai részleteket, és mire megjött második gyerekünk, cserépkályhás szakmunkás lett, majd részlegvezető. Később felvették technikumba is, esti tagozatra, de hétvégeken tovább rakta a cserépkályhákat „fusiban”.

Hogy folytatódtak festőtanulmányaid?

Végül én is a Ktsz.-be kerültem. Címfestő ipari tanulót kerestek, és oda végre fölvettek. Akkor csökkentették felére

az érettségizettek képzési idejét, és az MTH-ba, a Munkaerőtartalékok Hivatalába csak negyedévente kellett bemenni vizsgázni. A szakmát gyorsan megtanultam, egy-két hónap után önállóan dolgoztam a műhelyben. Gletteltem, mázoltam, aranybetűs üveg névtáblákat, plakátokat, cégtáblákat írtam-festettem. Dadogós, öreg mesterem hamar rájött, hogy nyugodtan rám bízhat mindent. „Tü-tü-tündécske, megyek mu-mu-munkát keresni” – szólt be reggelente, és indult fusimunkát szerezni. Én megcsináltam, ő meg elosztotta a pénzt, mind a ketten jól jártunk. Ám amikor letettem a szakmunkászvizsgát, tovább nem kellettem, mert nem kapott utánam semmit. Dekorációs lettem a Vendéglátó Vállalatnál, voltam állatösszeíró, orvosírók, közegészségügyi ellenőr.

A címfestőségnek azonban nagyon sokat köszönhettem. Megtanultam a festés mesterségbeli, technikai részét. Megismertem az anyagokat, tudtam bánni velük, és a műhelyben kezdtem el festeni. A rajzolást addig se hagytam abba, de ez más volt. A terpentín, a lenolaj illata felidézte a rég látott festőműtermeket, és nem tudtam ellenállni csábításuknak: „igazi” képeket festettem, portrét, tájat, csendéletet. Megkedveltem a temperát is, és pasztellportrékat csináltam rusztikus felületű rongylemezre, Rippl-Rónai „suszter-deklíjére”.

Templomba is készítettél színes üveglakot. Az milyen technikával készült?

Akkor már tanítottam, de vállaltam dekorációs munkákat, és két faluba is festettem templomablakokat. A magyarcsanádi Szent Gellért-templomban azzal bíztak meg, hogy mázoljam („tuffoljam”) be a hajó ablakait, mert a szentély ólomüveg szentjei miatt nagy volt a különbség a két tér megvilágítása között. Tizenkét ablakról volt szó (140 darab 40×50 cm-es ablakszemről). Elvállaltam mázolásárban, ha azt festhetek rájuk, amit akarok. Elfogadták, így megterveztem a teremtés napjait a kórus arkangyalaival, az Egyházművészeti Bizottság pedig jóváhagyta. Tubusos olajfestéket használtam, erős fekete kontúrokkal, amelyek vonaljátéka önmagában is kifejező volt, és lazúrosan kitöltöttem színnel a felületeket. Amikor Solymár István, aki a Magyar Nemzeti Galéria főigazgató-helyettese volt 1976-ig, először járt Makón 1968-ban, már készen, a helyén látta. Azt mondta, hogy ezek a legszebb modern üveglakok Sztehlo Lili városmajori ablakai óta. A köveggyi katolikus templomban tíz ablakra festettem zoltárokhöz tervezett kompozíciókat. Készítettem sgraffitót is a kis, XIX. századi temetőkápolnában itt, Makón, hasonló felfogásban: fekete vakolatkontúrral, nyers fehér vakolattal kitöltve. Pár éve leverték, állítólag salétromos lett a fal. Az ablakok is pusztulnak, de ez várható volt, hiszen szükségmegoldásként születtek, csoda, hogy fél évszázad után még maradt belőlük valami.

Jártál művésztelepekre, kiállításokra?

Egykori általános iskolai tanárnőm – Karsainé Volent Irén – segítségével a 60-as évek elején eljutottam a szegedi tanárképző főiskola rajz tanszékének nyári művésztelepeire, és a helyi rajztanárok makói kiállításain is rendszeresen szerepeltem. Rábeszélte, hogy menjek el képesítés nélkül rajzot tanítani, és 1964-ben felvettek rajz–földrajz szakra is levelezőnek a tanárképző főiskolára. Hathetes volt a harmadik gyerekünk, amikor először mentem vizsgázni.

Miért hagytad abba a táblaképfestést?

A közvetlen oka az volt, hogy egy csoportos kiállítást nem engedélyeztek 1964-ben. Három rajztanár kollégával együtt állítottam volna ki, de a zsűri már előre megmondta, hogy itt nem lesz kiállítás. Akkoriban előfordult ilyesmi. Nagyon letörtem, személyes kudarcként éltem meg, hiszen korábban már voltak itt sikeres kiállítások. Megfogadtam, hogy többet nem veszek ecsetet a kezembe, és belevetettem magam a rajztanításba.

Akkor kezdte el batikolni?

Igen, a gyerekekkel. Olvastam egy keceli kolleganő batikszakköréről, és harminc gyerekkel nekiálltam batikolt terítőket csinálni anyák napjára. A klasszikus jávai technikával dolgoztunk: olvasztott paraffinnal rajzoltunk mintákat ecsettel a fehér vászonra, és hideg ruhafestékkoldatba mártottuk. A vászon befestődött, a minta fehér maradt. Száradás után a színes részekben folytattuk a paraffinozást, és sötétebb festékebe mártottuk, így a kész munka fehér és színes mintás terítőcske lett, amiből újságpapírok között vasalva távolítottuk el a paraffint. Kipróbáltam, lehet-e figurális ábrázolásra használni a batikot. Lehetett. Szokványos témákkal, selyemre kezdtem, de ez az anyag nem illett a rajzot hangsúlyozó, konstruktív stílusomhoz és a növekvő méretekhez. 1967-ben egy kolleganőm színpadra állította *Kőműves Kelemenné* balladáját, és díszlet kellett hozzá. Megcsináltam Déva várát vastag, fonalmentő vászonra batikolva, két gyerek tartotta a háttérben magas rúdra szerelve, mint a búcsúsok a templomi zászlókat. Első batikjaim (*Kőműves Kelemenné*, *Hej halászok*, *Megöltek egy legényt*) ilyen anyagra készültek. Ezekkel indult népdal- és népballada-sorozatom. Pap barátunk, Hamvas István makói Fájdalmas Szűzanya szervita kápolnájába a giccses Szent Antal- és Kis Szent Teréz-szobor helyére egy-egy batikkárpitom került. Utóbbiakra a szakrális néprajz nagy tudósa, a katedrójától megfosztott Bálint Sándor adta áldását, akivel élete utolsó másfél évtizedében közeli barátságba kerültünk. „Ez kész” – mondta Sándor bácsi,

amikor meglátta szentjeimet, vagyis véget ért a keresés, megtaláltam a mondanivalóhoz illő legadekvátabb kifejezési formát a batikban. Ezzel egy időben másik megerősítést is kaptam. Pogány Ödön Gábor, a Magyar Nemzeti Galéria akkori főigazgatója kiállítást nyitott Makón, és Kopasz Márta, a kiváló szegedi grafikus munkáimmal együtt bemutatott neki. Vásznaim elnyerték tetszését, és a népi témák folytatását ajánlotta. Ezt meg is tettem, nem sokkal később elkészült a húsz négyzetméteres *Karácsony, húsvét, pünkösöd* című oltárképem Hamvas István kápolnájába, ami meghozta az önálló kiállítás lehetőségét.

Mikor és hogyan jött létre az első önálló kiállításod?

1968 őszén Makóra jött Solymár István művészettörténész Nagy István-képeket keresni a Magyar Nemzeti Galériának. Vendéglátója, Tóth Ferenc, a József Attila Múzeum igazgatója nemcsak kiváló helytörténész volt, hanem zseniális menedzser is. Megmutatta a kápolnabeli batikomat Solymárnak, aki azonnal meg akart ismerni. Éppen akkor vasaltam ki a *Júlia szép leányt*, paraffinfüstben úszott a lakás, amikor beállítottak hozzánk. Solymár a sorozat első fél tucat darabja láttán felajánlotta, hogy ha kész a többi is, rendez nekem kiállítást. Úgy is lett. A következő évben küldött zsűrit, D. Fehér Zsuzsa művészettörténésszel, akinek a neve fogalom volt azokban az időkben, majd megrendezte és meg is nyitotta a makói múzeumban *Népdalok és népballadák* című kiállításomat. Solymárral jött erdélyi származású felesége, Magdi is, aki megajándékozott néhány régi kendervászon konyharuhával, ami ideális anyaga lett batikképeimnek, attól kezdve csak háziszőtt vasznakat használtam. A kiállítás körbejárt a megye múzeumaiban,¹ Solymár a hódmezővásárhelyit is megnyitotta, és attól kezdve meghívtak a Vásárhelyi Őszi Tárlatokra. Igaz, mindig csak egy művel szerepeltem, és többnyire a szűk, sötét emeleti átjáróban, de nekem megfelelt, mert az akkor még épp hogy csak „túrt” Tóth Menyhért szintén egyetlen festményével szemben lógott a falon. 1970-ben Solymár elvitte népdal-sorozatomat Pestre, a Hazafias Népfront Belgrád rakparti klubjába, kritikákat közölt rólam az általa szerkesztett *Művészetben*,² és felvételre ajánlotta a Művészeti Alapba. Ez utóbbi próbálkozása sikertelen maradt, és később sem vettek föl, pedig olyan neves ajánlóim voltak, mint Kokas Ignác és Sváby Lajos festő, illetve Somogyi József szobrász. Mondvacsinált kifogásokkal utasítottak el, mint például „művészeti zsákutca”, „túl irodalmi”.

Ennek ellenére az öt évtized alatt több mint hatvan önálló kiállításom volt, meghívtak múzeumokba, kultúrházakba, templomokba itthon és külföldön is. Budapesten

¹ BÁLINT Sándor: *J. Balog Tünde kiállítása = Művészet* 11, 1970, 1. sz. 42–43.

² TRENCSENYI László: *Balog Tünde kiállítása = Művészet* 11, 1970, 9. sz., 32; P. TURCSÁNY Zsuzsa: *Balog Tünde kiállítása = Uo.*, 32–33.



Jámorné
Balog Tünde,
*Dédapám
huszár volt*
Bécsben,
1981
© Jámorné
Balog Tünde

például az Eötvös Kollégiumban, a budai Magdolnatoronyban (*Ars Sacra*, 2013), a KÉSZ Előpatak utcai székházában Erdélyi Zsuzsanna hetvenedik születésnapján. Voltak kiállításaim Szófiában a Magyar Kultúra Házában, Ópusztaszeren Csete György felkérésére az Erdők Templomában, a bécsi Glanzing-templomban, Szabadkán a Képzőművészeti Találkozó kiállítótermében. A Petőfi Irodalmi Múzeum megvásárolta a Krúdy-sorozatam (*Álmoskönyv*) tizenkét darabját,³ a Magyar Nemzeti Galéria pedig 1977-ben megvette a Solymár István emlékére készített *Szindbád téli útja* című vásznamat, ez azonban eltűnt: hat éve reprodukciót kértem róla az albumomhoz, de nem találták meg.⁴ Tucatnál is több a kiállítások alkalmával elveszett és templomokból eltűnt vásznaim száma.

Miért lett vége a képzőművész-pályádnak?

Batikjaim nagy része irodalmi indítatású: a szavak képpé váltak bennem. A népköltészet, mondókák, népszokások, a népi hiedelemvilág, az archaikus imádságok, a táltos-

hiedelmek mellett a *Biblia*, az ősi magyar hitvilág, családtörténet, nyelvemlékeink, Weöres Sándor játékos versei, Lorca *Torreádorsiratója*, a középkori hónapképek és kalendáriumok, Krúdy *Álmoskönyve* és az erdélyi falurombolás hírei adták az ihletet. Hetekig, néha hónapokig mondogattam magamban szavakat, verssorokat, míg végül arcuk lett: testet öltöttek az öreg szötteken. Két utolsó vásznamon József Attila megszemélyesített versmotívumaival búcsúztam el a festészettől 2005-ben, a lebomlott kontyú, síró *Őszi esővel* és a rongyokba öltözött, holdat gyűjtő *Külvárosi éjjel*: félig-meddig önarcképek, mindkettő én magam vagyok.

Ekkor fordultam végleg az írás felé, amivel akkor már egy évtizede foglalkoztam. Irodalmi díjak, megjelent novelláskötetek álltak mögöttem, és fizikailag sem bírtam már a súlyos vásznak festékbe mártását, emelgetését, vasalását. Öregségemre fordult a kocka: a képek szavak mezét öltve magukra irodalommá váltak.

³ Ltsz. 78.70.1.–78.81.1.

⁴ Jámorné Balog Tünde meglévő két műve a Magyar Nemzeti Galériában: *Szélház*, 1978, papír, ofszetlito, 220×162 mm, Jelenkori

Osztály, ltsz. MM79.62.8; *Anyám a Styxen*, 1979, papír, ofszetlito, 265×140 mm, Jelenkori Osztály, ltsz. MM80.66.7.

SZEMLE

Avantgárd és akadémizmus

Barabás Márton: *Zongoraátirat. Művészeti írások*

PUSZTAI ILONA

Fények és formák

Szűcs Zsuzsanna keramikusművész kiállítása
a Harmónia Palotában

D. UDVARY ILDIKÓ

Rész és egész

Majoros Áron Zsolt szobrai a Műcsarnokban

SZABÓ NOÉMI

A megtagadott szépség nyomában

Catherine Wesselinoff: *The Revival of Beauty. Aesthetics, Experience, and Philosophy*

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

Avantgárd és akadémizmus

Barabás Márton: *Zongoraátirat. Művészeti írások*
Budapest, Új Művészet Kiadó, 2021, 251 oldal

Az Új Művészet Kiadó gondozásában, Pataki Gábor és Rudolf Anica szerkesztésében jelent meg Barabás Márton *Zongoraátiratok (Művészeti írások)* című kötete, egy közel negyvenéves művészi, művésztanári életpálya összefoglalása. A könyv bő kétharmadát *Tanulmányok, megnyitók, reflexiók* címmel Barabás Márton 1982 és 2020 között született elméleti írásai teszik ki, köztük is a legterjedelmesebb a *Paizs László stíluskorszakának elemzése* című DLA-értekezés (2002). A kötet záró harmada pedig *Naplótöredékek, feljegyzések* címmel Barabás Márton 1979 és 2020 közötti naplójából válogatott szemelvények, amelyek jól kiegészítik, magyarázzák vagy értelmezik az első rész szövegeit. Így a szerzői tudatosságnak és a szerkesztői gon-

dosságnak köszönhetően a két rész között folyamatos az átjárás, az írások és a naplófeljegyzések közvetlen módon reflektálnak egymásra, folytatnak párbeszédet.

Barabás Márton (1952) nagy múltú művészdinasztia tagja, amelynek képviselői nemcsak a múltban, de a jelenben és remélhetőleg a jövőben is meghatározói lesznek a magyar művészeti életnek. Őknagybátyja Barabás Miklós (1810–1898), a XIX. század magyar portréfestészetének megteremtője. Nagypja Barabás Márton (1893–1974), a két világháború között az erdélyi tájképfestészet meghatározó alakja. Lánya, Barabás Zsófi a középgeneráció tehetséges tagja, akinek munkáit a Kiesebach Galéria kiadásában, 2022-ben megjelent *Youhu* című, az Y generáció legjobb magyar művészeit bemutató angol nyelvű albuma is beválogatták.

Barabás Márton a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola tervezőgrafikai szakán (1966–1970) kezdte meg művészeti tanulmányait, ahol Birkás Ákos volt az osztályfőnöke, majd a Képművészeti Főiskola (1971–1977) festő szakán végzett, ahol Kádár György, a Kmetty–Bernáth-tanítvány Kokas Ignác és a Kmetty–Kádár-tanítvány Kocsis Imre voltak mesterei. Mint Wehner Tibornak adott interjújában említi, elsősorban ez utóbbi volt rá hatással. „Én Kocsis Imre akkori tanársegéd munkáiban éreztem azt az elevenséget és iránymutatást, ami felé érdemes volt fordulni.” Az utolsó két évben (1975–1977) murális szakon Z. Gács György volt professzora, akinek pályakezdő római ösztöndíjas éveitől a fő érdeklődési területe volt az építészet és a képzőművészet kapcsolata, anyagkísérleteiben a vasbeton építészethez kapcsolódó anyagok, főként az üveg természetét kutatta. De mert Z. Gács az Iparművészeti Főiskola Szilikát tanszékének megalapítójaként mind a két helyen tanított, a murális szak igazi vezetője Kádár György egykori tanársegédje, Kocsis Imre volt, aki épületkerámiát, mozaikrakást, üveglablak-készítést, tűzzomántechnikát is tanított.

A főiskolán Záborszky Gábor, El Kazovszkij,¹ Marosváry György, akikkel életre szóló baráti, művészi kapcsolat fűzte össze, valamint Fehér László, Buhály József voltak

Barabás Márton,
Nocturne II.,
2016
© Barabás
Márton



¹ Barabás Márton idézett írásai jelen kötetből valók. *Elvesztett napló-jegyzetek helyett. El Kazovszkijra emlékezve* (2012), 64–67.



Barabás Márton,
*Konkrét és
absztrakt
(op 1217),
2022*
© Barabás
Márton

a Kokas-osztályban csoporttársai. Ugyan Barabás Márton kritikusan tekint a művészettörténészek dekadolós korszakolására, miszerint létezik 60-as, 70-es, 80-as évek művészete, mégis többször idézi nemzedékére, a 70-es években végzett művészgenerációra vonatkoztatva Hegyi Lóránd szavait: „az akadémizmus pozitív szakmai tanulságait megtartva alakították ki saját stílusukat”.² Bár különböző utakat jártak be, mégis az akkor megjelenő pop-art és hiperrealizmus, sőt az ezzel együtt újrafelfedezett eklektika és akadémizmus sokukat megérintette. Barabás Márton harmad- vagy negyedéves volt, amikor a főiskolára begyűrűzött a hiperrealizmus szinte majdnem egy időben a „nagyon szikár, teoretikus meghatározottságú konceptművészettel”.³ Mivel pedig a fotórealizmus mély gyökerei az akadémizmusból erednek, néhány évvel később Nyugaton bekövetkezett az akadémikus festészet, szobrászat és az eklektikus építészet újrafelfedezése. „Az 1980-as Velencei Biennálé után úgy látszott, hogy az akadémizmus

és bonyolult hozadéka az épített környezetben mérhetően érdekes világ. Mintha a szellemet kiengedték volna a palackból, hirtelen nagyon izgalmas lett a portálok fölötti, a háztetők alá szorult akantuszok, oroszlánfejek, timpanonok világa.”⁴

Míg a 70-es évek második felében végzett főiskolások egy részét közvetve, de megérintette az újrafelfedezett akadémizmus, a kényszerű intermezzo, a szocialista realizmus miatt az itthoni művészettörténészek egy része értetlenül állt a fönti jelenség előtt. Meghatározó művészettörténészeink ez idő tájt is a modernizmus kényszerű utóvédharcaikat vívták.⁵ Mint Paizs Lászlóról szóló értekezésében is említi, 1979-ben még tartott a geometrikus absztrakció elismertetéséért vívott küzdelem. Ugyanakkor már egyfelől a fotórealizmus, másfelől a koncept vagy az akcióművészet lépett az absztrakt mellé vagy helyébe.⁶

Ezekből a sokféle irányból egymásra torlódó különböző irányzatokból Barabás Márton a pop-art és a hiperrealiz-

² Zenei analógia. Ornamentika és modernizmus (2009), 47.

³ „Akár a vásznon, akár a képernyőn, a virtuális világban.” WEHNER Tibor beszélgetése Barabás Mártonnal (2001), 40.

⁴ Uo., 43.

⁵ Kortárs a klasszikusról. Székely Bertalan életmű-kiállítása (2000), 31.

⁶ Paizs László stíluskorszakainak elemzése. DLA-értekezés. Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola (2012), 73.

mus érinti meg. Az első lökést Paizs László kiállítása adta. „Közvetlenül a középiskola után láttam Paizs László Fényes Adolf Teremben rendezett kiállítását. Lakner László írta a katalógus előszavát. Akkoriban kezdett kiderülni, mi érdekel: vonzódtam a pop-arthoz.”⁷ Később tanárainál, Bikás Ákosnál és Kocsis Imrénél találkozott először látott fotóról való festéssel.⁸ Ahogy Wehner Tibornak megfogalmazza: „Volt arra remény, hogy a figuratív tanulmányok, a leképezés pontossága átmenthető lesz a művészetbe. [...] Volt egy nem ábrázoló vagy az ábrázolást érvénytelenítő művészeti tendencia egyfelől, ami nagyon sok mindent háttérbe szorított, másfelől csak az volt hiteles a látható világból ekkor, amit a fotó által, a fotóhasználat által lehetett megragadni. A hiperrealizmus térnyerésével érkezett el az első olyan pillanat, amikor összhangba kerültem az eseményekkel, és amire felkészült voltam azzal a rajzi iskolázottsággal, amely a művészeti gimnáziumban (és a főiskolán) megszerezhető volt, és amihez volt személyes késztetésem, adottságom is.”⁹ Ennek a korai hiperrealista korszaknak egyik fontos műve az *Utazás északon* (1979), amelynek keletkezéstörténetéről a naplórészben olvashatunk. „Várom már, hogy az ívelt zongoradarabra ráfesthessem a norvégiai úti emlékképeket. Valószínűleg a Dániában élő (oda férjhez ment) húgom arcképét festem majd rá. [...] Délelőtt az új képet festettem. Angolvörös alaptónus, finom átmenetekkel a szürkéskékek, villódzó fehér-sárgák felé. A zongora oldalának egy darabját dolgoztam fel, úgy vágtam ki, hogy annak ívelt formája még körcikkelyre emlékeztessen. Ez billenő hatást kelt, járműre, vonatra emlékeztet, és remélhetőleg fokozza majd a kép dinamikáját. A robusztus tartóformák vastagságát úgy oldom fel, hogy az egyik vízszintes szerkezeti elemet átlátszó plexihasábbal folytatom.”¹⁰

A világ leképezéséhez való vonzódás a pop-artos, hiperrealista indulás után a későbbiekben is megmaradt Barabás Márton festészetében, utóbb a posztmodern művészet és látásmód hatásával kiegészülve. Ahogy ezt Gyárfás Péter az *Eklektika* '85 kiállítás kapcsán idézi, ahol a *Janusz-arc narancsokkal* (1987) című festményét állította ki: „Sinkovics Péter jegyezte meg rólad, hogy te vagy a résztvevők közül az igazi posztmodern, eklektikus festő.”¹¹

Ugyanakkor Barabás Márton számára ez az antikvitás idéző, eklektikus művészet hozzávetőleg tíz évig volt érdekes.¹² Viszont az eklektikus építészetből eredeztethető

ornamentikus megoldások iránti vonzalom továbbra is megmarad. A 90-es évek elején született *Térvonalak* című szoborsorozat is ebből az ornamentikához való vonzódásból fakad. „Részben fogalmi terhelésű (jelentő), részben ezektől szinte teljesen mentes, színes kanyargó vonalakból és felületekből szerkesztett »csendéletek« ezek. A térképen látott, szétágazó folyótorkolatokhoz hasonló »lekottázott improvizáció« érdekel az utóbbi időben.”¹³ Amint később a Székely Bertalan mozgástanulmánya ihlette *Erózió (Parthenón lovasok)* (2017) relief esetében is jól érzékelhető ennek hatása. Vagy a spirálként, csigavonalakban, csillagalakzatokban megjelenő festetlen facsigák alkotta művekben, ahol már elszakad a leképezés gyönyörtől és nyűgétől, és csak az elemek ornamentális elrendeződése válik meghatározóvá. Az ornamentika egyik jellemzője pedig az ismétlődés, amely szoros kapcsolatban áll a modern zenével. Még a 70-es évek közepén Vidovszky László sorozata a repetitív zenéről indította el benne ezt a felismerést. „Úgy érzem a kortárs zene is ugyanolyan erősen hatott rám, mint a hiperrealizmus és a koncept. Elsősorban a repetitív zene, Steve Reich, Meredith Monk zenéje izgatott, valami hasonlót szerettem volna csinálni a képzőművészetben.”¹⁴

Az ornamentika és a századforduló iránti vonzalom irányította figyelmét az építészet felé is. „Otthon érzem magam Budapesten, kötődöm a városhoz. A századvég, a századforduló építésze, szobrásza különös közép-európai fénykor kövülete”¹⁵ – vallotta Gyárfás Péternek adott interjújában. Bár ebben a vonzódásban szerepet játszott a családi indíttatás is: az építészmérnök apa, valamint a murális szakon végzett két utolsó év a Képzőművészeti Főiskolán. Cikkeiben ezért egyaránt foglalkozik az eklektikus építészet kimagasló alkotásaival (*A város pártadíszei. A Párisi udvarról*, 2010), vagy régi épületek szerencsésen megoldott felújításait elemzi (*Egy sikeres felújítás. A BMC új székházáról*, 2013; *Válaszok a Magyar Építőművészet kérdéseire*, 2018).

Barabás Márton sokoldalú művész. A festés mellett szobrokat, installációkat, sőt az utóbbi években könyvtárgyakat is készít. Védjegyévé azonban a zongora vált. Pályája folyamán kisebb-nagyobb megszakításokkal foglalkozik a zongorával, annak fedelével, billentyűzetével és mechanikájával – egy francia-amerikai művész inspirációjára. „Gondolom, azért, amiért Arman”¹⁶ a hegedűt

⁷ „Akár a vásznon...” i. m. (2001), 40.

⁸ Zenei analógia. i. m. (2009), 47.

⁹ „Akár a vásznon...” i. m. (2001), 40.

¹⁰ Naplótöredékek, feljegyzések (1979–2020), 184.

¹¹ Meglátni a különbséget narancs és narancs között. GYÁRFÁS Péter interjúja (1989), 19.

¹² „Akár a vásznon...” i. m. (2001), 43.

¹³ *Hommage à Kandinskij* 2. Katalógusbevezető (1991–92), 25.

¹⁴ „Akár a vásznon...” i. m. (2001), 44.

¹⁵ Meglátni a különbséget... i. m. (1989), 21.

¹⁶ Arman (Armand Fernandez, 1929–2005) francia-amerikai művész, aki 1961-ben kezdett el hangszer-szobrokat alkotni, majd 1963-ban a hangszereket egy performansz keretében elégette. Barabásnak is volt egy hasonló, nagy visszhangot kiváltó akciója 1979-ben, a Kertészeti Egyetem arborétumában. „Akár a vásznon...” i. m. (2001), 42.

trancsírozta szét. Én meg a zongorát. Mindig izgatott a zene. A zongora roppant absztrakt tárgy, fantasztikus erejű kifejezőeszköz: ugyanis két-három billentyű képes megidézni az egész hangszert, ami egyben az emberi eszközkészítés egyik csúcspontját is megtestesíti. És gondoljunk a billentyűk által intonált zeneiségre, a különös ritmusra, az ellentétekre, és figyeljünk a hangszer anyagára, az elefántcsont, az ébenfára is.”¹⁷ A hangszer kapcsán kezdetben a zongorafedő, ez a Napóleon-kalapra emlékeztető tárgy foglalkoztatta a legjobban. Majd a véletlenek sora mutatta az utat a zongorák szerkezeteiből összerendeződő spirál- és csillagszerű képletek felé. De ezek a hangszerre pusztán közvetve utaló szerkezetek csak a hangszerek, a zongorák belsejébe gyakran belenézők számára mutatják meg világosan, miből áll össze egy-egy síkplasztika, szobor. A nézők többsége a különös szerkezetekből megalkotott kövületekre, tengeri csillagokra emlékeztető jelenséget lát csupán.¹⁸ A 90-es évek elején született *Kompozíció 92. (Függő ág mókuskerekkel)* (1992) *Aranykor variációk* (1991), *Piros csiga napnarancssal és holdfűrésszel* (1992) című munkákban még a színes, egymást fedő rétegek adták az absztrakció egyik összetevőjét, később pedig már egyre inkább a festetlen elemek ornamentikus elrendezése, ismétlődése vált meghatározóvá, mint a *Tűcsöklakodalom* (2012) vagy a *Preparált zongora* (2012) esetében. Így többszörösen találó a kötet címválasztása (*Zongoraátiratok*), amely a Nádor Galéria 2018-as, *Időutazás* című kiállításának alcímére utal (*Zongoraátiratok és kottakönyvek*). Ugyanis Barabás Márton műveit felfoghatjuk amolyan hangszerátiratoknak, de egyben a tanulmányok, szövegek is egyfajta átiratok. A festmények, szobrok, objektok vizuális látványvilága egy másik művészeti ág eszköztárával, a szavak, a verbalitás segítségével nyernek új magyarázatot és értelmet. Ahogy a szintén az erre a kiállításra készült *Billenő végtelen* (2015) című zongoraobjekt került a kötet címlapjára. A Möbius-szalaggá formált billentyűsor egyszerre jelképezi a dolgok összetartozását, az állandó ismétlődést és a világ végtelenségét. Motívuma a legfrissebb fémmunkákban is visszaköszön, mint az *Emelkedő korlátok* (2020) *Billenő végtelen torlódó térátlóval* (2019).

Az utóbbi években viszont Barabás Márton érdeklődése a művészeti tárgyak és az ezekkel rokon dobozmunkák felé fordult. A könyvtárgyak készítése azonban korábban nyúlik vissza. Első munkáit még kidobott, kiselejtezett

jogi közlönyökből, kereskedelmi folyóiratok szépen egybekötött, de érvényüket veszített könyvtestéből készítette azokkal az eszközökkel, amelyeket a szobrászati munkáihoz használt, és azzal a szemlélettel, amivel korábban a kidobott zongorák belső mechanikájából, billentyűzetéből épített síkplasztikákat, reliefeket. Újabb régi kottafüzetek, kottakönyvek és az 1980-as évektől összegyűlt művészeti folyóiratok, katalógusok jelentik a nyersanyagot.¹⁹ Az eredeti, sokszor töredékes kottafüzeteket, kottakönyveket alakítja tovább, felszínükbe zongorabillentyűket, a zongora zárszerkezetét sülyeszti. A további lépéseket aztán a borító grafikája, a címben megnevezett zenemű karaktere is befolyásolja.²⁰ Ennek egyik emblemikus darabja a Nádor Galériában megrendezett kiállításra készült *Időutazás reggelivel*. Akár a prousti madeleine sütemény, a gót betűs kottalapba beépített porcelántányér töredéke, a gyöngyház nyelvű, aranyozott pengéjű vajkés és egy csiszolt üvegkupa fedele, egy fekete billentyűből kivágott kockacukor a századforduló, a boldog békeidők már soha vissza nem hozható hangulatát idézi. De nemcsak az egyes könyvtárgyak létrejötte érdeklí, hanem szereti installációvá is alakítani őket, amelyek aztán bevonják a nézőt az így berendezett térbe, és lehetőséget adnak a mű asszociatív továbbgondolására, ahogy a Semmelweis Orvostudományi Múzeum számára, a Semmelweis-emlékévre alkotott könyvtárgya is az „anyák megmentőjének” emléktárgyai közé illesztve nyeri el igazi értelmét.

Örökölte művész ősei kiváló rajzkészségét, de pályája során eltávolodott a figurativitástól, és folyamatosan érzékeli: „a hagyományos alkotói adottságok egy része (különösen a szorosan vett rajzkészség, színérzékenység, karakterérzék, improvizációs készség) leértékelődött.”²¹ Ennek ellenére tanárként mindig fontosnak tartotta tanítványai rajzkészségének kibontakoztatását, akár egyeteme vezetésével is szembenézve. „Tudomásul vesszük, hogy korunk legnagyobb alkotói között is sokan vannak, akik nem rajzi kvalitásaik miatt, hanem a létrehozott jelenség, installáció eredetisége, minősége miatt váltak ismertté. [...] Ugyanakkor kötelességemnek tekintem, hogy a jó ábrázolási készséggel rendelkező hallgatók kibontakoztathassák adottságukat. Nem kizáró ok ugyanis a kortárs művészetben, ha valaki eredeti módon (milyen sokféle jót ismerünk akár csak egyetlen hallgatói csoportban is) képes rajzolni.”²² E nézeteivel összhangban lánya, Barabás Zsófi és Molzer Zsuzsa *Mindenki tud rajzolni* című közös

¹⁷ Uo., 44.

¹⁸ *Időutazás. Zongoraátiratok és kottakönyvek* (2013), 155.

¹⁹ Uo., 151.

²⁰ *Könyvtárgyak, művészeti tárgyak* (2020), 177.

²¹ *Levél Pethő Bertalannak, a posztmodernrel kapcsolatos kérdéseire, kiértékelésében* (2001), 34.

²² *Idézet egy előadásról. Tanárként megfogalmazott szöveg* (2013), 199. Barabás Márton hét évig tanított a Budapesti Kommunikációs Főiskolán (ma Budapesti Metropolitan Egyetem) művészeti anatómiát, rajzot és festést, valamint ornamentikatörténetet.



Barabás Márton,
Beriot dalok
hegedűre
és zongorára
(op 1159),
2019
© Barabás
Márton

gyerekkönyvét elemző tanulmánya kapcsán több oldalról is próbálja megvilágítani a rajztudás fontosságát a mindennapi életben és a művészi pályán.

A tanulmányok sorában a legterjedelmesebb a Paizs Lászlóról írt DLA-értekezés. Bár mint Pataki Gábor, a kötet egyik szerkesztője előszavában megjegyzi: „a Paizs László művészetét elemző dolgozat olyan fejleményeket és műveket közelít meg kellő érzékenységgel, melyek minden bizonnyal távol állnak tőle.”²³ Ám erre rögtön rácsafol az értekezés bevezetője. „Paizs pályája mindig érdekelt, jelentős művésznek tartom. Éreztem és ma is érzek bizonyos párhuzamosságot stílusváltásai és az enyéim között. Könnyebb róla beszélnem, mint magamról.”²⁴ Kezdve ott, hogy Paizs 1971-es Fényes Adolf Terem-beli kiállítása Barabás Márton egyik meghatározó korai képzőművészeti élménye volt, a dedikált katalógust máig őrzi. Később plexiöntéssel kísérletezve megfordult Paizs műtermében. De egyrészt látva a plexiöntés bonyolultságát, másrészt mivel ez az anyag már Paizshoz tartozott, lemondott használatáról. Ugyanakkor a folyamatos megújulási képesség, a többféle terület, műfaj kipróbálása és leginkább Arman művészete kapcsolódási pont kettőjük között. A francia-amerikai művész 1960-tól kezdett plexit használni, munkáiban a tárgyfelhalmozás és a tárgyrom-

bolás a modern nyugati társadalom túlfogyasztásának kritikája. Paizs Armantól függetlenül jutott el a plexiig. Az anyaghoz a világháború idején lezuhant repülőgép emléke vezette. A teljesen kiégett roncsan az egyedül épen maradt részek a törhetetlen plexiablakok voltak. Paizs is megfogalmaz objektjeiben társadalomkritikai mondanivalót, de emellett hangsúlyosan szerepelnek nála saját történelmi traumái: a gyermekkori háborús élmények, az 56-os forradalom könyvégetései. Viszont Armantól és Paizstól eltérően Barabás Márton műveiből hiányzik mindenfajta társadalomkritika, inkább a művészet, a kultúra szerepének mai korunkban való átértékelődése foglalkoztatja. Művészetének apolitikussága felől nézve tehát valóban érzékelhető a Paizs munkásságától való távolság. De az értekezés is rámutat, hogy több a közös, mint az elválasztó pont a két alkotó között.

1990-ben, a Nádor Galéria gondozásában jelent meg Barabás Márton életművét tárgyaló kötet *Avantgárd és akadémizmus* címmel, amely jól összefoglalja a művészi pályát két végpontját, a folyamatosan érzékelhető hullámmást a konceptuális és az érzékekre ható, lírai, illetve a szárazabb, egzaktabb fogalmazás és az oldottság között, mintegy hidat építve múlt és jelen között. Jelen kötet pedig ennek folytatása: a negyvenéves művészi pálya összegzése.

²³ PATAKI Gábor: *Előszó* = BARABÁS: i. m. (2021), 9.

²⁴ Paizs László stíluskorszakainak elemzése. i. m. (2012), 67.

Fények és formák

Szűcs Zsuzsanna keramikumművész kiállítása a Harmónia Palotában

Szűcs Zsuzsanna nem csupán keramikumművész, dizájnér, hanem műemlékvédelmi szakmérnök is, amit az elmúlt években rendezett kiállításai, kiállításorozatai kapcsán érdemes külön is kiemelni. Alkotásainak egy részével a megszokott módon, posztamensre helyezve vagy fel-függesztve, kiállítótéri környezetben is többször találkozhattak az érdeklődők. Ám a *Fények és formák* című kiállítás a művész másfajta szemléletéről és célkitűzéseiről is tanúskodik. Az Ybl Miklós tervezte, 1871-ben épült Bókay-palota fedett belső udvara nem csupán egy önmagában is finoman kialakított, szép épület része, hanem a tárlat idejére egy kerámiaszobor-installáció helyszínévé is vált. A Bókay János orvosprofesszor számára készült épület formai elrendezése, térképzése jól mutatja saját kora jellegzetességeit, miközben számos architektonikus megoldása még korábbi idők művészetére is reflektál. Magában az épületben is tetten érhető az idő képzete, amely Szűcs Zsuzsanna installációinak, environmentjeinek karakteres eleme. Az environment lényege, hogy a mű és a tér egy-

séget alkot: a neutrális kiállítótérrel szemben nemcsak befogadó háttérül szolgál a környezet, hanem maga is fontos szereplője, alakítója a sokoldalú látvány létrejöttének. Kovalovszky Márta szavaival „a tér – fizikai kiterjedés, de amennyiben emberi létezés tere, telve van megannyi emberi tartalommal, érzélemmel, emlékekkel, és elsősorban ezek által lesz eleven, szinte kézzelfogható, sugárzó közeg”.

Szűcs Zsuzsanna 2020-ban *Idő – réteg – kapcsolat* címmel négy, különböző helyszínen rendezett hasonló típusú kiállítást. A sorozat korábban elindult, s 2021-ben és 2022-ben is folytatódott. Pontosan szerkesztett architektúrák és a természet organikus szerveződésének rendezetlensége sokféle módon szövődik egységbe a művész installációiban. Számos, különböző helyszínen fogadta már be munkáit, műemlék épületek, önálló vagy épülethez kapcsolódó kertek, mint például a Trefort-kert 2022-ben vagy a Fűvészkert 2017-ben. Az egyes terek és a kiállított plasztikák, a színek, a formák és fényhatások különféle szekvenciáit hozzák létre, kontextust teremtenek egymás-

Szűcs Zsuzsanna,
Fények és formák,
kiállítási enteriőr,
Harmónia Palota,
2023, Budapest,
Bókay-udvar
© Szűcs
Zsuzsanna





Szűcs Zsuzsanna,
Fények és formák,
kiállítási enteriőr,
Harmónia Palota,
2023, Budapest,
Bókay-udvar
© Szűcs
Zsuzsanna

sal, kiegészítve és alakítva a műegyüttes látványát. Épp ezért nem meglepő, ha egy-egy kompozíciós megoldás vagy motívum a kiválasztott helyszín adottságaihoz, térszerkezetéhez és aurájához kapcsolódva önmagát is újraértelmezi. A művész szándéka azonban ennél is összetettebb, hiszen az egyes művek tudatos elhelyezésével számos irányba indítja el a szemet, s tekintetünket olyan pontokra is elvezeti, amelyeket más esetben talán észre sem vennénk. Már a művek szokatlan elhelyezkedése is kibillent a nézőt a megszokott rutin biztonságából. A kiállítás bejárása során előtűnő horizontális, vertikális és körkörös irányok ismétlődnek a plasztikák szögleteiben, hajlatok-

ban, görbületekben és ívekben. Az installáció terében a néző szabadon, saját maga által választott útvonalak mentén fedezheti fel a látvány különféle elemeit. A műegyüttes nem egyszerre tárulkozik fel, hanem térben és időben fokozatosan bontakozik ki, az alkotás aktív szereplőjévé avatva ezzel a szemlélőt, miközben a művész számos olyan kis részletre is rámutat, amely nemcsak a szobrász, hanem a műemlékvédelmi szakember számára is fontos. Felszólítás ez, hogy a városban járva ne menjünk el olyan épületek, terek, kertek mellett, amelyek megtekintése akár örömeinkre is szolgálhat. Szűcs Zsuzsanna lebegő, játékos installációi a művészet, az esztétikum számos formája iránti nyitottságra s a felfedezésükben rejlő különleges élmény fontosságára világítanak rá. Szakmai szempontból munkásságának ez a területe – természetesen a mai kor közelítésmódjaira fókuszálva – számos rokonságot mutat a land art és a concept art törekvéseivel is. Ezek a letisztult, formailag szinte a minimal arthoz köthető kerámiaszobrok bonyolult-bravúros technikai megoldások eredményei, s mind színkezelésükben, tónusmodulációikban, mind a felületi formák variációinak tekintetében különleges művészi érzékenységről tanúskodnak. A dróttal felfüggesztett, többféle irányba mutató, lebegő formákat együtt érzékeljük az eklektikus épület belső udvarában fellelhető architektonikus elemekkel, félkörívvel, oszlopokkal, lizénákkal. Jelen és múlt művészi nyelve kapcsolódik itt össze. Bár az alkotások lebegése csak illúzió, mégis elfogadjuk, sőt szinte magunk is érzékeljük könnyedségüket. Ugyanakkor észre kell vennünk a kifeszített drótok hálóját is, amely a különféle geometrikus szerződések együttesében maga is tényleges térszervező elem.

A kiállítás címe *Fények és formák*, és ez újabb aspektusát mutatja az aktuális és a hasonló installációk lehetséges interpretációjának. A kiállítótermi, jól beállított, statikus megvilágítás helyett ezekben az environmentekben a nap-szakok és fény-árnyék viszonyok előre kiszámíthatatlan impulzusai érvényesülnek, így az egyes helyszínek (szabad tér, belső udvar stb.) fényeinek változásai a természetes spontaneitás irányába mutatnak. A műegyüttes, akár egy zenemű, a különféle fényhatások vezényletével olykor crescendókat, máskor csendes, elmélyült dallamvilágot közvetít. Szűcs Zsuzsanna ebben a szellemben létrehozott munkái a Bókay-udvarban, éppúgy, ahogyan a korábbi helyszíneken is, olyan installációk, amelyek magukon túlmutatva a város, a körülöttünk lévő rejtőzködő környezet értékeihez kapcsolódva a műélvezet mellett a felfedezés örömét is felkínálják számunkra.

Rész és egész

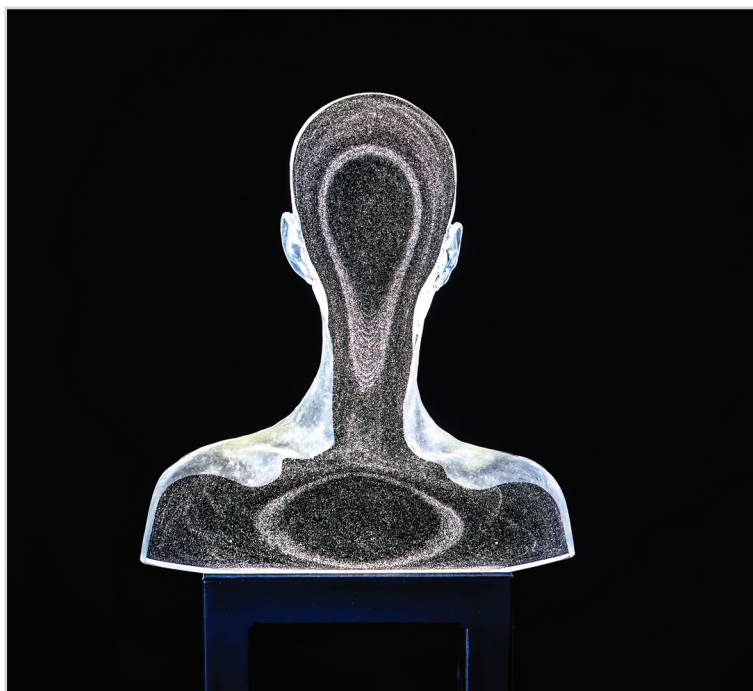
Majoros Áron Zsolt szobrai a Műcsarnokban

A XX. századi művészet történetében éppen a szobrászat volt az a műfaj, amelyik a legnagyobb változáson, sőt, alapvető metamorfózison ment keresztül. A szobrászat fogalma és határai olyannyira kitágultak, hogy a műfaj látványosan felszámolta önmagát. Míg évezredekig keresztül a mintázás vagy faragás eszközével próbálta feltérképezni a tér és tömeg viszonyát, addig a XX. század végére definíciója a következő lett: „Szobor az, amit alkotója annak tekint.” A szobrászat fogalmáról szóló polémia egyfajta végpontjának tekinthető Rosalind Krauss paradigmaváltó tanulmánya,¹ amely nemcsak amellett érvel, hogy „a szobrászat csupán egyetlen fogalom egy olyan terület periferiáján, amelyen más, eltérően strukturált lehetőségek is vannak”, hanem a szobrot úgy határozza meg, mint „tisztán negatívítást”, a „kizárások kombinációját”, tehát a szobrászat kiterjesztett mezején egy teljesen intermedialis fogalmat találunk. Bár a posztmodern idők elmúltak, a szobrászat feladata, szerepe és jelentése egyfelől drasztikusan megváltozott, másfelől végletesen polarizálódott. Ha a mai magyarországi szobrászatot kellene tendenciák szerint bemutatni, bizonyára azt mondanánk: sokszínű, azonban észre kell vennünk, hogy a „reneszánszát élő” hazai emlékműplasztika vagy a minimalista, konceptuális megközelítés mellett már legalább másfél évtizede körvonalazódik egy olyan „újfiguratív” szobrászgeneráció, amelynek tagjai tudatosan fordulnak a szobrászat organikus-figuratív hagyományaihoz, miközben tökéletesen feltérképezték a műfaj XX. századi alapvető paradigmaváltását. Olyan alkotókról van szó, akik felismerték, hogy a szobrászat túlságosan anyagfüggő, és nem elég flexibilis ahhoz, hogy teljesen függetlenné váljon a matériától, ugyanakkor a szobrászat önmagára vonatkoztatott, ontológiai kérdései, mint a statika, a tér és tömeg, a ritmus, illetve a fény felületképző szerepe továbbra is rengeteg kiaknázható lehetőséget nyújthatnak. A XX. század nagy művészeti vívmányainak – az absztrakció, a konceptualitás vagy a mindent időzőjelbe tévő posztmodern – tanulságai és eredményei pedig beépíthetők, átértékelhetők, valamint új kontextusba helyezhetők.

A fentiek fényében tűnik izgalmas és vitaindító kiállításnak a Műcsarnokban megrendezett *Súlypontok* című

kiállítás,² ahol hat kortárs szobrász mutatta be legfrissebb alkotásait egy-egy teremben. A kiállítók szobrászi felfogásának közös metszete az emberi alak vagy egy organikus tapasztalat feldolgozása, illetve egy olyan, kortárs nézőpontú plasztikai álláspont felvállalása, amely a szobrászat nagy hagyományai mentén határozza meg magát. A tér adottságai pedig lehetőséget teremtenek, hogy az egyéni kiállítások dialógust kezdeményezzenek egymással; felfedve azt a jelenséget, hogy milyen közös vagy épp eltérő szemlélettel lehet meghatározni az „új figurativitás” szobrászati praxisát. Ugyanakkor felvetődik a szintén adekvát kérdés: hogyan lehet a technológia robbanásszerű fejlődésének korában, az iparilag előállítható, valóságghű „reprodukciók” tengerében a hagyományos kézműves megmunkálás érvényességét megtalálni. Illetve a szobrászat toposza, az emberi test reprezentációja milyen (új) értelmezési mezőket tartogat a jelenkor vizuális kultúrájának keretrendszerében?

Majoros Áron
Zsolt,
Metszet III.,
2023,
Műcsarnok,
Budapest
Fotó: Egressy
Orsolya



¹ KRAUSS, Rosalind E.: *A szobrászat kiterjesztett tere*. Ford. BECK András = *Enigma*, 1999, 20–21. sz., 96–105.

² *Súlypontok* – *A megjelenítés határai a kortárs szobrászatban*. 2023. március 24. – június 25., Budapest, Műcsarnok. Kiállító művészek: Farkas-Pap Éva, Gálhidy Péter, Majoros Áron Zsolt, Menasági Péter, Polgár Botond, Yengibarian Mamikon.

A Múcsarnok templomi alaprajzának kiemelt helyszíne az eredetileg is a szoborcarnok funkciót betöltő apszis, amely nemcsak az épület fő tengelyét és annak végpontját jelöli ki, hanem esztétikai és vizuális szempontból is az épület lehangsúlyosabb tere. E félköríves helyszínen rendezték meg Majoros Áron Zsolt *Kontempláció* című kiállítását, Rockenbauer Zoltán kurátori irányítása mellett.

A sokszínű műfajú válogatás jól reprezentálja Majoros Áron Zsolt szobrászati szemléletét, amelyet három főbb fogalommal lehet jellemezni: transzparencia, transzcendencia és test. Egymástól résnyi távolságot tartó fém-szeletekből épülő, üreges szobrai tizenöt éves autonóm szobrászati tevékenységének védjegyévé váltak, azonban a múcsarnoki kiállítás válogatása jó érzékkel mutat rá, hogy Majoros plasztikai repertoárja e technikánál jóval szélesebb spektrumot ölel fel.

A kiállítás fókuszpontjába került monumentális méretű, 2023-ban készített *Katekézis* című szobor egyfajta összegzésként is tekinthető. A sarkán ülő, fejét az égnek emelő nőalak talán imádkozik vagy medítál. Az anonim nőalak zártsága kívülállásról, magányról és átszellemültségről tanúskodik, azonban amikor a néző körbejárja a szobrot, minden lépésével és mozdulatával a térbeli plasztika újabb és újabb aspektusát fedezheti fel: az egymástól eltávolított fémgyűrűk interferenciája olykor testtelenné, szinte áttetszővé teszi a figurát, amely máskor – szintén a megfigyelő helyzetétől függően – súlyos zárt tömegként van jelen. Mindez időben és térben is a befogadó éppen aktuális nézőpontjától függ.

Majoros Áron Zsolt hosszas kísérletezés után jutott el az üreges fémgyűrűkből épített szobrokig, tudatosan keresve a tartalomhoz leginkább megfelelő formát: „Már az egyetemen foglalkoztatott, hogy ne csak a plasztika felületét »dolgozzam meg«, valami más megoldást kerestem, olyan emberábrázolást, ami a személyiség teljes valóját képes megmutatni. Így jutottam el odáig, hogy az ember egy szobrász számára sem pusztán a test, hanem a test, a lélek és a szellem együttese. Ezt az egységet kell valamilyen módon megfogalmazni.”³ A test, a lélek és a szellem egységét vagy különválását héjszerű vagy rétegekből álló szerkezetként való leképezését egymástól nagyon messzi forrásvidékek ihlették: tömegformálás tekintetében az óegyiptomi, archaikus görög és etruszk szobrászat tanulságát, másfelől a layert mint a digitális kultúra alapmodulját emelte be szobrászatába. A technológiából ismert vizuális képalkotó rendszerekben (például MRI) rejlő művészeti-esztétikai lehetőségek azonban Majoros mű-

vészetében professzionális, de minden esetben hagyományos, azaz kézi anyagmunkálással nyerik el végső formájukat. Munkamódszere többlépcsős: a szobrot először élő modell után faragja ki hungarocelltömbökből, amelyet egycentiméteres lapokra szeletel, majd az így létrejött rétegeket átrajzolja a fémlemezre, amelyből kézi vagy gépi plazmavágóval gyűrűket vág ki. E rétegekből egycentis távtartókkal elválasztott üreges struktúrát épít, amelynek legfőbb sajátossága, hogy magába ereszti a fényt. A változó fényviszonyok és a fémgyűrűk szigorúan felépülő, hálós rendszere hozzá létre optikailag azt a vibráló Moiré-hatást, amelytől a plasztikának éppen a tömege válik viszonylagossá. E fém-szobrok jellegét az átláthatóság és tömörség, a hiány és az egész, illetve az ebből fakadó – olykor ambivalens – téri viszonylatok határozzák meg. Fémből készült, függőleges vagy vízszintes gyűrűkből épülő rétegszobrainak egy csoportja kifejezetten klasszikus ihletettséggel: szimmetrikus és statikus formálás jellemzi őket, alanyai pedig karakter nélküli, arctalan és egyéniségüktől megfosztott „tömegemberek”, akik időtlen monumentumokként beszélnek az emberi létezés egyetemes kérdéseiről (Korlát, 2019; *Kontempláció II.*, 2021; *Koncentráció*, 2019; Nő, 2015).

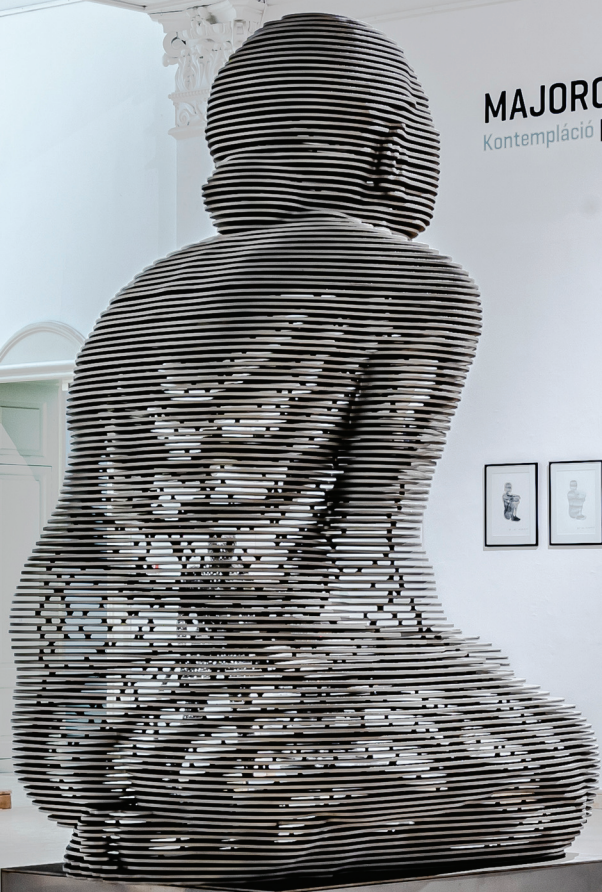
Majoros művészete azonban jóval konkrétabb kortárs jelenségeket is tárgyal. A 2016-os *Szóródás* és a 2017-es *Gyűjtemény* című művei különböző nagyságú fémtermékből formázzák meg a női alakot, az előbbi egy porszívót tart, az utóbbi pedig egy hűtőszekrénynek támaszkodik. A tradicionális női szerepben megjelenő, háztartási munkát végző, apró fémpelekből álló alakok végül feloldódnak tevékenységükben: egyikük felporszívózza önmaga alkotóelemeit, másikuk testének fémterméi pedig a hűtőhöz tapadnak. Majoros e művei a kiállítás leginkább aktív és dinamikus szerepben megfogalmazott figurái.

Atipikus műként van jelen a kiállításon, mégsem társaltan Majoros alkotói praxisában a 2019-ben, sárga kompozitból készített *Hatás* című testöntvény, amely nemcsak az üveglapra fektetett női alak testének deformálódását és az ebből fakadó plasztikai feszültséget dolgozza fel, hanem izgalmas párbeszédbe elegyedik a Múcsarnok apszisának két szomszédos kiállítójával, Polgár Botond üvegmedencébe zárt *Halott Vénusz*ával és Menasági Péter *Zuhanás, amiben állni kell* című monumentális installációjával. Mindhárom alkotás az emberi test és lélek bezártságának, az ideákkal való leszámolás eljövételének manifestuma: olyan plasztikai alkotások, ahol az emberi test, mint a humanizmus etalonja, egy szigorú geometrikus keretrendszer fogságába kerül. Nem mellesleg pedig ön-

³ DITZENDY Attila: *Ilyenek Majoros Áron Zsolt tömegember prototípusai* [Interjú MAJOROS Áron Zsolttal] = *Magyar Nemzet*, 2020. október 16.

<https://magyarnemzet.hu/kultura/2020/10/ilyenek-majoros-aron-zsolt-tomegember-prototipusai>

MAJOROS Áron Zsolt
Kontempláció | Contemplation



Majoros Áron
Zsolt,
Kontempláció,
2023,
Műcsarnok,
Budapest
Fotó: Egressy
Orsolya

elemző módon kérdeznek rá a szobrászat kortárs szerepére; a figurális plasztika instabil helyzetére.

Majoros művészetének létezik egy „poposabb”, kísérletező iránya is, amely párhuzamosan fut a fémszeletekből készült szobraival. Korábban nem használt anyagként bukkan fel *Percepciók* című (2021) sorozatán a színezett üveg, ahol a transzparencia a felhasznált matéria alapvető sajátosságából fakad. A fémrudakra illesztett törekeny, színes üvegöntvények női félprofilokat ábrázolnak, első ránézésre úgy tűnik, mintha hatalmas nyalókákat formáznának. Ennek kapcsán érdemes kitérni Majoros szobrászatának társadalomkritikus aspektusára; ahogyan a klaszszikus formavilágú fémggyűrűs szobrai az emberi létezés univerzális kérdéseire kísérlelnek meg reflektálni, a *Percepciók*-sorozat a közösségi média kortárs virtuális világának ambivalenciájára hívja fel a figyelmet. Bár az üvegarcokhoz nem lehet személyiséget vagy karaktert kötni, törekénységük, „fogyaszthatóságuk” és efemérségük a kérészéletű virtuális hírnév lenyomatai. Majoros kísérleteinek egyik izgalmas iránya a szobrászat és grafika határterületeinek feltérképezése, amely leginkább hullámos fogazatú fűrészlapból készült reliefjein bontakozik ki. 2015-től készít ilyen típusú alkotásokat, ahol a fűrészpenge mint „talált tárgy”, a végtelen plasztikai kreativitás alapanyagaként manifesztálódik. Az egymás mögé helyezett hullámos fűrészlapok a tájat idéző, perspektivikus hatású téri struktúrát hoznak létre, miközben a pengék egy-egy szegmensét minimális szobrászi beavatkozással különböző tárgyak és táji elemek sziluettjévé alakítja. A használati tárgyban (fűrészpenge) rejlő tág asszociációs lehetőségeket messzemenően kihasználva éppen az éles objektum

agresszív konnotációit szelídíti meg: kompozícióin a hegyes acélfogak inkább lankás földbuckáknak vagy lágy hullámoknak tűnnek. A minimális szobrászi beavatkozás ismét nagy teret enged a néző fantáziájának és egyéni szempontú interpretációs lehetőségeinek. Ahogyan a *Katekézis* és a többi, fémggyűrűs szerkezettel felépülő szobor, akkor teljesíti funkcióját mint meditatív tárgy, ha a befogadó folyamatos mozgása révén térképezi fel e szobrok komplex struktúráját, a nyitottság és zártág viszonylagosságát, úgy az acélképek is apellálnak a befogadó szellemi partnerségére. Majoros úgy emeli be alapvetően tradicionális szemléletű szobrászatába az interaktivitást, hogy közben műveinek és a nézőnek is csorbíthatatlan marad az integritása.

Majoros művészetének egy további fontos összetevője a (kulturális vagy pop-kulturális) idézet alkalmazása. Míg például a – kiállításon nem szereplő – *Lélektartó* (2014) a világhírű svéd bútormárka stílusában mutatja fel az öszszeszerelhető, instant lélek-polc ironikus koncepcióját, addig az *Emberöltő I–II.* (2021) című munka hordozójára, egy százhusz éves tölgyhártya vékony szeletére égetett vitruviusi figura nemcsak Leonardo da Vinci híres rajzát parafrázeálja, hanem Majoros saját szobrászati geneziséről, a fával mint anyaggal való kapcsolatáról is öszszegző vallomást nyújt.

Majoros Áron Zsolt a mai magyar szobrászat közép-nemzedékének prominens alkotójaként emblemikus vizuális formanyelvet dolgozott ki, amelynek középpontjában az antropomorf idea áll, azonban technikai, stílus és koncepcionális szinten is folyamatosan kísérletező, (ön)reflexív, az emberi alakot újraértelmező, illetve a téma kortárs kontextusát felkutató szemlélettel alkot.

Majoros Áron
Zsolt,
Kontempláció,
2023,
Műcsarnok,
Budapest
Fotó: Egressy
Orsolya



A megtagadott szépség nyomában

Catherine Wesselinoff: *The Revival of Beauty.*

Aesthetics, Experience, and Philosophy

New York, London, Routledge, 2023, 214 oldal

Kezdjük idejétmúltan: Johann Wolfgang von Goethe. A gyöngyház ragyogású városka, Weimar egykor megkerülhetetlen tekintélyű polihisztor és költőfejedelme letűnt idők jóformán teljesen érdektelen tanújának tűnik. Jó néhány évtizede már, hogy neves germanista-hungarológus irodalomtörténész professzoromtól német kollégája éles hangon azt kérdezte: „Was? Kümmert Sie dieser Scheiß immer noch?” („Micsoda? Magát még mindig érdekli ez a ***?”) A nyers számonkérés még hagyján. A dehonesztáló megjegyzés azonban a világirodalmár honfitárs Goethe életművére vonatkozott, akit két, jelentős és egymással sokáig viaskodó német irodalomtudományi paradigma – a pozitivizmus és a szellemtudomány – is példaképének tartott. (Most ne firtassuk a német nyelvű akadémikus közegben dívó öngyűlöletet, amely az amerikanizmus ágendájával, de legalábbis átideologizált üzenetekkel párosul.) Úgy tetszik, már semmi szükség az 1945 előtt alkotó Goethe mondanivalójára. Dekonstruáltuk, és meghaladtuk. Szóhasználat a özönvíz előtti. A *Laokoón-szobor*ban a klasszikusan tökéletes műalkotás fogalmát olyan esztétikai minőségekkel írta le, mint az eszményi (Ideal), a kellem vagy báj (Anmut) és a szép (Schönheit). Ismerősen csengő szavak. Vajon mire vonatkoznak? Sőt, mit jelentenek? Miért kellene, hogy érdekeljen bennünket, posztmoderneket ez a „Scheiß”?

Korunk progresszívjei fittyet hányanak az esztétikai minőségek zömére, amelyeket olvasatlan szakszótárak vesztégzárjába utasítottak. A szép hült helyébe a rút mohó vámszedői nyomakodtak, és a nagy tolongás az előző századforduló óta folyamatos. Nem csak kiégett esztéták és más züllött kárvallottak kaptak vérszemet. Az idült szaturnáliához művészek is csatlakoztak szép számmal, különösen a felforgató avantgárd harcias soraiból: a Beethoven zenéjét unalmasnak tituláló Darius Milhaud-tól a futurizmus önjelölt prófétáján, a protofasiszta Filippo Tommaso Marinettin át a túlnagyított fenegyerek Marcel Duchamp-ig. Előbbi az *Ökör a háztetőn* című darabjával (1920), utóbbi

Szökőkút-piszoárjával (1917) vált közismertté. Marinetti pedig azzal, hogy szépnek és kíváncsnak, sőt lenyűgözőnek nevezte a gázmaszkot meg a háborút.

Most itt egy pozitív kísérlet arra, hogy számot vessünk azzal, ahogyan az előző században sokan elintéztnek tekintették a szépet: előbb lefokozták, azután kiforgatták eredeti jelentéseiből. Az eddig nyolc kötetet számláló *Routledge Research in Aesthetics* című sorozat egyik darabjával, Jakub Stejskal *Objects of Authority* című munkájával már foglalkoztam a *Magyar Művészet* 2023/2-es számában (*Semleges vizeken, látóhatár mélyén: egy protoesztétikai kísérlet*). Catherine Wesselinoff könyve a sorozat legújabbja, aki a Notre Dame Egyetem (Fremantle) oktatója, ahol a filozófiatörténet, a politika-filozófia, az etika és az esztétika tárgykörében tart kurzusokat. Célja kettős: részletesen bemutatni a XX. századi antiesztétikai és a XXI. századi, a szépet újjáéleszteni kívánó gondolkodói iskolákat, valamint ütköztetésükön túl továbbgondolni a szépségpártiak érveit, védelmezve a szépet mint megélt tapasztalatot. Eközben fenntartja azt a Szókratész sugallta gyanút, hogy a tágan értett szép(ség) valójában kifejezhetetlen, azaz mindig marad benne valami, ami „hozzáférhetetlen a logosz, az észszerű diskurzus vagy érvelés, a tudás és a nyelv számára”. (Bevezető, X.) Ezzel *A nagyobbik Hippiászra* utal, ahol a címszereplőnek szegezett kérdés korántsem egyszerű feladvány: „Mindenesetre gondold meg, barátom, mert nem azt kérdezi tőled, hogy mi szép, hanem hogy mi a szép!”¹ Platónnál Hippiász tétova válaszkísérletei bizonytalansághoz, végül kudarchoz vezetnek.

Wesselinoff a szép védelmére tesz javaslatot. Általános bevezetőjében a szépségfogalom XX. században bekövetkezett elhalványulásáról és elszegényedéséről beszél, amit az „antiesztétikai mozgalomként” jellemzett gondolkodásmód rovására ír. A múlt század folyamán derékba törték a szép filozófiájának – és tegyük hozzá: a művészet emberi életben betöltött szerepének – hosszú, az ókori görögöktől egészen a romantikusokig tartó hagyomány-

¹ PLATÓN összes művei kommentárokkal. *Nagyobbik Hippiász. Kisebbik Hippiász. Lakhész. Lüsizsz.* Ford. MÉSZÁROS Tamás, Bp., Atlantisz, 2003, 26.



Marcel
Duchamp,
Fontaine /
Szökőkút,
1917
Fotó:
ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons

történetét. Megszűnt az az eszmény lenni, amely felé törekedni kell, és már nem kapcsolódik egybe az igazsággal és a jósággal. Vissza kell nyerni tehát a fogalom eredeti jelentését, helyre kell állítani általános használatát, amihez először számot kell vetnünk kritikusai állításaival. Ezek azt sulykolják, hogy a szép képlekeny és hibás fogalom, egyszerűségében alkalmatlan a komoly használatra. Szerzőnk elsősorban az angolszász világban kutatta fel azokat, akik új életre keltenék a szépet: Guy Sircello (*New Theory of Beauty*, 1975), Mary Mothersill (*Beauty Restored*, 1985), Dave Hickey (*Invisible Dragon*, 1993), Peg Zeglin Brand (*Beauty Matters*, 2000), Carolyn Korsmeyer (*Beauty Unlimited*, 2012), Alexander Alberro, Dave Beech, Jeremy Gilbert-Rolfe, Peter Schjeldahl, Wendy Steiner és mások. Az egyik jegyzet a keresztény tudományosság szépségpártolóival egészíti ki a felsorolást: Karl Barth (a szép hitet ébreszt az emberben), Jacques Maritain (a szép feltárja a tárgyak örök dimenzióját), Dietrich von Hildebrand (a szép nemcsak a művészet, hanem az etika és a teológia szempontjából is központi jelentőségű).

A „Beauty Revival-mozgalmához” különösen három gondolkodó járult hozzá teoretikus teljesítményével: Elaine Scarry, Alexander Nehamas és Roger Scruton. Mindhárman a II. világháború végén születtek, és a század- és ezredforduló után jelentették meg a témába vágó legfontosabb könyvüket: *On Beauty and Being Just* (2000), *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art* (2007) és *A szépről* (2009, magyarul 2019). Nekik

köszönhetően megújult a szép iránti tudományos érdeklődés.

Hal Foster egy posztmodernről szóló tanulmánykötetben az elméletírók között talán elsőként alkalmazta az „antiesztétika” kifejezést – de Marinettinél is megtalálható, Duchamp-nál pedig rokonértelmű kifejezések formájában – az avantgárdnak az akadémikus, illetve hagyományos művészettel szembeni reakciójára. (Foster később felületesnek minősítette saját fiatalkori koncepcióját.) Az antiesztétika kultúrkritikai modelljei megkérdőjelezik magát az esztétikát és annak valamennyi járulékos fogalmi sémáját. Az univerzális és interszubjektív világot tételező esztétika helyett „képviselési” gyakorlatot szorgalmaznak: „érzékenyek” a politikumra és a társadalmi kérdésekre. Arthur Danto arra hívta fel a figyelmet, hogy a XX. században a szép kérdését teljességgel mellőzték. A szép negatív megítélése nem azért terjedt el, mert a dolgok megszűntek volna szépnek lenni, hanem leginkább azért, mert eszméket, ideológiákat és társadalmi-kulturális gyakorlatokat tettek kritika tárgyává. (8.) Ezért az antiesztétikai szépségfogalom és a szép újjászületését szorgalmazók újabb szépségfogalma éppúgy összemérhetetlen, mint – érzékelteti szerzőnk a különbséget – Tertullianus és Plótinosz felfogása. Egymás kortársai voltak ugyan, de amíg az előbbi a szép ördögi voltára figyelmeztetett, az utóbbi isteni megnyilatkozást látott benne.

Wesselinoff hangsúlyozottan leíró jellegű könyvét három fő részre tagolta. A szépségellenességről szóló, *Kallifobia* (*Kalliphobia*) című első rész Lev Tolsztoj, Marcel Duchamp és Walter Benjamin nyomán megnevezi az anti-esztétika fő jellemzőjét: a szép pusztán érzéki, élvezethez és látszathoz kötődő felfogását. A fejezetcím Dantótól származik, aki tünetként, főbiaként azonosította a XX. században elterjedt szépségellenességet. Míg a magas- és a tömegkultúra ellen irányuló avantgárd művészet – különösen olyan irányzatok, mint a dadaizmus, futurizmus, szituacionizmus, a konceptuális művészet vagy éppen a brechti epikus színház – értelmezése széles körű és átfogó, addig az antiesztétikáról kevés mélyreható elemzés született. Hazánkban először talán Almási Miklós járta körül a témát *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában* című tanulmánykötetében (1992). Szerzőnk rámutat arra, hogy a kultúrkritikai elméletírás antiesztétikai tendenciája összekapcsolódott marxista olvasatokkal, a strukturalizmussal, a freudi és lacani pszichoanalízissel, a kolonializmus gondolkörével, valamint Foucault és Derrida megközelítésmódjával. (20.)

„Az antiesztétikai gondolkodók azt a nézetet vallják, hogy a szép visszavezethető az esztétikai élvezet vagy az érzéki élmény értékére, és úgy gondolják, hogy ennek megfelelően a szépnek nincs szerepe erkölcsi, politikai és művészeti életünkben.” (21.) A szubjektumra vonatkozó

örömrzét végeredményben a szép pusztán szórakoztató és a befogadó figyelmét lekötő jellegére vezethető vissza. Azaz nincs köze a transzcendenshez, az igazsághoz és a jó-sághoz, ennél fogva jelentősége is éppen annyi, mint bármely más minőségé. Az antiesztétika számára a szépség értéktelen vagy negatív értékű kiméra, összegzi Wesselinoff.

Lev Tolsztoj *Mi a művészet?* című könyvében áttekintette a jelentős európai esztétikákat, és érzelmi élményként, gyönyörként, minden szenvedély alapjaként határozta meg a szépséget, elegyítve (vagy összekeverve) definíciójában a kanti kellemes és szép minőségét. A szépség fel-színes és külsődleges, mindent összezavar, ezért törlendő a művészetről való gondolkodásból. Ez a szépségfogalom sokrétűségének egyetlen vetületre történő leegyszerűsítése, amit az antiesztétika képviselői mind követni fog-nak. Például a par excellence antiművész Duchamp, aki ready-made-jeivel „szembeszegül azzal a felfogással, mi-szerint a művészetnek az érzékeket kell gyönyörködtet-nie”. (27.) Porcelánpiszoárja a hagyományos műtárgyak

esztétikai ismérveinek – szimmetria, kompozíció, sima felszín, klasszikus zártság stb. – kritikájával vált az anti-esztétika szimbólumává.

Az avantgárd imperatívuszának – a világ megváltoztata-sa a világ értelmezése helyett – politikai megfelelője Marx hírhedt Feuerbach-tézisében található. Ez a kifeje-zett szándék az esztétikai viszonyulás és tapasztalat értel-mezését is alapvetően megváltoztatja. Walter Benjamin egyik legszorgalmasabb angolszász olvasója, Peter Bürger *Az avantgárd elméletében* (és népszerű televíziós műso-rában) a valóság kritikai megismerését hangoztatta az autonóm intézménnyé vált, az életrendbe betagozódó, így a kritikai képességét elveszített polgári (bourgeois) művészettel szemben. David Hume nyomán Herbert Marcuse (akire Bürger is hivatkozik) a gyönyörben és él-vezetben látta a szép lényegét, így az az antiesztétika szá-mára próbakövé, sőt gátló tényezővé vált. A „affirmatív” művészet és kultúra okozta élvezet ugyanis azzal fenyeget, hogy kompenzálja a világban kielégítetlen vágyat, eltereli

Leni
Riefenstahl,
az *Akarat diadala*
című film
rendezése
közben, 1934
Fotó: ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons



és légneműsíti a világ megváltoztatására irányuló forradalmi életenergiákat. Félő tehát, hogy a forradalom gellert kap a széptől és a szublimáló esztétizmustól. Marcuse szerint Duchamp jó példával járt elől, amikor esztétikailag közömbös ready-made-eket választott, mert ezzel megsemmisítette a művészetet. „Az avantgárdnak a művészet intézményével szembeni kritikája tehát valójában az esztétikai élvezet kritikája. Ha a művészet szép, akkor mindig örömet fog kiváltani. Az avantgárdnak nincs más választása, mint hogy teljesen lemondjon a szépről – éppen az élvezet miatt, amelyből az származik.” (28–29.) Wesselinoff itt érkezik el első fontos felismeréséhez: „A művészet szépségének elutasítása végső soron abból ered, hogy a szépet eleve »pusztán érzéki« élvezetként fogták fel.” (29.) Benjamin *A német szomorújáték eredetében* és egyéb írásaiban csatlakozott a szépségellenesek táborához, összekapcsolva az esztétikumot a fasiszta ideológiával. Vonatkozó gondolatainak és jóslatainak tárgyalásakor érdemes lett volna kitérni ezek másik fontos vetületére, a kontemplációellenességre, aminek Benjamin nemegyszer hangot adott szövegeiben.

Szép és gonosz kapcsolatának, a szép etikátlan vagy ártalmas voltának vizsgálata új szakaszt nyit a könyvben. Az Adolf Hitler kérésére készült *Az akarat diadala* (1935) válik e tekintetben fontossá, Leni Riefenstahl filmtechnikailag egészen újszerű, esztétikailag szép, erkölcsi tekintetben azonban gonosz alkotása, amelyet a náci ideológiát és a Führert eszményítő propagandaként szokás megítélni. „»Pusztán érzéki« esztétikai minőségként felfogott szépsége valóban együttműködik a rossz előmozdításában” (40.) – olvassuk a summázatot. Ezt érdemes azzal a megjegyzéssel pontosítani, hogy Benjamin valóban éles szemmel látta meg a fasiszmus esztétikájának negatív szépségét (itt egyaránt megemlíthetők a Harmadik Birodalomban készült népszerű filmmusicalok és az olasz „fehér telefonos” filmek), amely Riefenstahl filmjében utólag empirikusan igazolódott. De vaknak vagy tudatlannak mutatkozott a propagandisztikus szovjet filmek láttán, amelyeket viszont magasztosított, sőt követendő, kanoizálendő példaként állított olvasói elé, akárcsak későbbi értelmezői, például Roland Barthes. (József Mackiewicz *A kommunista provokáció diadala* című munkája éles fényt vet ezekre az esztétika- és eszmetörténeti vakfoltokra.)

További kallifókok Theodor W. Adorno és Max Horkheimer, akiknél a szép iránti csodálat és a szép ígérete negatív csábítást jelent. Ez a tagadó szépségfelfogás Platóntól eredeztethető. *A felvilágosodás dialektikájában* és Adorno más műveiben szintén tetten érhető az árucikké vált szépről mondtak kapcsán. Hasonlóan bombasztikus és fatalista retorikát használ a feminista Andrea Dworkin vagy a még radikálisabb Laura Mulvey. A feminizmus megközelítésmódja szerint az érzéki, fizikai, női szépség aláveti

a nőket, normákat és szabványokat kényszerít rájuk, tönkreteszi önképüket, gátolja szabadságukat és így tovább. Az érzéki szép a patriarchális uralom eszköze. Szerzőnk kritikai megjegyzések nélkül ismerteti a feministák anti-esztétikai attitűdjét. Hogy kiegyensúlyozott képet kaphassunk a feminizmus örökké gyanakvó és vádaskodó, a női nem kollektívájának vélt támogatása birtokában rögtön parancsokat osztogató megközelítésmódjáról, érdemes mindehhez Birgit Kelle közelmúltban magyarul is megjelent könyveit fellapoznunk.

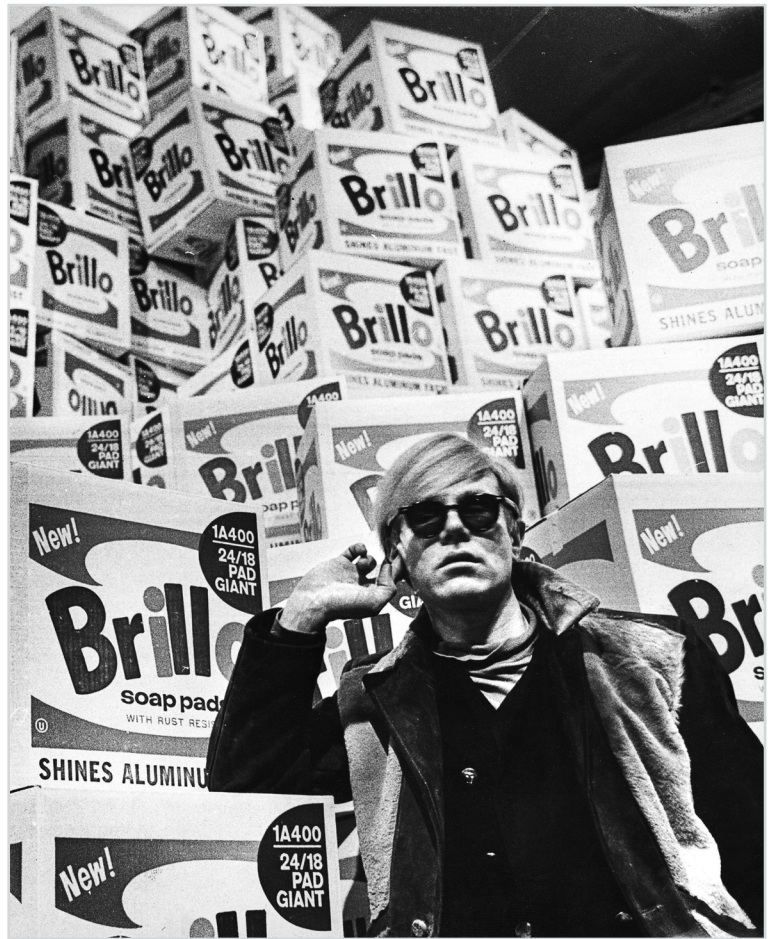
„A szép fogalma és élménye egyaránt kivonult az életünkől.” (51.) A XX. század második felére a politikai-kritikai művészet számára a metafizikai fogantatású szép hasznavehetetlenné és értéktelenné vált. Az 1960-as és 1970-es évek fogyasztás- és establishmentellenes konceptuális művészete a szép helyett az eszmékre és a műtárgy dematerializálására helyezte a hangsúlyt, megkérdőjelezve a műalkotások mibenlétét. (55–56.) Efféle, mondjuk így, pozitív teljesítménynélküliségre törekedett Robert Rauschenberg, amikor gondosan kiradírozta Willem de Kooning egyik rajzát, majd a foltos, kiüresített papírdarabot saját műalkotásaként kiállította. Szerzőnk további példái: Andy Warhol *Brillo-dobozai* (1964), Joseph Kosuth *Egy és három szék*-variációi (1965) és Maurizio Cattelan *A komédiása* (2019). Külön tárgyalja a New York-i székhelyű *Cinema of Transgression* mozgalmát, valamint olyan „sokkművészeket”, mint a kannibalizmusra vetemedő Rick Gibson és Zhu Yu, továbbá Andres Serrano, Ron Athey, Carolee Schneemann stb. Mindannyian az érzéki szép meggyalázói, gyakran manipulatív, politikai és élvhajhász „műveikben” tort ül a rút, az undorító, a sokkoló. Szerzőnk következtetése szerint az antiesztétika számára a szép „pusztító probléma”, amely „szomatikus készletekből ered, nem pedig az értelemből vagy a szellemből; testi, étvágygerjesztő, csábító, engedékeny, húsos, alantas, vulgáris, érdeklődése szerint primitív, hangulatában hedonista – és mindenekelőtt – élvezet.” (71.)

A *Filokália* (*Philocaly*) című második nagy fejezet felidézi Szent Ágoston *Az akadémikusok ellen* című írását, amely egyazon atyától született testvéreknek nevezte a bölcsesség szeretetét, a filozófiát, és a szépség szeretetét, a filokáliát. Azzal a megfigyeléssel indul, hogy hosszú idő után, az 1990-es évek elejétől egyre többen beszélnek a szépről, még ha az jellemzően nem is tért vissza a művészi gyakorlatba. A szép legjelentősebb elméleti újjáélesztői Scarry, Nehamas és Scruton, akik értékes emberi tapasztalatot látnak benne, amely túlmutat a tiszta esztétikai kategórián, miközben nem hagyják válasz nélkül az antiesztétika fenntartásait sem. Elfogadják, hogy a szép nem feltétlenül kapcsolódik a jóhoz, hanem tartalmazhat attól eltérő vagy azzal ellentétes minőségeket is. Scarry szerint a szép biztosíthatja az erkölcsi cselekvés feltételeit, és nő-

veli azok tudatosságát. Nehamas felfedezi benne a készte-tést vagy hajlandóságot, hogy bizonyos célok érdekében birtokba vegyűk. Scruton is ambivalens fogalomnak tartja, mert a szép kelthet bennünk zavart is, hatása igen sokféle lehet. Ellentétben az igazságossággal és a jósággal, a szépség megkérdőjelezhető. Azt vallja, hogy a művészet segíthet megérteni a szép semleges helyzetét, és a rá adott reakciónktól függően lehet morálisan jó vagy rossz. De nem szabad engedni az antiesztétika szépséggyalázó nyomásának, hanem helyre kell állítani a kapcsolatot a szép és a magasabb rendű értékfogalmak (boldogság, bölcsesség, igazságosság, szentség) között. Mert ha lecserélnénk Giotto, Velázquez vagy Cézanne művészetét „az élet hulladékából kiemelt és közszemlére kitett dolgokra”, akkor „az emberi törekvések többé nem találnak művészi kifejeződésre”, és „szeméthegek töltenék be eszményeink helyét”.² Wesselinoff fontos eredményre jut, amikor kijelenti, hogy a három szépségpártoló „kétségre vonja az antiesztétikai gondolkodás három fő tézisé: hogy a szép pusztán érzéki tapasztalat; a szépnek nincs szerepe politikai életünkben; a művészet létezhet szépség nélkül is”. (94.)

A szép felélesztését szorgalmazók szerint a szép magasabb értékfogalom. Scarry szerint, amikor odafigyelünk egy szép dologra (személyre, helyre, tárgyra), figyelmünk felfokozódik, viselkedésünk a gondoskodás attitűdjével gazdagodik, szemünk kielesedik a szimmetriára, a méltanyosságra és az igazságosságra. Nehamas érvelése szókra-tikus, fogalmaz Wesselinoff (nem véletlenül, hiszen monografikus szinten is foglalkozott Platón főhősével): nem ismerjük bizonyossággal a szép mibenlétét, ám „ez nem akadályoz meg bennünket abban, hogy szeressük vagy jobban meg akarjuk ismerni. Ez a nemtudás elősegíti mélyebb megértésünket.” (102.) Éppen azért találunk szépnek valamit, mert ösztökéli bennünk a megismerésére irányuló igényünket – ezt nevezi Nehamas a szép ígére-tének. Scruton ezt a vágyódást a szentre irányuló tapasztalattal állítja párhuzamba: mindkét tapasztalás magában foglalja az illeszkedés és a harmónia felismerését; tökéletlenségénél fogva az ember természetszerűleg törekszik a transzcendenciára; a szép otthonosságot, egy magasabb szempontot nyújt, és megváltja az embert. Mi több, Scrutonnal a szép létezése Isten létéről tanúskodik.

A *Neoesztétika* című előfejezet elsősorban Platón és Immanuel Kant filozófiájában találja meg a szépségpártolók közös felfogásának forrásvidékét (de kapcsolat tételezhető Plótinossal és Hume-mal is). Kant a reflektáló ítélő-erőre bízta a szépet, azaz esztétikáinak tartja, amely nem egy fogalmon alapul, és megkülönbözteti a szép minősé-



gét más kategóriáktól: a kellemestől, a jótól és a fenséges-től – Nehamas és Scruton hasonlóképpen vélekedik. Scarry felveti, hogy a fenséges és a szép kettéválasztása utóbbi lefokozásával járt, mert ellentétnek tekintették, ami megtépázta önállóságát. Scruton viszont egyértelmű határt húz: a szép a szeretetből, a fenséges a félelemből ered. Kantnál az úgynevezett matematikai és a természeti-dinamikailag fenséges valóban nem emberléptékű: előbbi a határtalanba vezető fokozatok mérhetetlen birodalma, utóbbi pedig a katasztrófaturizmus kiváltója, azaz minél veszélyesebb, minél fenyegetőbb a természet valamely szilaj jelensége, annál vonzóbbá válik az ember számára. Scruton azonosul Kanttal: a szép és a fenséges egyaránt önzetlen, érdek nélküli szemlélődésre hív. A szép dolgok figyelemfelkeltő, kiemelkedő és eminens voltuk-nál fogva az univerzáléig emelik szemlélőjüket. Hiba lenne a szép tárgyak leírását érzéki tulajdonságaikra vagy hatásaikra korlátozni, mert – Scarry megfogalmazásában – a szép „kitölti az elmét”, egyértelműen és tudatosítható-an bevonja kognitív képességeinket, és anélkül nyilvánul

Andy Warhol
a stockholmi
Moderna
Museum-ban,
kiállításának
megnyitóját, 1968
Fotó:
Lasse Olsson
© Wikimedia
Commons

² SCRUTON, Roger: *A szépről*. Ford. OROSZ István, Bp., MMA-MMKI, 2019, 112.

meg a látszatban, hogy arra korlátozódna. „A szép meg-
tapasztalása során az elme maga mögött hagyja az érzelmi
észlelést, és egy eszmében, egy magasabb rendű fogalom-
ban, egy fogalomban »mint olyanban« pihen.” (127.)
A szerző ezt nyugodt szívvel megtoldhatná Hegel legfon-
tosabb művészetfilozófiai téziseivel. A filokáliának szent-
elt szakasz végeredményben felkutatta a szépségpártiak
közös nevezőjét, és az antiesztétika revizionizmusát sem
elfelejtve elősegítette egy egységes álláspont megfogal-
mazását.

Az utolsó főrész címe, Hegel kifejezése nyomán, *Kal-
lisztika* (*Kallistics*). A filozófusok és gondolkodók meg-
osztottak abban a kérdésben, hogy létezik-e egyáltalán
esztétikai tapasztalat, megkülönböztethető-e más tapasztal-
atokatól. Ivor Armstrong Richards (*Principles of Literary
Criticism*) vagy George Dickie (*The Myth of the Aesthetic
Attitude*) igencsak szkeptikusan vélekedett az esztétikai
élményről és tapasztalatról, és mindketten elvetették, hogy
külön kategóriaként volna kezelendő. Velük ellentétben
John Dewey (*Art as Experience*, 1958) és Nelson Goodman
(*Languages of Art*, 1976) teljes értékű és megkülönböz-

tetett élménynek tekintették. Azok körében azonban,
akik nem vonják kétségbe az esztétikai élmény létezését,
általában hiányzik annak megfogalmazása, hogy mi tün-
teti ki a szép élményét. Szerzőnk azonosult a szép újjászü-
letéséért lándzsát törők felismerésével, miszerint a szép az
esztétikai tapasztalat egy sajátos fajtája, ezért a szépségél-
mény három strukturális jellemzőjét azonosította.

Az első, Bertrand Russell ismeretelméleti kifejezése
nyomán, „a személyes tapasztalat elve” (the acquaintance
principle), amely „a szépség élményét alkotó érzékszervi
feltételekből áll”. (140.) Erről akkor beszélhetünk, ha köz-
vetlen, első személyű és alapvetően perceptuális ismeret-
ségbe kerülünk a szép tárggyal. Tegyük hozzá, hogy ez az
empirikus érintettség vagy autopszia nem feltétlenül
kézenfekvő, különös tekintettel a mediális váltáson áteső
művészeti alkotásokra, például a rögzített zene problémá-
jára. Ezért mondhatja szerzőnk, hogy a személyes tapasztal-
at elvének tagadói „az állítják, hogy legitim esztétikai
ítéleteket hozhatunk egy tárgy másolatára [surrogate] vo-
natkozó értékeléseink alapján” (144.), sőt egyesek a he-
lyettesítő eszközként értett érzelmi képzelet és mások
ítéletének segítségül hívását javasolják. Mintha bizony
minden ember azonos kognitív képességeknek lenne
a birtokában. A *Laokoón-szoborról* szóló vitájukban már
Winckelmann is figyelmeztette rá Lessinget, hogy utaz-
zék el Rómába, és személyesen győződjön meg a régiek
művészetének nagyságáról és vitapartnere igazáról. Jöjj
és lásd, mondhatnánk egyszerűen, holott Winckelmann
is becsapta a szeme: az ókori műalkotások vakító fehér-
sége végül argumentum exauctoritaténak bizonyult. Szí-
vesen kitérnék arra a figyelemre méltó felvetésre, hogy az
ilyen szurrogátumok közé nemcsak a képzőművészeti al-
kotások manuális másolata, technikai reprodukciója vagy
3D-s rekonstrukciója tartozhat, hanem a szépirodalmi
fordítások is. De ez a kíváncsnál messzebb sodorna
bennünket tárgyunktól. Wesselinoff végül a többségi ál-
lásponttal azonosul: a személyes tanúságtétel (testimony)
a műalkotás jelenlétében megalapozhatja az esztétikai íté-
letet, azaz hoppot csak azután kiáltunk, hogy átugrottuk
az árkot. A széppel való közvetlen találkozás eleve-
ségével tölt el, miközben tudatosítjuk válaszkészségünket. Scarry
szerint az adrenalizáló, felvillanyozó szép láttán az az alap-
vető késztetésünk támad, hogy felülvizsgáljuk helyzetün-
ket. Ez javítja a figyelmünket, és megerősíti annak értékét.
Scruton hasonlóképpen látja: a szép megköveteli a figye-
lem aktusát és a valódi ítéletet. Nehamas sem tudja el-
képzelni az esztétikai észlelést és tapasztalást e közvetlen-
ség nélkül.

Következményét tekintve sajátos esztétikai hozzáál-
lásra (aesthetic attitude) van szükség. Ez a második struk-
turális összetevő. Szerzőnk ismét elméletírókhoz fordul.
Edward Bullough *Lectures and Essays* című, posztumusz

Leni
Riefenstahl
író-rendező
a *Tiefland*
forgatásán
1940-ben
Fotó:
ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons



megjelent művében (1957) pszichikai távolságról beszélt, ami az esztétikai tapasztalás érdekében a tárgytól való térbeli és időbeli eltávolodást jelenti. Ez sem túl közeli, sem túl távoli nem lehet, hanem lennie kell egy megfelelő (disz)pozíciónak, ahonnan nézve a tárgy esztétikailag értékelhetővé válik. Jerome Stolnitz (*Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, 1960) for-its-own-sake-nek nevezi ugyanezt a viszonyulást. Kant, akinek az érdek nélküli tetszésről szóló alapvetéseit visszhangozzák mindketten, talán úgy fogalmazott volna, hogy an und für sich. Ez a „szimpatikus”, lankadatlan figyelem és nyitottság a tárgy saját feltételei szerinti értékelése: hagynunk kell, hogy kibontakozzék. Instrumentális a hozzáállásunk, ha a tárgy valamely tulajdonságát céljaink szerint látjuk, míg esztétikai, ha izoláljuk és csak rá összpontosítunk. Azonban „esztétikátlan” a tárgyélmény, amikor figyelmetlenek vagy közönyösek maradunk. Dickie hevesen vitatta ezt a speciális viszonyulást és tudatállapotot, felfogásában az esztétikai odafigyelés módja csupán a fokozott figyelemtől függ. Scarry, Simone Weilre való hivatkozással, radikális decentralizációnak nevezte azt az állapotot, amikor a szép dolgok jelenlétében megváltozik a viszonyunk a világhoz. Ez egy kitágult mentális állapot, kognitív nyitottság, „a szép etikai alkímiája” (157.), amelyben felfüggesztjük énközpontúságunkat, figyelmes részvételünket pedig az önzetlenség hatja át. Scruton azonosult ezzel, amikor *A szépről* című könyvében John Ruskinhoz utalta olvasóját, aki különbséget tett aesthesis és theoria, a pusztán érzéki érdeklődés és a szemlélődés között. Nehamas is kivételes pillanatnak tekinti a széppel való találkozást, a szemlélődést pedig végső soron készítésnek arra, hogy másképp tekintsünk a világra és egész életvitelünkre. Ez a gondolat átvezet a harmadik összetevőt firtató kérdéshez: mit eredményez a szép megtapasztalása, milyen hatással van ránk.

Minden nyomós érv ellenére a három szépségpárti gondolkodó úgy véli, hogy bizonyos mértékig hasznos szót ejteni a szép kiváltotta érzelmekről. Scruton Aquinói Tamással tartott: az érzékszerveinket érő érzéki örömről túl vagy mellett intellektuális örömről vagy élvezetről is beszélhetünk. Ez az intellektuális öröm folyamatosan megújul, valahányszor visszatérünk a széphez. Kíváncsiságunkban pedig nem maradunk meg pusztán magánvélményünkönél, hanem egyetértést keresünk másokkal. Az ilyen ízlésítéletet nevezte Kant sensus communis aestheticusnak. Nehamas ezzel szemben platóni álláspontot képvisel, mert a szép élményében vágyat, vágyakozást

tételez fel, és elutasítja Kantot, amiért ki akarta iktatni a szenvedélyt a szépségélményből, és a vágytól megfosztott örömmel kívánta pótolni azt. Scarry szintén további érzelmi állapotokat azonosított.

Szerzőnk azt a vádat fogalmazta meg az antiesztétika ellen, hogy az félreérti a szépet, amikor pusztán érzéki élvezetként határozza meg, így fogalmi keretei elhibáztak. Wesselinoff tisztában van azzal, hogy „az antiesztétikát ezt a könyvet és irányzatot a legjobb esetben is »burzsoának« fogják tartani”. (174.) Valóban, Walter Benjaminsól Peter Bürgerig és tovább a dogmatikusok rekedt vágybeszédét halljuk, akik afféle polgári csökevénynek tekintik a szép esztétikai minőségét. Ráadásul az antiesztétika politikai-ideológiai alapon kritizál. E tekintetben vizsgált könyvünk a témakör óvatos körbejárásának tekinthető, mivel szándéka szerint az antiesztétikai pozíció „jóindulatú rekonstrukcióját” (9.) valósítja meg. A leíró jellegű, diplomatikusan (181.) megközelítésmódot talán csak ott érheti kritika, hogy a hagyományos esztétika és szép fogalmát tartja szem előtt az esztétikát és a szépséget kiforgató politikai „művészet” igen szélsőséges példái kapcsán is. Ám ezek nyilvánvalóan köszönőviszonyban sincsenek az esztétikummal.

Szerzőnk mindenesetre tiszta vizet öntött a pohárba. Az első valódi lépésnek azonban el kell távolodnia a fül-siketítő károgástól, nehogy korszerűtlen elmélkedés maradjon az előremutató kísérlet. A szépségpártiak főbb elméleti teljesítményeinek felmutatásával a helyes irány már látszik: el kell távolodni „a szépség definícióiról és fogalmairól szóló vitáktól [...]”, és a szépről szerzett tapasztalatok erkölcsi, társadalmi és politikai következményeit firtató kérdések felé kell elmozdulni”. (174.) Az *Általános következtetés* című utolsó fejezetben Wesselinoff is így tesz, amikor annak a Szolzsenyicinnek a művészetfelfogását szegezi szembe Tolsztojéval, aki *A félkegyelműt* idézve hitet tett amellett, hogy a szépség felemeli az embert. A kérlelhetetlen antiesztétikának és a szépség hajthatatlan újjáélesztőinek ez a fontos összevetése Petronius halhatatlan *Satyricon*jának két verstöredékére emlékeztet. Az első a szubjektív szépségfogalom kiúttalanságáról árulkodik: „Mindünk megleli vágyát, hisz mind másra törekszünk: / ennek a rózsaszírom, annak a túske a szép!” Míg a második annak igazolása, hogy a művészet felkínálta szép magasabbra emeli az embert a pusztán érzékinek tartott szépségnél: „Az, mit a művészet nyújt, szépséged betetőzi, / s semmibe vész a pucér báj, melyet elhanyagolsz.”³

³ PETRONIUS, Arbiter: *Satyricon*. Ford. HORVÁTH István Károly <https://mek.oszk.hu/04600/04629/04629.htm>

Erhardt Gábor

Rekonstruktív dekonstrukció

Adalékok a kulturális emlékezet metamodern fordulatának értelmezéséhez

A XX. század elején kibontakozó modernizmus elsősorban az építészet területén vágta el a múlthoz kötő szálakat. A posztmodern idején az építészet az alkotómunka helyett a komolytalan kijelentések, a funkcionális korlátok helyett a formai kísérletezés, az etika helyett az esztétika megszállottja volt. A metamodernitás integrálja az őshonos, a premodern, a modern és a posztmodern kódokat. Az új egész összeállításának eszköze a dekonstrukció, de nem a posztmodern pusztító attitűdjével, hanem új, rekonstruktív szemlélettel.

Zuh Deodáth

Műemléképítés, műemlékrombolás

és az elveszett klasszicizmus művészete

Nagyvárad barokk és neoklasszikus városképének felszámolása a XIX. század végén

A századfordulós műemlékrombolás tematikáján belül ritkábban kutattott témának számítanak a korabeli urbanisztikai tervek és a történeti városképek átalakításai. A tanulmányíró arra mutat rá, hogy a századforduló fejlesztési lendülete nemcsak építményeket és műemlékeket, hanem önálló karakterű városnegyedeket formált át a megkívánt változtatás, valamint a modernizáció jegyében. A nagyváradi Szent László tér és környezete ennek a folyamatnak jellegzetes példáját nyújtja.

Wettstein Domonkos

Városépítész a klasszicizálás és a modernitás irányzatai közt

A dél-budai Szentimreváros kialakulása

A szerző Dél-Buda beépítésének folyamatát tekinti át: a városi struktúra, az új építési mintázatok és az építészeti megformálás szempontjából elemzi a tervezéstörténetet. A nemzetközi városépítészet eszmétörténeti tendenciáinak és a lokális városfejlődés mintázatainak összehasonlító vizsgálatával arra keres választ, vajon az épületléptékű változások értékelésén túl milyen magasabb szinteken mutatható ki egy korszak eszmétörténetének hatásmechanizmusa.

Szántó F. István

Kemény, Katalin, Veszelszky, Béla

A hiányzó fejezet

Kemény Katalin 1981-ben megjelent, *Az ablak, a táj, a valóság* című Veszelszky-esszéje az életmű első felfedezésének tűnik. A szerző amellet érvel, hogy Kemény nem felfedezte Veszelszky Béla festészetét, hanem visszamenőlegesen talált rá arra. Az esszé legfontosabb hozadéka annak megtapasztalása, hogy a fogalmiság és a művészetről való gondolkodás nem zárja ki egymást, hanem szimbiózisuk hozzásegít, hogy a remekműveket megkülönböztessük a „hitvány és silány terméktől”.

Rozsnyai József

Az egykori Erzsébet Nőiskola Ajtósi Dürer sori épülete

Az egykori Erzsébet Nőiskola épületében működő oktatási intézmények a szomszédos Vakok Intézetével és melléképületeikkel együtt egy telektömbön állnak. A Vakok Intézete jellegzetes és közismert példája Budapest századfordulós építészetének, azonban a szakirodalom ritkábban említi a mellette álló épülettestvért. A tanulmány közelebb hozza az olvasóhoz e kevésbé ismert épületet, amely jelentős szerepet játszott a magyar szecessziós építészet történetében.

Balogh Csaba

Hiányzik az összhangzó értelem

A pozitivista Madách-kutatás marxista rehabilitációja I.

A szerző azt vizsgálja, hogy a Kádár-korszak első évtizedében az elfogadó marxista Madách-kritika akadémiai képviselői miként használták fel a pozitívizmus módszertanát Madách rehabilitálásához. Horváth Károly kétrészes tanulmányában a *Tragédia* eredetkontextusára összpontosító vizsgálat lehetőséget kínált az ideológiai súlypontok elmozdításához, míg Waldapfel József *Gorkij és Madách* című hatástörténeti értekezése a sztre-govai költő „igazáért” folytatott harc stratégiai eszközévé vált.

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

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

ABSTRACTS**Erhardt, Gábor***Reconstructive Deconstruction**Contributions to Understanding the Metamodern Turn
of Cultural Memory*

Early 20th-century modernism cut ties with the past, especially in the realm of architecture. In the postmodern era, architecture was obsessed with frivolous statements rather than creative work, with formal experimentation rather than functional constraints, with aesthetics rather than ethics. Metamodernity integrates indigenous, premodern, modern and postmodern codes. The means of assembling the new whole is deconstruction, not with the destructive attitude of postmodernism but with a new, reconstructive approach.

Zuh, Deodáth*Historic Building, Monument Destruction**and the Lost Art of Classicism**The Demolition of the Baroque and Neoclassical Townscape
of Nagyvárad at the End of the 19th century*

A less frequently researched topic within the field of turn-of-the-century monument demolition is urban planning and the transformation of historic cityscapes in the period. The author points out that the development momentum at the turn of the century transformed not only buildings and monuments but also neighbourhoods of distinct urban character, in the spirit of required transformation and modernization. A typical example of this process is Szent László tér (St Ladislav Square) and its environs in Nagyvárad (today Oradea).

Wettstein, Domonkos*Urban Architecture between Classicism and Modernity**The Emergence of Szentimreváros in South Buda*

The author looks at the process of building up South Buda, analyzing the history of planning in terms of urban structure, new building patterns, and architectural design. Through a comparative examination of the intellectual trends in international urban architecture and patterns of local urban development, he explores the question whether the impact of the schools of thought of an era can be discerned at higher levels than the evaluation of the changes at building levels.

Szántó, F. István

Kemény, Katalin, Veszelszky, Béla
The unwritten chapter

Katalin Kemény's Veszelszky essay *The Window, the Landscape, and Reality*, published in 1981, seems to be the first discovery of the artist's oeuvre. The author argues that Kemény did not actually discover Béla Veszelszky's painting but chanced upon it retrospectively. The most important contribution of the essay is the experience that conceptualization and thinking about art are not mutually exclusive; rather, their symbiosis helps us distinguish masterpieces from "vile and shoddy products".

Rozsnyai, József

The Building of the Former Erzsébet Women's School
in Ajtósi Dürer sor

The educational institutions in the former Elizabeth Girls' School building and the neighbouring Institute for the Blind and its annexes, occupy a single plot of land. The Institute for the Blind is a typical and well-known example of Budapest's turn-of-the-century architecture, but the adjacent building is rarely mentioned in the literature. The study introduces the reader to this little-known building, which played a significant role in the history of Hungarian Art Nouveau architecture.

Balogh, Csaba

It Lacks All Harmony, All Sense of Meaning
The Marxist Rehabilitation of the Positivist Scholarship
on Madách I

The author examines how the representatives of an approving Marxist critique of Madách in the first decade of the Kádár era used the methodology of positivism to rehabilitate Madách. Károly Horváth's two-part study focusing on the original context of the *Tragedy* offered an opportunity to shift the ideological centre of gravity, while József Waldapfel's treatise *Gorky and Madách* was a strategic tool in the struggle for the "truth" of the poet.

Ungvári, Judit

Diversity and Unity in Harmony:
The Colours of a Theatrical Gathering of "Mere Mud
and Sunlight" Part II

This year's Madách International Theatre Meeting is special because of the Theatre Olympics, but also because the bicentenary of the poet's birth provides a symbolic framework for the series of events. Three main themes emerged, sometimes overlapping, in the series: the tragedy of war, the ecological responsibility of man, and the East–West dialogue. A few productions departed from this threefold focus, but they also dealt with topical issues. The author gives a thematic overview of the most memorable performances.

SZERZŐK – AUTHORS

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* olvasószerkesztője.

D. Udvary Ildikó (1958)

művészettörténész, a Pesterzsébeti Múzeum igazgatója.

Erhardt Gábor (1974)

építész, az MCC műhelyvezetője, az *Országépítő.net* felelős szerkesztője, az AXIS Építésziroda tagja.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Jámborné Balog Tünde (1938)

festőművész, író, pedagógus.

Miglinczy Éva (1958)

képzőművészeti menedzser, kurátor, az *Atelier* főszerkesztője.

Pusztai Ilona PhD (1961)

irodalmár, kritikus, az *Irodalmi Jelen*, a *Prae*, az *Országút* publicistája.

Rozsnyai József PhD (1977)

művészettörténész, egyetemi adjunktus.

Sümegei György (1947)

művészettörténész.

Szabó Noémi (1980)

művészettörténész, kurátor, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének ösztöndíjasa.

Szántó F. István PhD (1964)

irodalomtörténész, a Pécsi Tudományegyetem oktatója.

Tüskés Anna PhD (1981)

irodalom- és művészettörténész.

Ungvári Judit (1968)

kulturális újságíró, színházi szakíró.

Wettstein Domonkos PhD (1985)

építész, a BME Urbanisztika Tanszékének tanszékvezető-helyettes adjunktusa.

Zuh Deodáth PhD (1982)

filozófiatörténész, az EKKE Képzőművészeti és Művészetelméleti Intézetének docense.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, editor of *Magyar Művészet*.

D. Udvary, Ildikó (1958)

art historian, director of the Pesterzsébet Museum.

Erhardt, Gábor (1974)

architect, workshop leader of MCC, editor-in-charge of *Országépítő.net*, partner of AXIS Architects.

Fülöp, József, PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Jámborné Balog, Tünde (1938)

painter, writer, teacher.

Miglinczy, Éva (1958)

art manager, curator, editor-in-chief of *Atelier*.

Pusztai, Ilona, PhD (1961)

writer, critic, columnist for *Irodalmi Jelen*, *Prae*, and *Országút*.

Rozsnyai, József, PhD (1977)

art historian, assistant professor.

Sümegei, György (1947)

art historian.

Szabó, Noémi (1980)

art historian, curator, holder of a scholarship from the Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Szántó, F. István, PhD (1964)

literary historian, lecturer at the University of Pécs.

Tüskés, Anna, PhD (1981)

literary and art historian.

Ungvári, Judit (1968)

cultural journalist, writer on theatre.

Wettstein, Domonkos, PhD (1985)

architect, assistant professor at the Department of Urbanism, Budapest University of Technology.

Zuh, Deodáth, PhD (1982)

historian of philosophy, associate professor at the Eszterházy Károly Catholic University.